

Camillo Sitte
Gesamtausgabe
Schriften und Projekte



>> **Band 1**
Schriften zu
Kunstkritik und
Kunstgewerbe

Böhlau

Band 1:

Schriften zu Kunstkritik und Kunstgewerbe.

Band 2:

Schriften zu Städtebau und Architektur.

Band 3:

Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen (2003 erschienen).

Band 4:

Schriften zu Pädagogik und Schulwesen.

Band 5:

Schriften zu Kunsttheorie und Kunstgeschichte.

Band 6:

Entwürfe und städtebauliche Projekte.



Böhlau

Camillo Sitte Gesamtausgabe, Band 1

Herausgegeben von

Klaus Semsroth

Michael Mönninger

Christiane Crasemann Collins

Camillo Sitte

Schriften zu Kunstkritik und Kunstgewerbe

Herausgegeben von

Klaus Semsroth

Michael Mönninger

Christiane C. Collins

Böhlau Verlag Wien · Köln · Weimar

Herausgeber:

Klaus Semsroth, Michael Mönninger, Christiane C. Collins

Wissenschaftliche Bearbeitung:

Michael Mönninger (Schriften zu Kunst- und Musikkritik), Ruth Hanisch,
Wolfgang Sonne (Schriften zum Kunstgewerbe)

Redaktion:

Sonja Hnilica, Bernhard Langer

Lektorat:

Sonja Hnilica, Bernhard Langer

Wissenschaftliches Lektorat Kommentar:

Sonja Hnilica, Bernhard Langer

Lektorat Kommentar:

Jürgen Lenk

Transliterationen:

Ruth Hanisch, Birgit Kupka, Roswitha Lacina, Jürgen Lenk,
Michael Mönninger, Petra Widauer

Die Arbeit an der Camillo Sitte Gesamtausgabe wurde unterstützt von:

FWF – Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung,
Jubiläumsfonds der Österreichischen Nationalbank,
Technische Universität Wien.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek.

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation

in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte

bibliografische Daten sind im Internet über

<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-205-77581-2

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

© 2008 by Böhlau Verlag Ges. m. b. H. & Co. KG, Wien · Köln · Weimar

<http://www.boehlau.at>

<http://www.boehlau.de>

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier.

Printed in Europe – druckmanagement, Mikulov

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

<i>Klaus Semsroth, Michael Mönninger, Christiane C. Collins: Danksagung</i> . . .	9
<i>Sonja Hnilica, Bernhard Langer: Redaktionelle Vorbemerkung</i>	13
Verzeichnis der in der Gesamtausgabe enthaltenen Schriften und Projekte	21
<i>Michael Mönninger: Leben und Werk Camillo Sittes</i>	27
<i>Michael Mönninger: Camillo Sitte als Kunstkritiker</i>	47
<i>Michael Mönninger: Sitte und Wagner</i>	86
<i>Ruth Hanisch, Wolfgang Sonne: Die Welt der kleinen Dinge. Camillo Sittes Schriften zum Kunstgewerbe</i>	103
Verwendete Literatur	132

Camillo Sitte – Schriften zu Kunst- und Musikkritik

Zur Genelli-Ausstellung (1869)	141
Makart. Eine Studie (1871)	148
Das Inquisitionsgericht von Kaulbach (1871)	157
Kunstbericht (1871)	162
Gallerie Gsell (1872)	169
Die Sensations-Venus (1872)	173
Kunstbericht. Vierte internationale Ausstellung (1872)	179
Matejko's neuestes Bild (1872)	186
Kunstbericht. Über die Ausstellung Hermann Schlösser im Künstlerhaus (1873)	190

Ein Berufener (1873)	194
Hoffmann's Landschaften im Saale der Handelsakademie (1873)	198
Hoffmann's Scenerien zum Nibelungenring (1873)	201
Hildebrandt's Reise um die Erde (1873)	207
Brief an Richard Wagner (1873)	210
Aus dem Künstlerhause (1874)	222
Unter Platonikern (1874)	226
Richard Wagner und die deutsche Kunst (1875)	230
Lohengrin (1877)	266
Josef Hoffmann's Reisebilder. Ausstellung im Künstlerhause (1886)	268
Ein merkwürdiges Bild. Ausgestellt im Kunstverein (1887)	271
Die Ausstellung im Künstlerhause (1892)	276
Joseph Hoffmann (1900)	284
Faust, Fliegender Holländer und Meistersinger (o.J.)	290

Camillo Sitte – Schriften zum Kunstgewerbe

Zur Ausstellung im neuen Museum für Kunst und Industrie (1871)	301
Erneuerung alter Ledertechnik bei Bucheinbänden (1877)	310
An unsere Leser (1878)	346
Die Pariser Weltausstellung. Original-Bericht (1878–79)	350
Die deutschen Gewerbe-Ausstellungen von 1879 (1879)	425
Der restaurierte Marktbrunnen (1879)	432
Die Initialen der Renaissance nach den Constructionen von Albrecht Dürer (1882)	435
Zur Geschichte der Salzburger Weissgeschirr-Fabrikation (1883)	505

Über Technik und Ausbildung der Rundeisengitter der Renaissance (1884)	524
Schlösser und Schlüssel (1885)	550
Über Österreichische Bauernmajolica (1886)	554
Das Salzburger Filigran (1887)	559
Zur Geschichte der Gmundner Majolika-Fabrikation (1887)	564
Die Entwicklung der Schmiedekunst in alter und neuer Zeit (1888)	574
Die Grundformen im Möbelbaue und deren Entwicklung (1888)	588
Industrielle Malerei und Vergoldung (1888)	610
Der neue Curs am Österreichischen Museum. Von einem Fachmanne (1897)	615
Kunstgewerbe und Styl (1898)	623

Anhang

Konzept der von Siegfried und Heinrich Sitte geplanten Werkausgabe	629
Bildnachweis	634
Namenregister	635

Danksagung

Mehr als hundert Jahre nach dem Tod des Wiener Architekten, Lehrers und Schriftstellers Camillo Sitte (1843 bis 1903) legen wir die Gesamtausgabe seiner Schriften und Projekte vor, die auf 6 Bände angelegt ist und bis voraussichtlich 2008 vollendet sein wird. Sie zeigt den lange unterschätzten Lehrer und Architekten als Universalgelehrten, der zwischen Historismus und Moderne eine zentrale Vermittlerrolle spielte. Die einzelnen Bände folgen einer thematischen Gliederung: 1. Schriften zu Kunstkritik und Kunstgewerbe, 2. Schriften zu Städtebau und Architektur, 3. Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen, 4. Schriften zu Pädagogik und Schulwesen, 5. Schriften zu Kunsttheorie und Kunstgeschichte, 6. Entwürfe und städtebauliche Projekte.

Die Camillo Sitte Gesamtausgabe beruht auf den Dokumenten, die Maria Sitte, die Frau von Sittes Sohn Siegfried, 1962 dem Institut für Städtebau, Raumplanung und Raumordnung der TH Wien übergeben hatte.¹ Es handelt sich um den nahezu vollständig erhaltenen schriftlichen und künstlerischen Nachlass von drei Generationen der Wiener Architektenfamilie Franz, Camillo und Siegfried Sitte, dessen ca. 5000 Objekte sich bis zur Schenkung in Familienbesitz befanden. Dem Initiator der Übergabe, dem damaligen Ordinarius des Instituts, Prof. Dr. Rudolf Wurzer, ist es zu verdanken, dass der Bestand gesichert, katalogisiert und für die Forschung zugänglich gemacht wurde. 1962 führte Dr. Renate Banik-Schweitzer eine Erstinventarisierung durch. Von 1976 an wurde die Bibliothe-

1 Brief von Maria Sitte an den Prodekan der Studienrichtung Architektur der TH Wien Rudolf Eisenmenger, 23. Oktober 1962. Universitätsarchiv der Technischen Universität Wien, Akten R. Zl. 2537/ 1962. Darin knüpfte Maria Sitte die Übergabe an drei Bedingungen: „1. dass die 3 Generationen umfassende Sammlung geschlossen bestehen bleibt, 2. dass das in ihr enthaltene Ideengut im Rahmen des Instituts für Städtebau, Raumplanung und Raumordnung und des vom ordentlichen Professor Wurzer geleiteten Seminars an die Jugend herangetragen wird und, 3. dass auch Fachkreise des In- und Auslands Zutritt zu dieser Sammlung haben.“

Der Schenkung an das damalige Institut für Städtebau, Raumplanung und Raumordnung wurde mit Beschluss vom 8. November 1962 durch die Fakultät für Bauingenieurwesen und Architektur und mit Schreiben des seinerzeitigen Bundesministers für Unterricht, Heinrich Drimmel, am 11. Jänner 1963 zugestimmt. Der Nachlass befindet sich im Eigentum der TU Wien und wird seit 1962 vom Institut für Städtebau und Raumplanung (seit 2004 Institut für Städtebau, Landschaftsarchitektur und Entwerfen) verwaltet.

karin Roswitha Lacina von Rudolf Wurzer persönlich beauftragt, ehrenamtlich die Betreuung des Nachlasses zu übernehmen. Im Rahmen eines Forschungsauftrages, den Rudolf Wurzer vom Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung erhalten hatte, begann Roswitha Lacina mit der Ordnung und Erschließung der Nachlassbestände. Durch weitere Recherchen konnte sie wichtige Dokumente wie Briefe und Pläne in verschiedenen österreichischen Institutionen ausfindig machen und als Vermerk in den Katalog aufnehmen. Unter der Herausgeberschaft von Rudolf Wurzer erschien 1979 der von ihr verfasste zweibändige Katalog des Nachlasswerkes der Architekten Camillo, Franz und Siegfried Sitte.² In den folgenden Jahren hat Roswitha Lacina neben ihrer Bibliotheksarbeit am Institut für Städtebau die Archivbestände weiterhin betreut und internationalen Forschungsinteressenten zugänglich gemacht. Ihrer langjährigen persönlichen Initiative ist es zu verdanken, dass der Nachlass in dieser Form überliefert ist.

Zu besonderem Dank sind die Herausgeber dem österreichischen „Fonds zu Förderung der wissenschaftlichen Forschung“ (FWF) sowie dem Jubiläumsfonds der Österreichischen Nationalbank verpflichtet, die Projektstellen und Druckkostenzuschüsse finanziert haben, ohne die die vorliegende Gesamtausgabe nicht zu realisieren gewesen wäre. Auch die Stadt Wien, vertreten durch Univ.-Prof. Obersenatsrat Dr. Hubert Christian Ehalt, MA 7 – Kultur, Wissenschafts- und Forschungsförderung, hat dieses Editionsprojekt in besonderem Maße gefördert, wofür wir an dieser Stelle sehr herzlich danken. Die Durchführung des Editionsprojektes fand stets die volle Unterstützung der Mitarbeiter des Instituts für Städtebau, Landschaftsarchitektur und Entwerfen und des Instituts für Architekturwissenschaften, Abteilung Architekturtheorie, an der TU Wien, wofür besonders gedankt werden soll.

Unser Dank an die zahlreichen Mitarbeiter dieser Ausgabe gilt vor allem Dipl.-Ing. Sonja Hnilica, die seit 2003 an die Redaktion betreut hat sowie für das wissenschaftliche Lektorat und die gesamte Projektabwicklung verantwortlich war. Seit 2005 wurde diese Arbeit von Dipl.-Ing. Bernhard Langer mitgetragen. Die Transliterationen der Originaltexte besorgten Mag. Birgit Kupka, Dr. Jürgen Lenk und Mag. Petra Widauer. Weitere Transliterationen von Originalmanuskripten übernahm Roswitha Lacina. Das Lektorat der Kommentare übernahm Dr. Jürgen Lenk, für die Digitalisierungen der Abbildungen war Stefan

2 Lacina, Roswitha: *Katalog des Nachlasswerkes der Architekten Franz Sitte, Camillo Sitte, Siegfried Sitte*, 2 Bde. Hg. von Rudolf Wurzer. Wien: Institut für Städtebau, Raumplanung und Raumordnung der Technischen Universität: Selbstverlag 1979.

Hietler zuständig, organisatorisch unterstützte das Projekt Susanne Wibiral vom Dekanat für Architektur und Raumplanung der TU Wien. Unser Dank schließt auch Dr. Eva Reinhold-Weisz vom Böhlau-Verlag ein, deren Unterstützung für das Gelingen dieses Projektes wesentlich war.

Redaktionelle Vorbemerkung

Das Projekt einer kommentierten kritischen Gesamtausgabe, wie sie hier vorgelegt wird, steht hinsichtlich des Umfangs und des wissenschaftlichen Anspruchs zwischen einer „historisch-kritischen Ausgabe“, die auf eine vollständige Rekonstruktion der Textgenese abzielt, und einer reinen „Leseausgabe“, die Texte für ein nichtwissenschaftliches Publikum zugänglich machen will. Diese Ausgabe stellt also einen wissenschaftlich nachvollziehbar konstituierten Text zur Verfügung und bietet darüber hinaus eine nach thematischen Schwerpunkten gegliederte Kommentierung, die den Zugang für Fachfremde erleichtern soll. Der edierte Text der Camillo Sitte Gesamtausgabe: Schriften und Projekte (im Folgenden CSG) basiert im Wesentlichen auf den im Sitte Nachlass am Institut für Städtebau, Landschaftsarchitektur und Entwerfen der Technischen Universität Wien verwahrten Dokumenten. Darin finden sich redaktionelle Spuren einer Edition, die Camillo Sitte noch zu Lebzeiten bei Wasmuth in Berlin geplant hatte, wo auch die von ihm gemeinsam mit Theodor Goecke initiierte Zeitschrift *Der Städtebau* erschien. Sein Tod vereitelte jedoch diesen Plan. Neben dem Zeugnis von Maria Sitte³ existieren zu Sittes Vorhaben mehrere schriftliche Hinweise.⁴ Ein im Nachlass enthaltener detaillierter Editionsplan von Camillo Sittes Söhnen Siegfried und Heinrich belegt die weitere Arbeit an diesem Vorhaben.

Aufbau der Edition

Die CSG gibt dem System einer thematischen Gliederung den Vorzug gegenüber einer rein chronologischen Anordnung, da Sitte in seinem Schaffen meist

-
- 3 Wie Camillo Sittes Schwiegertochter Maria Sitte Rudolf Wurzer mündlich berichtete, wurde die Herausgabe zunächst durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs verzögert, dann in der Zwischenkriegszeit wieder aufgenommen, bevor die Weltwirtschaftskrise von 1928/29 und der Zweite Weltkrieg das Publikationsvorhaben neuerlich hintanstellten.
 - 4 Bereits 1891 schreibt Sitte in einem Brief an den Archäologen Friedrich August Otto Benndorf: „Von den meisten meiner kleinen Studien habe ich keine Separat-Abdrücke, ich habe aber vor, sie zu ein paar Bänden zusammen gefaßt herauszugeben. Die pädag. Artikel umfassen (natürlich Rezensionen u. sonstige Eintagsfliegen ausgeschlossen) circa 22 Druckbogen u. die kunsthistorischen gegen 27 Druckbogen.“ Sitte, Camillo: Brief an Friedrich August Otto Benndorf, 11. Juli 1891. Österreichische Nationalbibliothek Wien, HAN: Autogr. 660/13-1.

mehreren Schwerpunkten zugleich nachgeht. Durch die häufigen Themenwechsel stellt der Autor dabei Bezüge her, die zuweilen über größere Zeiträume hinweg reichen und in einer bloß chronologischen Reihenfolge schwer nachzuvollziehen sind. Die von Camillo Sitte und seinen Söhnen entworfene thematische Gliederung der Texte wird dabei nicht übernommen, da sie in wesentlichen Punkten nicht mehr dem heutigen Forschungsinteresse entspricht. So scheint es aus heutiger Sicht angebracht, etwa Sittes Schriften zur Architektur von jenen zu Kunstkritik und Kunstgewerbe zu trennen, außerdem wurden auch Sittes Architekturentwürfe und Städtebauprojekte in die Edition aufgenommen. Natürlich bleibt die Problematik bestehen, dass viele von Sittes Schriften mehrere Themenbereiche berühren und eine Zuordnung nicht in allen Fällen eindeutig möglich ist. Deswegen werden Querverweise auf verwandte Motive in anderen Themenbereichen aufmerksam machen.

Die Gesamtausgabe ist auf sechs Bände angelegt:

Bd. 1: Schriften zu Kunstkritik und Kunstgewerbe

Bd. 2: Schriften zu Städtebau und Architektur

Bd. 3: Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen (1889)

Bd. 4: Schriften zu Pädagogik und Schulwesen

Bd. 5: Schriften zu Kunsttheorie und Kunstgeschichte

Bd. 6: Entwürfe und städtebauliche Projekte

Bei den in Band 1 wiedergegebenen Schriften aus dem Bereich der Kunst- und Musikkritik und des Kunstgewerbes handelt es sich überwiegend um kürzere Texte, die in Tageszeitungen oder Fachzeitschriften veröffentlicht wurden. Lediglich der hier wiedergegebene Text *Die Initialen der Renaissance* ist als eigenständige Publikation erschienen. Außerdem wurden mit einem im Nachlass nicht enthaltenen Brief an Richard Wagner von 1873 sowie mit dem unveröffentlichten und undatierten Autographen „Faust, Fliegender Holländer und Meistersinger“ Texte aufgenommen, welche die von Sitte veröffentlichten Texte zu Richard Wagner ergänzen.

Die Schriften zu Städtebau und Architektur in Band 2 versammeln fast ausschließlich kurze Artikel aus der Tagespresse, in denen Sitte sehr pointiert zum

Der Name Wasmuth wird in den handschriftlichen Bearbeitungen der nachgelassenen Schriften ausdrücklich genannt (beispielsweise Sign. SN: 146-128). Beim Wasmuth Verlag selbst finden sich keine Dokumente zu dieser Unternehmung mehr, da das Verlagsgebäude und mit ihm das Archiv 1943 infolge von Bombardierungen einem verheerenden Brand zum Opfer fielen.

aktuellen Geschehen in Wien Stellung nimmt. Einige dieser Texte basieren auf Vorträgen; in Einzelfällen wurden auch fremde Mitschriften von Vorträgen in die Edition aufgenommen, wenn sie von besonderem Interesse und keine anderen Versionen erhalten sind. Hinzu kommen Abhandlungen zu Architekturgeschichte und Denkmalpflege, die Sitte in Fachzeitschriften veröffentlichte.

In Band 3 wurde die Erstausgabe des 1889 erschienenen Buches *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* faksimiliert. Diese Schrift ist Sittes theoretisches Hauptwerk und begründete seine internationale Reputation. Hier wurde bewusst auf die erste Auflage zurückgegriffen: einerseits, um sie, da längst vergriffen, dem Lesepublikum wieder zugänglich zu machen; andererseits, da hier, im Kontext Sittes anderer Schriften, durch die Reproduktion der originären Form seines Beitrages zur zeitgenössischen städtebaulichen Diskussion in Wien dem Anspruch auf Nachvollziehbarkeit der historischen Rolle Sittes im Umfeld der Stadterneuerungen Wiens am ehesten Genüge getan werden kann. Nicht verwendet wurde die im deutschen Sprachraum verbreitete vierte Auflage dieses Werks aus dem Jahre 1909, die Camillo Sittes Söhne Siegfried und Heinrich Sitte orthographisch angepasst hatten und in der einige Grundrisse erneuert und gezeichnete Ansichten durch fotografische Aufnahmen ersetzt worden waren. Aufnahme fand jedoch der dieser Ausgabe beigegebene Text „Großstadt-Grün“ aus dem Jahre 1900.

Einen wichtigen Teil der in Band 4 edierten Schriften zu Schulwesen und Pädagogik bilden die für den Unterricht an der Salzburger Gewerbeschule bestimmten, bislang unveröffentlichten Skripten zu Themen des Kunstgewerbes und seiner schulischen Vermittlung. Diese fotomechanisch reproduzierten Manuskripte, in dem Band „Vorträge aus dem keramischen Fachlehrer-Curs“ von 1883 und „Vorträge aus dem Fachlehrer-Curse für Möbelindustrie von Dir. C. Sitte“ von 1885 zusammengefasst, stammen nicht von Sittes Hand. Aufgrund typischer Schreibfehler lässt sich vermuten, dass sie nach Diktat geschrieben sind. Diese Texte erlauben einen ausführlichen Blick auf Sittes pädagogische Methoden im Bereich des Kunstgewerbeunterrichts und ergänzen die in Band 1 wiedergegebenen Texte zum Kunstgewerbe. Eine Reihe kürzerer Artikel und Rezensionen fasste Sitte mit einem unveröffentlichten Grundsatzpapier zu einer Art Vorstudie für eine Systematik des Zeichenunterrichts zusammen. Darüber hinaus bezog er in einer Reihe von Artikeln in Tages- und Fachpresse Stellung zu aktuellen Fragen des gewerblichen Schulwesens in Österreich, an dessen Aufbau er als Schuldirektor an entscheidender Stelle mitwirkte.

Band 5 schließlich vereint in verschiedenen Fachmedien erschienene Schriften zur Geschichte und Theorie der Künste, kleinere und größere unveröffent-

lichte Arbeiten und Artikel für die Tagespresse. Die Themen reichten von Schriften zu Perspektive und Geometrie über Ornament und Farbe, Anatomie, Kunst und Periodisierung bis zu einigen Nachrufen auf Kunsthistoriker. Einen Sonderstatus besitzen zwei umfangreiche unveröffentlichte Autographen, die „Vorträge über Geschichte der Baustyle“, datiert 1883–84, und „Über die Geschichte des Perspektivischen Zeichnens“, undatiert. Beide Manuskripte sind im Kontext von Sittes Lehrtätigkeit entstanden und bilden Vorarbeiten für die von Sitte geplante, jedoch nie fertig gestellte universalhistorische Kunst- und Kulturgeschichte.⁵

Schriften, die sich direkt auf eigene Projekte, Bauwerke und Stadtplanungen von Sitte beziehen, werden in Band 6 gemeinsam mit diesen wiedergegeben. Das im Nachlass vorhandene Material – Skizzen, Präsentations- und Ausführungspläne, Projektbeschreibungen, Schriftwechsel etc. – unterscheidet sich von Fall zu Fall hinsichtlich Umfang und Aussagekraft und wird durch verschiedene weitere Quellen ergänzt.

Textgenese und Textträger

Der Nachlass besteht aus unterschiedlichen Textträgern: Zeitungsausschnitte, Zeitschriften, Sonderdrucke, Autographen, Briefe, nachträglich aus Zeitungsausschnitten und Autographen zusammengesetzte Textcollagen, handschriftliche Abschriften sowie fotomechanisch reproduzierte und gebundene Manuskripte und eigenständige Publikationen.

Die nachgelassenen Dokumente weisen nachträgliche handschriftliche Bearbeitungen auf, die sich unterschiedlichen Autoren zuordnen lassen. Der Großteil der Zeitungsausschnitte ist mit schwarzer Tinte datiert, eingerahmt und mit Quellenangaben versehen. Auch die Sonderdrucke und Autographen sind überwiegend in derselben Weise mit Blaustift bearbeitet. Bei dieser Bearbeitung wurden in einigen Fällen der Name des Verfassers entweder hinzugefügt oder gestrichen, Satz-, Rechtschreib- und Interpunktionsfehler korrigiert, wesentlich seltener und nur in sehr geringem Umfang Einfügungen oder stilistische Korrekturen vorgenommen. Gestrichen wurden wiederholt Abbildungen, inhaltliche Doppelungen zwischen verschiedenen Texten oder tagesaktuelle Bezüge wie etwa Bildnummern bei Ausstellungen; äußerst selten wurden die Texte in ihrer Aussage verändert, beispielsweise durch die Abschwä-

5 Siehe die Einleitung von Michael Mönninger, S. 30 f. in diesem Bd.

chung polemisch zugespitzter Wendungen. Außerdem stellt diese nachträgliche Bearbeitung Querverweise zwischen einzelnen Texten her. Die Blaustift-Bearbeitungen stammen mit hoher Wahrscheinlichkeit von Camillos Sittes Sohn Siegfried Sitte. Darüber hinaus finden sich in den Texten aber auch einzelne Korrekturen, die höchst wahrscheinlich Camillo Sitte zuzuschreiben sind.⁶

In Summe stellen all diese Bearbeitungen eine weit gediehene Vorbereitung für die Edition von Camillo Sittes Schriften dar: das Textmaterial wurde ausgewählt, strukturiert und als Vorlage für den Setzer fertig überarbeitet. Über den Stand dieser Vorarbeiten gibt das im Sitte Nachlass enthaltene Inhaltsverzeichnis Auskunft, das mit „Gesammelte Schriften von Camillo Sitte, herausgegeben von dessen Söhnen Architekt Siegfried Sitte und Dr. phil. Heinrich Sitte“ überschrieben ist. Es stellt einen detaillierten Editionsplan dar und enthält eine Aufstellung aller aufzunehmenden Schriften, die sich bis auf wenige Ausnahmen mit dem im Nachlass vorhandenen Material deckt, sowie eine Umfangsschätzung, die Zahl der Abbildungen und detaillierte Quellenangaben. Camillo Sittes städtebauliche Projekte und Architekturentwürfe sollten in diesem Rahmen nicht ediert werden. Das Typoskript, das wir im Anhang vollinhaltlich wiedergeben, weist umfangreiche nachträgliche handschriftliche Ergänzungen sowohl von Siegfried als auch von Camillo Sitte auf. Seine Erstellung lässt sich auf den Zeitraum Oktober/November 1903, kurz vor Camillo Sittes Tod, datieren.⁷ Keine exakte Aussage lässt sich hingegen darüber treffen, in welchem Zeitraum die anderen handschriftlichen Zusätze (die jüngste bibliographische Angabe lautet auf „1930“) dem Typoskript hinzugefügt wurden, und wann Siegfried Sitte die Blaustiftkorrekturen im Textkorpus tätigte. Für die vorliegende Edition stellte sich das Problem, auf welche Überarbeitungsstufe der vorangegangenen Edition sich die Textkonstitution des nunmehrigen Projekts stützen sollte. Das Typoskript zeigt, dass Camillo Sitte die Bearbeitung seiner Schriften seinen Söhnen anvertraut hatte.⁸ Auch ist davon auszugehen, dass Camillo Sitte die restlichen

6 Ein Beleg hierfür ist eine handschriftliche Notiz auf dem Titelblatt von „Richard Wagner und die deutsche Kunst (1875)“, Sign. SN: 133-108, lautend: „Die Ausbesserungen sind von C. S.s Hand.“

7 Die Datierung dieses Typoskripts ist aufgrund des maschinengeschriebenen Eintrags „Einteilungsgesetz und Lageplan (Oct. 1903.)“, einen Monat vor Camillo Sittes Tod, relativ eindeutig vorzunehmen. Diese Datumsangabe ist auffällig, da der betreffende Artikel erst posthum in der ersten Nummer der Zeitschrift *Der Städtebau* 1904 erschien. Da sich auf dem Typoskript auch handschriftliche Zusätze von Camillo Sitte befinden, lässt es sich somit auf den eng begrenzten Zeitraum Oktober/November 1903 datieren.

8 Ein weiterer deutlicher Hinweis auf eine solche Autorisierung findet sich in der Schrift „Grundsätze zur Reform des Zeichenunterrichts“ von 1899, Sign. SN: 212-465/2, in der

Bearbeitungen zumindest in Teilen gesehen und autorisiert hat. Des Weiteren lassen sich in einigen Fällen die verschiedenen Überarbeitungsstufen nicht mehr eindeutig trennen, womit die Rekonstruktion eines „Originaltextes“ aus der Hand Camillo Sittes ohne jegliche Bearbeitungsspuren seiner Söhne unmöglich wird.⁹

Textkonstitution

Die vorliegende Edition geht daher, was die in verschiedenen Bearbeitungsstufen getätigten Korrekturen und die Konstitution der Texte betrifft, von dem Stand aus, den der Nachlass heute repräsentiert. Sie folgt somit in Fällen, in denen eine handschriftliche Überarbeitung für die bei Wasmuth geplante Gesamtausgabe vorliegt, dieser überarbeiteten Version. In allen anderen Fällen wurde der ersten Druckversion der Vorzug gegenüber früheren handschriftlichen Fassungen gegeben; eine Vorgehensweise, die schon der Bearbeitung der Dokumente durch Camillo und Siegfried Sitte zur Richtschnur diente. Aus Gründen der Lesbarkeit wurde auf etwaige Varianten nur dann ausdrücklich verwiesen, wenn die Textkonstitution vom hier beschriebenen Vorgehen abweicht. Diese Abweichungen sind als solche eindeutig gekennzeichnet. Sie beziehen sich in der Regel auf solche Fälle, wo der Charakter des Texts durch Siegfried Sittes Redaktion verändert wurde.

Sinnentstellende Satz-, Grammatik-, oder Schreibfehler wurden emendiert, in die Interpunktion wurde jedoch nur in jenen Fällen eingegriffen, wo die Lesbarkeit bzw. Verständlichkeit des Textes wesentlich beeinträchtigt war. Nicht eingegriffen wurde in altertümliche Schreibweisen, selbst dann nicht, wenn diese innerhalb eines Texts inkonsistent sind. Im Zeitraum zwischen Sittes erster Veröffentlichung 1869 und seinem Tod 1903 waren die Standards der Rechtschreibung einem starken Wandel unterworfen. Vor der Einführung einer verbindlichen deutschen Rechtschreibnorm 1902/1903 differierten diese regional,

Camillo Sitte eine detaillierte Redaktion des umfänglichen Manuskripts ankündigt, die dann auch exakt in Form der üblichen Redaktionen in Blaustift, also von Siegfried Sitte, ausgeführt wurde.

9 „Die gegenwärtige Lage des Bau- und Kunstgewerbeunterrichts in Deutschland und Österreich“, Sign. SN 207-460/1, erschienen 1875 in der *Salzburger Zeitung* in sechs Teilen. Dieser Zeitungsartikel wurde mit Blaustift, Bleistift und schwarzer Tinte redigiert und teilweise mit Blaustift umrandet, dann ausgeschnitten und in unveränderter Reihenfolge zusammengefügt und nochmals mit Blaustift redigiert. An den redigierten Zeitungsartikel schlossen 20 Seiten eines ursprünglich umfangreicheren Autographen an, dessen restliche Teile sich aber nicht im Nachlass befinden.

weswegen beispielsweise in Deutschland publizierte Schriften eine abweichende Orthographie aufweisen können, aber auch von Druckmedium zu Druckmedium und selbst innerhalb der Texte finden sich Variationen. Die ohnehin nicht überall bindenden Standards veränderten sich darüber hinaus im Verlauf weniger Jahrzehnte mehrmals, was auf die verstärkten Anstrengungen zur Vereinheitlichung seit der Ersten Orthographischen Konferenz von 1876 zurückgeführt werden kann. In Österreich wurde beispielsweise die sogenannte „Heysesche ss-Schreibung“ 1879 eingeführt und bereits 1902 wieder abgeschafft. Sittes Texte spiegeln diesen Wandel wieder, weshalb hier – sensibilisiert durch die Debatte um die aktuelle Rechtschreibreform – bewusst auf die Herstellung einer fiktiven Einheitlichkeit verzichtet wurde. Auch inkonsistente Namensschreibungen wurden folglich beibehalten (beispielsweise „Sheakespeare“ oder „Shakspeare“ statt „Shakespeare“). Im Namensindex findet die heute übliche Schreibweise Verwendung. Selbiges gilt für geographische Bezeichnungen.

Umlaute am Wortanfang wurden an die heutige Schreibweise angeglichen, da es sich hier um eine setzerische Eigenart handelt (Frakturschriften verfügen nicht über Umlaute bei Großbuchstaben), die bei Einführung von Antiquaschriften zunächst allerdings teilweise beibehalten wurde.

Alle Abbildungen in Sittes Texten werden an den entsprechenden Stellen der Originalpublikationen bzw. Autographen wiedergegeben. Ergänzende Abbildungen, z.B. von Gemälden, die Sitte in seinen Kunstkritiken diskutiert, finden sich in den jeweiligen Kommentaren.

Der Apparat

In den einführenden Kommentaren werden biographische, philosophische und historische Zusammenhänge dargestellt und über Entstehung, Rezeption und Materiallage der wichtigsten Texte informiert. Den Texten sind kurze Vorbemerkungen vorangestellt, die neben den Quellen auch etwaige Varianten nennen. In Fällen von besonderem Interesse werden hier die Textträger, Textgenese und eventuelle editorische Eingriffe beschrieben sowie über spezielle historische Entstehungszusammenhänge informiert. Einzelne editorische Bemerkungen, Erläuterungen von Begriffen, Personen, Anspielungen sowie Zitatnachweise und Querverweise innerhalb der Edition sind generell in Form von Fußnoten in den Originaltexten angebracht. Die nur ausnahmsweise dargestellten Textvarianten (siehe oben) werden in eckigen Klammern in den Text eingeblendet. Im Anhang jedes Bandes findet sich ein Namenregister.

Verzeichnis der in der Gesamtausgabe enthaltenen Schriften und Projekte

Bd. 1: Schriften zu Kunstkritik und Kunstgewerbe

Schriften zu Kunst- und Musikkritik

- Zur Genelli-Ausstellung (1869)
Makart. Eine Studie (1871)
Das Inquisitionsgericht von Kaulbach (1871)
Kunstbericht (1871)
Galerie Gsell (1872)
Die Sensations-Venus (1872)
Kunstbericht. Vierte internationale Ausstellung (1872)
Matejko's neuestes Bild (1872)
Kunstbericht. Über die Ausstellung Hermann Schlösser im Künstlerhaus (1873)
Ein Berufener (1873)
Hoffmann's Landschaften im Saale der Handelsakademie (1873)
Hoffmann's Scenerien zum Nibelungenring (1873)
Hildebrandt's Reise um die Erde (1873)
Brief an Richard Wagner (1873)
Aus dem Künstlerhause (1874)
Unter Platonikern (1874)
Richard Wagner und die deutsche Kunst (1875)
Lohengrin (1877)
Josef Hoffmann's Reisebilder. Ausstellung im Künstlerhause (1886)
Ein merkwürdiges Bild. Ausgestellt im Kunstverein (1887)
Die Ausstellung im Künstlerhause (1892)
Joseph Hoffmann (1900)
Faust, Fliegender Holländer und Meistersinger (o.J.)

Schriften zum Kunstgewerbe

- Zur Ausstellung im neuen Museum für Kunst und Industrie (1871)
Erneuerung alter Ledertechnik bei Bucheinbänden (1877)
An unsere Leser (1878)
Die Pariser Weltausstellung. Original-Bericht (1878–79)
Die deutschen Gewerbe-Ausstellungen von 1879 (1879)

Der restaurierte Marktbrunnen (1879)
Die Initialen der Renaissance nach den Constructionen von Albrecht Dürer (1882)
Zur Geschichte der Salzburger Weissgeschirr-Fabrikation (1883)
Über Technik und Ausbildung der Rundeisengitter der Renaissance (1884)
Schlösser und Schlüssel (1885)
Über Österreichische Bauernmajolica (1886)
Das Salzburger Filigran (1887)
Zur Geschichte der Gmundner Majolika-Fabrikation (1887)
Die Entwicklung der Schmiedekunst in alter und neuer Zeit (1888)
Die Grundformen im Möbelbaue und deren Entwicklung (1888)
Industrielle Malerei und Vergoldung (1888)
Der neue Curs am Österreichischen Museum. Von einem Fachmanne (1897)
Kunstgewerbe und Styl (1898)

Bd. 2: Schriften zu Städtebau und Architektur

Die Kahlenberg-Pläne (1872)
Gottfried Semper (1873)
Die komische Oper (1874)
Die Konkurrenz-Projekte für den Justizpalast (1874)
Führich und Schmidt. Ein Blatt Kunstgeschichte (1875)
Gottfried Semper (1879)
Offenes Schreiben an Dr. Ilg (1879)
Der neue Wiener Styl (1881)
Über Akustik in Theatern und Concertsälen (1883)
Eine Handschrift Gottfried Semper's. Ein Beitrag zur Baugeschichte Wiens (1885)
Gottfried Semper und der moderne Theaterbau (1885)
Gottfried Semper's Ideen über Städteanlagen (1885)
Auszug aus dem Vortrage über die Baugeschichte und Restauration der gothischen St. Wolfgang-Kirche bei Kirchberg a.W. (1886)
Die neuere kirchliche Architektur in Österreich und Ungarn (1887)
Über alte und neue Städteanlagen mit Bezug auf die Plätze und Monument-Aufstellung in Wien (1889)
Über die Wahl eines Platzes für das Wiener Goethe-Denkmal (1889)
Vortrag über moderne Städtebauten (1889)
Das Wien der Zukunft (1891)
So geht's nicht! (1891)

Die Kunst des Städtebauens (1891)
Die neue Stadterweiterung (1891)
Das Radetzky-Denkmal (1891)
Stadterweiterung und Fremdenverkehr (1891)
Station Wien (1891)
Allerlei Papier (1891)
Die Ausweidung Wiens (1891)
Neu-Wien – Ein Willkomm (1891)
Gutachten über den neuen Baulinienplan für Teschen (1892)
Ferstel, Hansen, Schmidt (1892)
Auf gleicher Höhe (1892)
Die Bauwerke der Ausstellung (1892)
Über die Erhaltung des Gurker Domes und dessen Malereien (1892)
Die Regulierung des Stubenviertels (1893)
Der Wille des Stadtbauamtes (1893)
Wiener Villenzone (1893)
Das Waldviertel einst und jetzt (1893)
Das Wien der Zukunft. Zur Ausstellung der Regulierungsprojekte (1894)
Erklärung einiger bautechnischer Ausdrücke (1895)
Zur Bebauung des Wasserthurmplatzes (1895)
Stellungnahme vor dem Donaclub über die Frage der Avenue (1895)
Thurm-Freiheit (1896)
Discussion über den General-Regulierungsplan von Wien (1896)
Albert Ilg (1896)
Aus der Burg Kreuzenstein (1898)
Gutachten über die Platzwahl für den Theaterbau von Bielefeld (1900)
Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen (1901)
Eine Kunstfrage (1901)
Kundmachung des Ersten Wiener Beamten-Bauvereines. Vorwort zur bautechnischen Ausführung. (1902)
Am Carlsplatz. Das Kaiser Franz Joseph-Museum der Stadt Wien (1902)
Die Ergebnisse der Vorconcurrrenz zu dem Baue des Kaiser Franz Joseph-Museums der Stadt Wien (1902)
Sezession und Monumentalkunst (1903)
An unsere Leser (1904)
Die Sammlung von deutschen Stadtplänen auf der Dresdner Städteausstellung (1904)
Enteignungsgesetz und Lageplan (1904)

Bd. 3: Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen

Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen (1889)

Großstadt-Grün (1900)

Bd. 4: Schriften zu Pädagogik und Schulwesen

Über Zweck und Nutzen des Gewerbeschulwesens (1875)

Zur Lehrmittel-Ausstellung der Gewerbe-Schule (1875)

Die gegenwärtigen Lage des Bau- und Kunstgewerbeunterrichtes (1875)

Rezension Armand Freiherr von Dumreicher (1878)

Keramische Formenlehre (1883)

Das Entwerfen im Freihandzeichen-Unterricht (1884)

Zur Geschichte und Methodik des elementaren Körperzeichnens (1884)

Methodik des Zeichenunterrichts (1885)

Formenlehre für Möbelbau (1885)

Das Verhältniss der Bürgerschulen zu der höheren Gewerbeschule (1886)

Die Ausstellung kunstgewerblicher Fachschulen am k. k. österreichischen
Museum (Jubiläums-Ausstellung) (1888)

Bericht über die Ausstellung gewerblicher Schulen des Königreiches Sachsen im
Jahre 1888 (1889)

Über Schreib- und Zeichenstellung der Hand (1890)

Rezension Friedrich Graberg (1895)

Empfiehl sich die Einführung von Lehrbüchern, namentlich für theoretische
Gegenstände an gewerblichen Lehranstalten und eventuell für welche Dis-
ciplinen? (1897)

Rezension Albert Kornhas (1897)

Rezension Adalbert, Raimund und Wilhelm Hein (1897)

Grundsätze zur Reform des Zeichenunterrichts (1899)

Unser gewerbliches Unterrichtswesen (1899)

Bd. 5: Schriften zu Kunsttheorie und Kunstgeschichte

Beobachtungen über bildende Kunst, besonders über Architectur, vom Stand-
punkte der Perspective (1868)

Die Perspectivlehre des Pietro degli Franceschi (1879)

Vorträge über Geschichte der Baustyle (1883–84)
Rudolf v. Eitelberger (1885)
Rede am Grabe Eitelberger's (1885)
Die Ornamentik des Islam (1889)
Die Schönheit des Armes (1893)
Ein stiller Mann der Wissenschaft (1897)
Über die Bemalung figuraler Plastik im griechischen Alterthume (1898)
Die Moderne in der Architektur und im Kunstgewerbe (1899)
Brief an Ferdinand von Feldegg (1899)
Über Farbenharmonie (1900)
Weltanschauungs-Perioden (1902)
Neue Methode des perspectivischen Construierens (o.J.)
Über den praktischen Wert der Lehre vom goldenen Schnitt (o.J.)
Autographie für Kunst und Anatomie (o.J.)
Autograph, ohne Titel (o.J.)
 Teil I: Über Gesch[ichte] des Persp[ektivischen] Zeichn[en]s – Erste Fassung
 Teil II: Über Zeichen-Unterricht
Zettelkonvolut

Bd. 6: Entwürfe und städtebauliche Projekte

Städtebau

Bebauungsplan Privoz (1893–95)
Stadterweiterung Olmütz (1894–95)
Bebauungsplan Laibach (1895)
Seeanlage Marienthal (1896)
Bebauungsplan Mährisch Ostrau (1897)
Parzellierung Constantinopel (1899)
Verbauungsplan Eichwald (1900)
Lageplan Reichenberg (1900–1901)
Bebauungsplan Marienberg (1903)

Architektur

Mechiteristenkirche Wien (1873–74)
Altarentwurf Jaroslaw (1884)
Schloss Sierndorf Adaptierung (1884)
Schlosskirche Sierndorf Adaptierung (1884)

Pfarrkirchenproject Kleinmünchen (1887)
Pfarrkirche Temesvar (1887)
Pfarrkirchenproject Sierndorf (1888)
Jagdhaus Zbirow (1890–91)
Waldandacht Zbirow (1890–91)
Rektorentafel Universität Wien (1892–93)
Maschinentechnische Staatsgewerbeschule Wien (1893)
Eine Doppelvilla (1895)
Schulgebäude Olmütz (1896)
Restaurierung Rathaus Olmütz (1896–97)
Marienkirche Privoz-Oderfurt (1896–99)
Rathaus Privoz-Oderfurt (1896–97)
Pfarrhof Privoz-Oderfurt (1897)
Kaiser Franz Josef-Denkmal Olmütz (1897–98)
Pfarrkirche Polnisch Ostrau (1897)
Pfarrhof Polnisch Ostrau (1897)
Bezirksgericht Polnisch Ostrau (1897)
Kaiser Jubiläumskirche Wien (1891)
Rathausbrunnen Olmütz (1898–99)
Sanatorium Graz Ragnitztal (1898)
Clary'sche Gruftarkaden Teplitz (1900)
Kursalon Teplitz-Schönau (1900)
Nyitra Sarfö (1903)

Leben und Werk Camillo Sittes

„Die beste Weise, die Dinge zu erklären, ist,
sie herankommen zu sehen.“

Johann Wolfgang von Goethe

Der Universalgelehrte

„Drei normale Menschenleben wären notwendig, um dieses hinterlassene Studienmaterial anzusammeln, ebensoviel wären notwendig, um dieses ungeheure Material zu verarbeiten. Geschätzt und hochgehrt im Auslande, verkannt und ungewürdigt in seiner eigenen Heimatstadt, ist er von uns gezogen. Sittes Hauptbedeutung liegt im Städtebau; seine übrige Tätigkeit, sein universelles Wissen, seine hervorragende Kennerschaft auf kunsthistorischem und philosophischem Gebiete, blieben unbekannt, und gerade hier wäre Sitte befähigt gewesen, Hervorragendes zu schaffen. Unter dieser gewaltigen Arbeitslast ist der Mann mit den Jünglingsaugen, mit dem impulsiven Temperament und der Schaffensfreude eines Fünfundzwanzigjährigen zusammengebrochen, sein übermächtiger Arbeitseifer, das blinde Vertrauen auf seine körperlichen Kräfte, die er weit über die Grenzen des Zulässigen beanspruchte, forderten schwere Sühne.“¹

Am 16. November 1903 erlag der Musiker, Architekt, Gewerbelehrer, Kunstschriftsteller und Städtebauer Camillo Sitte in Wien den Folgen eines Hirnschlages. In einer Vielzahl von Nachrufen gedachten seine Zeitgenossen des außergewöhnlichen Temperaments, der stupenden Bildung und der überraschenden Vielseitigkeit des gerade erst sechzig Jahre alten Universalgelehrten.²

Vor allem aber trauerten sie den unvollendeten Hoffnungen nach, die in Sittes jäh abgebrochenem Lebenswerk steckten. In über 150 hinterlassenen Kri-

1 O. v. L. (Othmar Leixner von Grünberg): „Kamillo Sitte“, in: *Deutsche Zeitung*, Wien, 2. Dezember 1903. Leixner von Grünberg (1874–1927) war bis 1892 Schüler an Sittes Staatsgewerbeschule, später Mitarbeiter in Sittes Atelier und von 1902 an Lehrer für Baustillehre und Perspektive an der Staatsgewerbeschule.

2 Zu den weiteren wichtigsten Nachrufen gehören: „Kamillo Sitte gestorben“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 16. November 1903;

tiken, Essays und Abhandlungen sowie 42 Entwürfen zu Architektur und Städtebau hatte Sitte nahezu alle wissenschaftlichen und künstlerischen Strömungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts gebündelt. Sein geistiger Horizont umfasste die monumentale Historienmalerei, die Mittelaltersehnsucht der Nazarener, die ästhetische Vergegenwärtigung von Natur in der idealen Landschaftsmalerei, die wissenschaftliche Objektivierung der Natur in der zeitgenössischen Physik und Biologie, die Geniekritik des aufkommenden Realismus, die germanische Nationalmythologie in Richard Wagners Gesamtkunstwerk, die evolutionäre Stillehre Gottfried Sempers, die Abstammungslehre Charles Darwins, die Physiologie Hermann von Helmholtz' und Gustav Theodor Fechners, die biologischen Rekapitulationstheorien Ernst Haeckels, die genetischen Morphologien des Kunstgewerbes, die Modernitätskritik und Maschinenverachtung, dazu als durchgehendes Praxisfeld die Pädagogik und als oberste Leitkunst der abendländische Städtebau. Indem er das intellektuelle Universum seiner Zeit mit strengem wissenschaftlichen Anspruch zu erfassen und zwischen Tradition und Moderne zu vermitteln versuchte, wurde Camillo Sitte zu einer charakteristischen Figur des ausgehenden 19. Jahrhunderts – und zu einer tragischen zugleich, da er des Reichtums seiner Erkenntnisse schließlich nicht mehr Herr wurde und die für die Jahrhundertwende charakteristische Rettung ins Weltanschauliche vollzog.³

Anders als seine geistigen Vorbilder hat Sitte es nie vermocht, jenseits seiner Hauptschrift über den Städtebau von 1889 und monographischer Einzelstudien eine zusammenhängende Darstellung kunstgeschichtlicher Epochen oder übergreifender Formentwicklungen zu verfassen, wie er es immer wieder gefordert hatte.⁴ Ein Grund dafür war ein methodischer: Sein Pathos der

Bayer, Josef: „Ein Vermächtnis Camillo Sittes“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 28. November 1903; Koch, Julius: „Kamillo Sitte“, in: *Zeitschrift des Österr. Ingenieur- und Architekten-Vereines* 50, 1903, S. 671; Hooker, George Ellsworth: „Camillo Sitte, City Builder“, in: *Chicago Record Herald*, 15. Januar 1904; Fischer, Theodor: „Camillo Sitte“, in: *Deutsche Bauzeitung* 6, Bd. 38, Januar 1904, S. 33; Henrici, Karl: „Camillo Sitte“, in: *Der Städtebau* 3, Bd. 1, 1904, S. 33f.; Feldegg, Ferdinand von: „Kamillo Sitte. Gedenkrede zum 80. Geburtstag“, in: *Zeitschrift des Österr. Ingenieur- und Architekten-Vereines* 21/22, 1923, S. 125–127.

- 3 Ein Jahr vor seinem Tod verfasste Sitte 1902 eine Tabelle mit „Weltanschauungs-Perioden“, in der er versuchte, sein Anschauungswissen zu systematisieren. Sign. SN: 180-363/1-9, siehe CSG, Bd. 5.
- 4 In Sittes Nachlass befindet sich eine übergreifende Schrift mit dem Titel „Vorträge über Geschichte der Baustyle“ aus den Jahren 1883–84. Sign. SN: 256-332. Es steht zu vermuten, dass Sitte sie als Antrittsvorlesungen nach seinem Wechsel von der Salzburger zur Wiener Staatsgewerbeschule 1883 verfasst hat. Die 191 Seiten starke, handschriftlich verfasste und



1 Portraittfoto von Camillo Sitte, undatiert, aufgenommen von Würthl und Spinnhörn, Salzburg.

Anschauung und die Hingabe an die Einzelphänomene schlossen jede spekulativ-generalisierende Systematisierung aus. Denn seine zahlreichen Analysen historischer Formwerdungsprozesse von Ornamenten, Gebrauchsgegenständen und Herstellungstechniken waren eindeutig an Vorbildern empirisch-induktiver Untersuchungen geprägt, von Rudolph Eitelberger von Edelbergs historischer Quellenkunde bis zu Hermann von Helmholtz' exakter, positiver Sinnesphysiologie. Der andere Grund des Scheiterns war ein praktischer: Seine Verpflichtungen im Lehrberuf, erst an der Salzburger und später an der Wiener Staatsgewerbeschule, ließen ihm keine Zeit zur Ausarbeitung seines geplanten *opus magnum*.⁵ Sittes Absicht, sein Lebenswerk in Form einer auf acht Bände angelegten universalhistorischen Kunst- und Kulturgeschichte⁶ vorzulegen, wurde schließlich durch seinen frühen Tod vereitelt. Seine überlieferten Ein-

mit zahlreichen Handzeichnungen Sittes versehene Vortragssammlung ist in folgende Kapitel eingeteilt: Die Altägyptische Bauweise, Die Assyrisch-Babylonische Bauweise, Die Bauten der Perser, Die Baukunst der Griechen, Die Baukunst der Römer. Über diese Vorträge siehe CSG, Bd. 5.

- 5 So berichtet Sitte bereits ein Jahr nach der Übernahme der Salzburger Gewerbeschule: „Mit der Schule geht es, fast möchte ich sagen, besser vorwärts als mir lieb ist, denn ich sitze täglich von 8 bis 12 Uhr und $\frac{1}{2}$ 2 bis $\frac{1}{4}$ 10 Uhr Abends zur Hälfte mit Unterricht zur andern Hälfte mit Kanzleiarbeit beschäftigt und zu eigenen literarischen oder künstlerischen Arbeiten komme ich gar nicht, so daß mir schon zuweilen sehr sehnsüchtig, fast bänglich zu Muthe ist.“ Sitte, Camillo: Brief an Rudolph Eitelberger von Edelberg, 19. Januar 1876, Handschriftensammlung der Wiener Stadt- u. Landesbibliothek, Inv.-Nr. 22.663. Später schreibt Sitte an seinen Freund, den Kunsthistoriker Albert Ilg, dass er „dienstlich mindestens 60 Wochenstunden“ in der Staatsgewerbeschule beschäftigt sei, in: Sitte, Camillo: Brief an Albert Ilg, 9. Januar 1888, Österreichische Nationalbibliothek Wien, HAN: Autogr. 1301/35-1. Die Auswertung des Briefwechsels zwischen Sitte und Ilg hat erstmals Roswitha Lacina vorgenommen. Ich danke ihr für dieses Dokument. Vgl. auch Heinrich Sittes Beschreibungen des übertollen Tagewerks seines Vaters, in: Sitte, Heinrich: „Camillo Sitte“, in: Bettelheim, Anton (Hg.): *Neue Österreichische Biographie*, Bd. 6. Wien: Almathea 1929, S. 132–149, hier S. 143.
- 6 Den Publikationsplan hat Sitte in einem Brief an den Architekten Ferdinand von Feldegg dargelegt. Im Folgenden ein Auszug:
 - „I. Bnd: Über die Entstehung der Grundformen der alt-griech. Baukunst u. Ornamentik [...]
 - II. Bnd: Die Wurzeln der etrusc.-röm. Baukunst [...]
 - III. Bnd: Geschichte des perspect. Zeichnens [...]
 - IV. Bnd: Die Figurendarstellungen in der grossen Kunst nach Inhalt und Verwendungsart aus dem Schatze der vergleich. Mythenforschung u. der Kunstdenkmäler erklärt. [...]
 - V. Bnd: Beiträge zur Erkenntnis des Völkerwanderns und Völkerwerdens (entwickelt aus der Kritik der Kunst- u. Handels-Sagen des Alterthums u. deren Beziehungen zu den kunst- und culturgeschichtlichen Lehrmeinungen unserer Zeit) [...]

zelstudien verstand er lediglich als „Hilfsarbeiten, Training“ für das angestrebte Hauptwerk. Selbst von seinem einzigen bis heute bekannten Buch *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* sprach Sitte nur mit Geringschätzung⁷. Denn sein Hauptziel sah er darin, die theoretischen Grundlagen für die „Aufstellung eines grossen Arbeitsprogrammes für deutsches Kunstschaffen“⁸ zu legen. Zahlreiche Zeitgenossen berichten übereinstimmend von Sittes Vorarbeiten für ein großes Archiv mit Notizen und Materialien. Sitte besaß nach Aussagen von Theodor Bach „in mehr als 400 Kästchen [...] Tausende und aber Tausende von eigenen Betrachtungen und von Auszügen aus mehr als tausend Werken, die er gelesen, hinterlegt und sorgsam nach Stoff und Form geordnet“ hatte.⁹ Hans Adler gab eine detaillierte Beschreibung von Sittes Archiv: „Ein Zimmer neben seinem Schreibzimmer war vom Fußboden bis zum Plafond mit nummerierten, in Fächern eingeteilten Stellagen [ausgestattet], in welchen, sortiert, die riesige Sammlung seiner Spezialwerke und Studien über alle Zweige der Kunst und Wissenschaft aufgestapelt und für spätere Bearbeitung bereit waren.“¹⁰ Doch von diesem Archiv fehlt heute jede Spur.

VI. Band: Die physiolog. u. psychol. Ursachen von Weltanschauungen.

A. *Entstehung (Stammtafel) der Sinnesorgane*, deren Arbeitsteilung und darnach Einfluss auf unser Empfinden und Vorstellen, sowie in letzter Linie auf Kunst u. Wissenschaft. Physiologie, Psychologie.

C. *Kunsteintheilung* (Absteckung des ganzen Gebietes). Ästhetik.

D. *Grenzen wissenschaftlicher Erkenntnis*. Metaphysik.

VII. Band: Das deutsche Kunstwerk der Zukunft. Ethik.

VIII. Band: Gesammelte Pädagogische Aufsätze. Pädagogik.“

Sitte, Camillo: Brief an Ferdinand von Feldegg, 6. Dezember 1899, Sign. SN: 175–364/1–4, siehe CSG, Bd. 5.

7 Das berichtet Othmar Leixner in seinem Nachruf. Leixner 1903 (s. Anm. 1).

8 Sitte an Feldegg, 1899 (s. Anm. 6).

9 „Kamillo Sitte. Rede gehalten anlässlich der Enthüllung des auf dem Ehrengrabe an Zentralfriedhofe errichteten Denkmals am 17. April 1905 von Chef-Architekt Theodor Bach.“ Abgedruckt in: *Zeitschrift des österr. Ingenieur- und Architektenvereines* 19, 1905, S. 298.

10 Adler, Hans: „Lebens-Erinnerungen“. Undatiertes Typoskript im Besitz der Familie Sitte. Ich danke Roswitha Lacina für dieses Dokument.

Herkunft und Ausbildung

Camillo Sitte entstammte einem römisch-katholischen Elternhaus in Wien, das zum liberalen deutsch-österreichischen Bildungsbürgertum mit ausgeprägtem künstlerischen Selbstverständnis gehörte. Der 1818 im nordböhmischen Weißkirchen geborene und 1876 in Wien gestorbene Vater, Franz Sitte, war ein geachteter Kirchenbauer und Restaurator, der aus seiner Ehe mit der dreizehn Jahre älteren, aus Niederösterreich stammenden Schuhmachertochter Theresia Schabes am 17. April 1843 den einzigen Sohn Camillo hervorbrachte. Die Berufsbezeichnung des Vaters als „Privatarchitekt“ deutet auf die Spannung zwischen der Tradition des freien Baumeisters und dem Übergang zum modernen, staatlich geprüften Architekten,¹¹ die sich in ähnlicher Weise auch im Verhältnis zu seinem Sohn auf tun sollte. Zeitgenossen berichten übereinstimmend von der frühen Mitarbeit Camillos im Atelier des Vaters, von dem er auch den Auftrag zum Bau der Wiener Mechitaristenkirche von 1872 an übernahm, einem der damals ersten Wiener Bauwerke im Stil der wiederentdeckten deutschen Renaissance.

Der junge Sitte hatte auf dem katholischen Piaristen-Gymnasium in Wien 1863 seine Matura erworben. Aufschlussreich für die Entwicklung seiner späteren Interessen ist, dass schon das Maturitäts-Zeugnis in den Fächern Religion, Sprachen und Philosophie nur das Prädikat „befriedigend“, aber in Geschichte, Naturgeschichte und Geographie „lobenswert“ bis „vorzüglich“ verzeichnete.¹² Danach studierte Sitte am damaligen k. k. Polytechnikum, der späteren Technischen Universität, Architektur bei Heinrich von Ferstel.¹³ An der Universität belegte Sitte zahlreiche naturwissenschaftliche Nebenfächer¹⁴ sowie Medi-

11 Vgl. Schorske, Carl E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*. Aus dem Amerikanischen von Horst Günther. Frankfurt/M.: Fischer 1982, S. 62.

12 Maturitäts-Zeugnis vom 19. Juli 1863, Sign. SN: 400-614.

13 Heinrich von Ferstel (1828–1883) hatte großen Anteil bei der Gestaltung der Wiener Ringstraße und gehörte zu den Hauptvertretern der Architektur des Historismus. Er entwarf unter anderem die Votivkirche (1856–79), das Österreichische Museum für Kunst und Industrie (heute Museum für angewandte Kunst) (1867–71) und die Universität (1873–84). Sein Baustil entwickelte sich von mittelalterlichen Vorbildern über die Hochrenaissance zum Neobarock seiner späten Entwürfe. Sittes Schriften zur Architektur weisen zahlreiche Äußerungen über Ferstel auf. Er schätzte Ferstel sehr und begrüßte dessen Wendung zur Renaissance-Ordnung, die auch Sitte in seiner Wiener Mechitaristenkirche (1871–73) verwendete.

14 Dazu gehörten Psychologie, Physik, Geschichte der Philosophie, Ästhetik, analytische Mechanik, Zoologie, Krystallographie und Mathematik. Vgl. Reiterer, Gabriele: *AugenSinn. Zu Raum und Wahrnehmung in Camillo Sittes ‚Städtebau‘*. Salzburg, München: Pustet 2003, S. 23.

zin und Anatomie bei Josef Hyrtl.¹⁵ Außerdem war er ordentlicher Hörer in archäologischen und kunsthistorischen Kollegien, vor allem bei Rudolph von Eitelberger, Wiens erstem, 1852 ernannten Professor für Kunstgeschichte. Sein umfassendes Lektürepensum während des Studiums beschrieb Sitte in einem undatierten handschriftlichen Lebenslauf.¹⁶ Im Mittelpunkt seiner Interessen standen die physiologischen Werke von Helmholtz, Wundt, Brücke, Carus, dazu Haeckels Schöpfungsgeschichte, Fechners Psychophysik, Goethes Farbenlehre und die Abstammungslehren von Darwin und Huxley. Die Reste der umfangreichen Bibliothek Sittes, die 1999 wieder aufgefunden wurden, bestätigen die extreme Spannweite seiner Interessen.¹⁷

Großen Einfluss auf Sitte hatte die Methode und Lehre der Mitte des 19. Jahrhunderts an der Wiener Universität entstandenen kunstgeschichtlichen Forschung, der sogenannten „Wiener Schule der Kunstgeschichte“. Sittes Lehrer Rudolph von Eitelberger (1819–1885) war mit seinen von 1871 an heraus-

15 In Sittes Nachlass befindet sich ein reichhaltiges Skizzenbuch mit selbst gezeichneten anatomischen Körperstudien. Undatiertes Autograph für Kunst-Anatomie, Sign. SN: 403-330, siehe CSG, Bd. 5.

16 Sitte, Camillo: „Curriculum vitae“. Staatsarchiv Wien, ad 121510 ex 74. Dieser undatierte Lebenslauf wurde 1979 von Roswitha Lacina im Wiener Staatsarchiv aufgefunden. Sitte hatte ihn vermutlich um 1874/75 im Zusammenhang seiner Bewerbung für das Amt des Direktors an der Salzburger Staatsgewerbeschule verfasst. Karin Wilhelm hat ihn ausgewertet in ihrer Studie „Städtebauteorie als Kulturtheorie – Camillo Sittes ‚Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen‘“, in: Musner, Lutz / Wunberg, Gotthart / Lutter, Christina (Hg.): *Cultural Turn. Zur Geschichte der Kulturwissenschaften*. Wien: Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur 2001, S. 89–109, siehe S. 97.

17 Roswitha Lacina hatte im Frühjahr 1999 erfahren, dass die Schulbücherei der Höheren Technischen Lehranstalt Leberstraße in Wien größere Altbestände ihrer Buchsammlungen verkaufen wollte. Nachdem sie Zugang bekommen hatte, konnte sie anhand der ungewöhnlichen Bandbreite der Titel mitsamt der ausführlichen handschriftlichen Notizen von der Hand Camillo Sittes feststellen, dass es sich um Teile der Büchersammlung handelte, die Sitte von 1883 an als Direktor der neuen k. k. Staatsgewerbeschule Wien zusammengetragen hatte. Weil Sitte im ursprünglichen Schulgebäude in der Schellinggasse auch seine Dienstwohnung hatte, waren seine Lehrbibliothek und Privatsammlung identisch. Heute befindet sich ein weiterer Teil dieser Sammlung, der von der Höheren Technischen Lehranstalt Ottakring bereits überstellt wurde, an der Technischen Universität Wien. Die erhaltenen Bände weisen allerdings in der Architekturtheorie große Lücken auf. Vollständiger dagegen sind die naturwissenschaftlichen Bestände, die Werke von Darwin, Haeckel, Huxley, Mach, Fechner und viele andere umfassen. Vgl. Mönninger, Michael: „Gefährdeter Goldschatz. Camillo Sittes wiedergefundener Forschungsbibliothek in Wien droht der Ausverkauf“, in: *Berliner Zeitung*, 11. Mai 1999.

gegebenen „Quellschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance“ der Wegbereiter der Wiener Schule.¹⁸ Eitelberger lehnte die theoretisch-systematischen Lehrgebäude in der Tradition der Kunstgeschichte Winckelmanns ab und konzentrierte sich auf das Studium der Einzelkunstwerke. Sein Aufstieg zu einer Zentralfigur des österreichischen Kunstbetriebs hing eng mit dem 1864 von ihm gegründeten *Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* und der 1866 angegliederten neuen Kunstgewerbeschule zusammen.¹⁹ Eitelbergers Quellenkunde und Quellenkritik, seine Aufmerksamkeit auf methodologisch-ästhetische Fragen zur Ausbildung kunstwissenschaftlicher Lehrmethoden und die Universalität seiner Themen von der mittelalterlichen Kunst bis zur zeitgenössischen Volkskunst wurden in den Arbeiten der Wiener Schule zu einer der ausgeprägtesten Richtungen der neueren Kunstgeschichte weiterentwickelt.²⁰ Auch in ihrer anfangs noch überaus kritischen Haltung gegenüber der Kunst des Wiener Ästhetizismus kamen die Wiener Kunsthistoriker der Modernitätskepsis Sittes entgegen.²¹

Als ehemaliger Student und lebenslanger Verehrer Eitelbergers war Sitte überaus stolz auf diese Lehrerfigur.²² Als Sitte 1885 gebeten wurde, bei Eitel-

18 Vgl. Schlosser, Julius von: „Die Wiener Schule der Kunstgeschichte“, in: *Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung* 2, Ergänzungs-Bd. 13, Innsbruck 1934, S. 143–228. Über Eitelberger, das Österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule siehe Fliedl, Gottfried: *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1918*. Salzburg und Wien: Residenz 1986, S. 58–88.

19 Vgl. Springer, Elisabeth: *Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße*. Wiesbaden: Steiner 1979, S. 263f. Vgl. auch Fliedl 1986 (s. Anm. 18).

20 Über die Wiener Schule vgl. auch Kultermann, Udo: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*. Wien, Düsseldorf: Econ 1966, S. 278ff. Eine grundlegende Einordnung der Wiener Schule unternimmt Karl Clausberg durch den Nachweis ihrer Wurzeln im vorempirischen formalistischen Herbartianismus. Den Herbartianismus beurteilt Clausberg allgemein als „eines der zentralen Basis-Plateaus, von denen aus Ästhetik und Kunstwissenschaft, aber auch Psychologie und Sinnesphysiologie, Pädagogik und Soziologie [...] im Laufe des 19. Jahrhunderts ihre Aufstiegsrouten zu den Gipfelzielen exakter, positiver Wissenschaftlichkeit und avantgardistischer Kunsttheorie einschlugen.“ Clausberg, Carl: „Wiener Schule – russischer Formalismus – Prager Strukturalismus“, in: Hofmann, Werner / Warnke, Martin (Hg.): *IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*. München, Hamburg: Prestel 1983, S. 151–180, S. 154.

21 Vgl. Johnston, William M.: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Otto Grohme. Wien, Graz u.a.: Böhlau 1992 (Erstveröffentlichung 1972), S. 161f.

22 So schreibt er an Eitelberger: „[...] die öffentliche Anerkennung als *Ihr Schüler*. Das ist mir mehr, als wenn ich plötzlich mit einem Dutzend Ehrendiplomen aller möglichen Akademien überrascht worden wäre.“ Sitte, Camillo: Brief an Rudolph Eitelberger von Edel-

bergers Beerdigung die Grabrede zu halten²³ und einen Nachruf zu schreiben²⁴, hob er dessen Verdienst hervor, gegen „das Lied vom Agriculturstaate Österreich“ den Aufbau einer eigenständigen Kunstindustrie durchgesetzt zu haben. Den größten Einfluss auf Sitte hatte Eitelbergers Beschäftigung mit kunstgewerblichen Zeitfragen, seine Verknüpfung von zweckrational-materiellen Aspekten der Konkurrenzfähigkeit des Kunstgewerbes mit historisch-wissenschaftlichen Problemen und künstlerischen Zielsetzungen. Indem Eitelberger „das Individuelle des künstlerischen Schaffens mit der Allgemeinheit des geistigen und wirtschaftlichen Lebens des Volkes“²⁵ verband, wurde er zum lebenden Vorbild für Sitte.

Das Studium der damals neuen Disziplin der Kunstgeschichte war der Hintergrund für Sittes publizistische Tätigkeit als Kunstkritiker. Von 1869 an veröffentlichte er seine Aufsätze überwiegend im *Neuen Wiener Tagblatt*, der führenden deutsch-liberalen Zeitung, deren pangermanische Haltung Sitte teilte.

Die Partei der Deutsch-Liberalen in der Zeit von 1867 bis zu ihrer Wahlniederlage 1879 war die tonangebende gesellschaftspolitische Kraft Österreichs. Die blutige Niederlage gegen Preußen in der Schlacht von Königgrätz 1866 hatte unter anderem zur Herausbildung eines konstitutionellen Systems im Habsburgerreich geführt.

Das neue österreichische Parlament mit seinem liberalen Kabinett verabschiedete mit den sogenannten Dezembergesetzen 1867 wichtige bürgerliche Grundrechte. Sitte stimmte in vielerlei Hinsicht mit den Ansichten der deutsch-liberalen Partei überein. Sie vertrat vor allem die Interessen der Industrie, der Handelskammern und der Finanzwelt. Zugleich waren die Deutsch-Liberalen die Partei der gebildeten städtischen Mittelschicht, der Lehrer und Beamten. Sie wollten den Einfluss der Kirche auf die religiöse Sphäre beschränken und das Bildungswesen in Österreich stärken. Aber die Interessen des Kleinbürgertums, der Arbeiter und der Bauern vertraten die Liberalen nicht.²⁶ Mit der For-

berg, 1. Februar 1882, Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Inv.-Nr. 21.773.

23 Im Sitte Nachlass Archiv befindet sich ein Bericht über diese Rede, Sign. SN: 162-368. Aufschlussreicher als diese emphatische und gefühlsbetonte Ansprache ist aber Sittes nachstehend erwähnter Nachruf in der *Neuen Illustrierten Zeitung*.

24 Sitte, Camillo: „Rudolf von Eitelberger“, in: *Neue Illustrierte Zeitung*, Wien, April 1885, Sign. SN: 163-368, siehe CSG, Bd. 5. Folgendes Zitat ebd.

25 Fliedl 1986 (s. Anm. 18), S. 60.

26 Es findet sich in Sittes gesamten Schriften nur eine einzige, sehr späte politische Äußerung, die auf seine bürgerlich-konservative Gesinnung schließen lässt. In einer Erörterung über

derung nach einer großdeutschen Vereinigung verbanden sie einen leidenschaftlichen Antiklerikalismus, der in Anlehnung an Bismarcks protestantischen „Kulturkampf“ nach der Unfehlbarkeitserklärung des Vatikanischen Konzils 1870 später zur „Los von Rom-Kampagne“ und der einseitigen Aufkündigung des Konkordats mit Rom führte.²⁷

Sitte als Gewerbelehrer und Architekt

Anfangs setzte Franz Sitte große Hoffnungen darin, dass auch sein Sohn die Laufbahn eines freien Künstlerarchitekten einschlagen würde. Doch die Wirtschaftskrise 1873 und der Börsenkrach schränkten die Arbeitsmöglichkeiten für Architekten stark ein. Als Camillo 1875 aus Gründen der wirtschaftlichen Sicherheit wegen seiner bevorstehenden Heirat die Verbeamtung als Leiter der neu gegründeten Salzburger Staatsgewerbeschule annahm, reagierte der Vater äußerst enttäuscht.²⁸ Von 1867 an hatte eine Ministerialkommission des österreichischen Unterrichtsministeriums unter Armand von Dumreicher²⁹ neue mittlere Fachschulen geschaffen, die auch Lehrwerkstätten und Atelierunterricht anboten.³⁰ In diesem Zusammenhang wurde Sitte auf Empfehlung Rudolph von Eitelbergers vom österreichischen Minister für Cultus und Unter-

Wohn- und Siedlungsformen schreibt er, dass die Planungen eigener, von anderen Stadtteilen getrennter „Arbeiterviertel überhaupt die üppigsten Seuchenheerde für socialdemokratische Umtriebe abgeben“. Sitte, Camillo: *Erklärungen zu dem Lageplan für Reichenberg*. Reichenberg: im Verlage des Stadtrathes 1901, S. 5. Sign. SN: 241-1901, siehe CSG, Bd. 6.

27 Vgl. Kann, Robert A.: *Geschichte des Habsburgerreiches 1526–1918*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1993 (3. Auflage), S. 315f.

28 Vgl. Sitte, Heinrich 1929 (s. Anm. 5), S. 132–149; vgl. auch Schwarzl, Josef: „Franz, Camillo und Siegfried Sitte. 100 Arbeitsjahre einer Wiener Architektenfamilie“, in: *Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines* 7/8, 1949, S. 49–54, S. 50.

29 Armand von Dumreicher (1845–1908) war Staatsrechtler und Beamter im Unterrichtsministerium. Er leitete auf Vorschlag von Rudolph von Eitelberger die Berufung Sittes nach Salzburg ein. Vgl. Wurzer, Rudolf: „Franz, Camillo und Siegfried Sitte. Ein langer Weg von der Architektur zur Stadtplanung“, in: *Berichte zur Raumforschung und Raumplanung* 3–5, Bd. 33, 1989, S. 9–32, S. 15.

30 Die Ausbildung der Theoretiker und Praktiker wurde auf verschiedene Schultypen verteilt. Vgl. Grüner, Gustav: Abschnitt „Fachschulen“, in: Berg, Christa (Hg.): *Handbuch der Deutschen Bildungsgeschichte*, Bd. 4: 1870–1918: *Von der Reichsgründung bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München: Beck 1991, S. 389–398, S. 394 („Die österreichische Gewerbeschulkonzeption“).

richt, Carl von Stremayr, beauftragt, am 1. März 1875 die Salzburger Staatsgewerbeschule zu eröffnen, die zum Modell der technisch-gewerblichen Lehranstalten in Österreich wurde.³¹ Den Wechsel vom freien Künstlerarchitekten zum Staatsbeamten sah Sitte, anders als sein Vater, weniger als Problem des geringeren Sozialprestiges denn als finanzielles Hindernis an,³² das jedoch durch eine Reihe von Vergünstigungen überwunden werden konnte. Denn ohne Rücksicht auf das laufende Ausschreibungsverfahren wurde Sitte direkt berufen. Durch die großzügigen Ausstattungszusagen des Ministeriums und der Stadt Salzburg sowie nicht zuletzt durch den persönlichen Besuch des Kaisers 1876 zog sich Sitte zudem den Neid anderer Städte und Lehranstalten zu. Aber auch die Stadt Salzburg war vom Tempo und Investitionsaufwand, mit denen Sitte die Schule schon nach einem Jahr auf knapp 350 Schüler ausbaute, zeitweilig überfordert. Internationales Ansehen errang seine Lehranstalt auch mit der Gründung einer neuen Abteilung für „Photographie und Reproduktionsverfahren“. Durch seinen Erfolg wurde Sitte zum Inspektor der Fortbildungsschulen im Salzburger Kronland berufen und schließlich vom Unterrichtsministerium 1883 zum Leiter der Wiener Staatsgewerbeschule ernannt, der er bis zu seinem Tod vorstand.³³ Dabei muss Sitte ein außergewöhnlicher Pädagoge gewesen sein, der mit Vortrags- und Lehrkunst zahlreiche Zeitgenossen beeindruckt hatte. So schreibt Leopold Bauer: „Die Wirksamkeit seiner Vorträge erhöhte er [Sitte] wesentlich durch Tafelzeichnungen, in denen er geradezu ein

31 Vgl. Genellin, Benno: „Geschichte der Gründung der k. k. Staatsgewerbeschule in Salzburg“, in: *100 Jahre höhere technische Bundeslehranstalt Salzburg*. Salzburg: o.V. 1976, S. 24–59.

32 In einem Brief von 1874 an Armand von Dumreicher verhandelt der gerade 31 Jahre alte Sitte recht selbstbewusst um sein Gehalt: „Ich erlaube mir hiemit Ihnen die Bedingungen anzugeben, unter welchen ich vermöge meiner Verhältnisse im Stande wäre, den ehren- und auszeichnenden Antrag Eines [sic!] hohen k. k. Unterrichtsministerium zur Übernahme einer in Salzburg ins Leben zu rufenden gewerblichen Unterrichtsanstalt Folge zu leisten. Ich verlasse hier in Wien eine Privatpraxis, welche mir in den letzten fünf Jahren durchschnittlich jährlich 3000 fl. getragen, und habe die Verpflichtung auf mir für einige nächste Angehörige Sorge zu tragen. Diese Letztere könnte auf die Dauer einer längeren Reihe von Jahren mit dem zunächst gebotenen Jahresgehalt von 1400 fl. nicht geschehen. Ich vermag somit die meinen Bestrebungen und Wünschen und wie ich hoffe auch meiner Leistungsfähigkeit so sehr zusagende Stellung nur in Hoffnung darauf anzutreten, daß die Stelle eines ordentlichen Directors, der binnen einiger Jahre zum Blühen gebrachten Schule, nothwendig und durch meine Person besetzt würde [...]“ Sitte, Camillo: Brief an Armand von Dumreicher, 30. August 1874, Haus-, Hof- u. Staatsarchiv Wien, ad 12510/74.

33 Vgl. Genellin 1976 (s. Anm. 31).

Virtuose war. Mir ist ein Abend in Erinnerung, an dem er auf die Entwicklung des arabischen Ornaments zu sprechen kam, und um den Beweis zu liefern, dass diese uns kompliziert und verwirrend erscheinenden Arabesken auf einfache Urmotive zurückzuführen sind, zeichnete er auf die Tafel ein Dreieck, ein Quadrat, einen Kreis und eine Ellipse. Hierauf bat er das Publikum, ihm durch Zurufe zu sagen, welche dieser Figuren er in ein Ornament einflechten solle. Und nun entstanden auf Grund dieser Zurufe vor den Augen der Zuschauer in wenigen Minuten wunderschöne maurische Ornamente, welche Sitte, mit beiden Händen gleichzeitig arbeitend, auf die Tafel zeichnete.“³⁴ Und Sitte setzte seine Vorträge zuweilen an ungewöhnlichen Orten fort: „Die Debatten, an denen er immer den lebhaftesten Anteil nahm, zogen sich oft tief in die Nacht hinein, und mehr als einmal wurden dieselben, als die schläfrigen Kellner das Lokal schließen mußten, auf dem Platze, auf welchen heute das Mozart-Denkmal steht, unter freiem Himmel noch lange fortgeführt.“³⁵

Doch auch Sittes Beförderung in Wien änderte nichts daran, dass er mit dem „seinem inneren Wesen im Mißverhältnisse stehende[n] Posten eines Mittelschuldirektors“³⁶ nicht zufrieden war. Sein Bestreben war, eine Professur an der Wiener Akademie der Bildenden Künste und die Leitung von Monumentalbauten übertragen zu bekommen.³⁷ Doch als die Nachfolge der Akademie-Professur Karl von Hasenauers 1894 ausgeschrieben und von Otto Wagner besetzt wurde, erlebte Sitte diese Zurücksetzung als einen „neue[n] furchtbare[n] Schlag, der mir leider sogar ein Nervenleiden zuzog in Folge der ungeheuren Gemüthserschütterungen“.³⁸ Und mit seiner kirchenkritischen Haltung hatte er bereits lange zuvor jede Chance verwirkt, größere Sakralbauten in Wien zu realisieren.³⁹

34 Bauer, Leopold: „Zum 80. Geburtstag Kamillo Sittes am 17. April 1923“, in: *Neue Freie Presse*, Wien, 15. April 1923.

35 Ebd.

36 Feldegg 1923 (s. Anm. 2).

37 Sitte, Camillo: Brief an Albert Ilg, 30. März 1895, Österreichische Nationalbibliothek Wien, HAN: Autogr. 1301/35–9. Ich danke Roswitha Lacina für die Überlassung dieses und des folgenden Dokuments.

38 Sitte, Camillo: Brief an Albert Ilg, 20. März 1895, Österreichische Nationalbibliothek Wien, HAN: Autogr. 1301/35–8.

39 So schreibt Sitte 1895 zurückblickend an Albert Ilg: „Diese Dinge haben mir damals tief wehe gethan, denn seit ich durch den unglückseligen dummen Zeitungsartikel von Schembera die Vorstellung bei Cardinal Rauscher zum Behufe der Übernahme aller Kirchenbauten vom X Bz. [i.e. vom 10. Wiener Gemeindebezirk] an verlor u. durch den Krach auch die sonstig winkende Privatpraxis; habe ich eine stets zunehmend Sehnsucht nach Praxis gehabt.“ Ebd.

Selbst in der Wiener Staatsgewerbeschule war Sitte zeitweilig Intrigen ausgesetzt, die ihm unterstellten, er „verstünde vom Baufach gar nichts, sei ein bloßer Dilletant, Zeitungsschreiber u. Renommierer, der es aber sehr gut verstünde andere für sich arbeiten zu lassen.“⁴⁰ Und aufgrund seines beständigen Kampfes gegen die damalige Wiener Städtebaupraxis hatte sich zwischen ihm und dem Oberbaurat Otto Wagner eine große Feindschaft entwickelt. Sitte nannte Wagner wiederholt einen „Zinspalast-Makart“, während Wagner ihn umgekehrt als „hohlen Schwätzer“⁴¹ bezeichnete. 1895 fasste Sitte seine demprimierenden Wiener Erfahrungen zusammen: „Nach mehrfachen allerdings sehr schüchternen [...] Versuchen auf denjenigen Posten zu kommen, den ich allein voll und ganz ausfüllen könnte, auf der Akademie und bei unseren größten Monumentalbauten habe ich jetzt, wo ununterbrochen rohe ungebildete Schandkerle das Glück haben, dahin zu gelangen, weil sie die nur dem Gemeinen innewohnende Frechheit haben sich zuzudrängen, das intensive Verlangen, mich außer Wien, wo mir das Glück günstig ist, zur Geltung zu bringen. Das scheint zu gelingen und wenn es gelingt, dann kann es ja sein, daß man mich eines schönen Tages in Wien auch plötzlich entdeckt.“⁴²

Bereits 1889 war Sitte nach dem Erscheinen des Buches *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* weniger in Wien als international zu einer anerkannten und einflussreichen Persönlichkeit aufgestiegen. Er wurde mit Entwürfen, Stadtplänen und Bauten für Olmütz, Přivoz, Mährisch-Ostrau, Reichenberg und Marienberg beauftragt und war als Gutachter und Juror in München, Mainz, Brünn, Hamburg, Bielefeld, Nürnberg und vielen anderen Städten tätig. Seine Expertise ging auch in Planungen für Venedig, Konstantinopel und San Francisco ein, und die australische Regierung wollte Sitte sogar mit der Ausarbeitung der Stadtpläne für Adelaide, Melbourne und Sydney beauftragen.⁴³

Sitte hatte seinen größten Einfluss um die Jahrhundertwende, als durch die Hochindustrialisierung in den europäischen Städten die umfangreichsten Stadterweiterungen, Arrondierungen und Eingemeindungen der Neuzeit erforderlich wurden. Ebenfalls nicht zufällig gründete Sitte gemeinsam mit dem Architekten Theodor Goecke die Zeitschrift *Der Städtebau* nicht in Wien, sondern in Berlin. Sittes Städtebauprinzipien wurden postum von Werner Hegemann 1922 zur Grundlage der einflussreichen amerikanischen Entwurfslehre *The American*

40 Ebd.

41 „Das Wien der Zukunft“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 31. März 1894, Sign. SN 227-430.

42 Sitte, Brief an Ilg, 30. März 1895 (s. Anm. 37).

43 Über Sittes internationalen Wirkungskreis vgl. Leixner 1903 (s. Anm. 1).

Vitruvius genommen.⁴⁴ Dem raschen Aufstieg von Sittes Städtebau-Buch folgte nach dem Ersten Weltkrieg jedoch ein ebenso jäher Absturz. Die führende moderne Bauavantgarde bekämpfte Sitte und degradierte ihn zu „einer Art Troubadour, der mit seinen mittelalterlichen Liedern das Getöse der modernen Industrie übertönen wollte“.⁴⁵ Die Planungsgeschichtsschreibung nach dem Zweiten Weltkrieg hat in Sitte sogar einen Vorläufer der nationalsozialistischen Siedlungsbewegung entdeckt.⁴⁶ Erst in der jüngeren Zeit hat die Krise der modernen Architektur dazu geführt, dass der Bann über Sitte aufgehoben wurde. Neben einer Vielzahl von Einzelstudien⁴⁷ hat die Sitte-Forschung zwei bedeutende Untersuchungen hervorgebracht. Der französische Germanist Daniel Wieczorek⁴⁸ und die amerikanischen Architekturhistoriker George Collins und

-
- 44 Hegemann, Werner / Peets, Elbert: *The American Vitruvius. An Architects' Handbook of Civic Art*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1988 (Erstveröffentlichung New York: Princeton Architectural Press 1922).
- 45 Giedion, Sigfried: *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*. Zürich, München: Artemis 1976 (Erstveröffentlichung Cambridge/Mass.: Harvard Univ. Press 1941), S. 464f. Le Corbusier hatte sich nach seiner anfänglichen Begeisterung später brüsk von Sittes Städtebauprinzipien abgewendet. Vgl. Brooks, H. Allen: „Jeanneret and Sitte: Le Corbusieres earliest ideas on urban design“, in: Searing, Helen (Hg.): *In search of modern architecture. A tribute to Henry-Russell Hitchcock* (= The Architectural History Foundation MIT Press series 6). New York, Cambridge/Mass., London: Architectural History Foundation 1982, S. 278–297.
- 46 Vgl. Fehl, Gerhard: „C. Sitte als Volkserzieher. Anmerkungen zum deterministischen Denken in der Stadtbaukunst des 19. Jahrhunderts“, in: Ders. / Rodriguez-Lores, J.: *Städtebau um die Jahrhundertwende: Materialien zur Entstehung der Disziplin Städtebau*. Köln: Deutscher Gemeindeverlag, Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer 1980, S. 173–221; Fehl, Gerhard: „Stadtbaukunst contra Stadtplanung, zur Auseinandersetzung Camillo Sittes mit Richard Baumeister“, in: *Stadtbauwelt* 65, März 1980, S. 451–461. Fehl hat seine Aufsätze über Sitte und andere sogenannte „reaktionäre Modernisten“ 1995 überarbeitet und neu herausgegeben: Fehl, Gerhard: *Kleinstadt, Steildach, Volksgemeinschaft. Zum reaktionären Modernismus in Bau- und Stadtbaukunst*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1995.
- 47 Vgl. Wurzer 1989 (s. Anm. 29); Winter, Helmut: „Zum Wandel der Schönheitsvorstellungen im modernen Städtebau: Die Bedeutung psychologischer Theorien für das architektonische Denken“, in: *Berichte zur Orts-, Regional- und Landesplanung des Instituts für Orts-, Regional und Landesplanung an der ETH Zürich* 65, 1988, S. 137–154; Veen, Cornelis van de: *Space in Architecture. The evolution of a new idea in the theory and history of the modern movements*. Assen/Maastricht: Van Gorcum 1987 (Erstveröffentlichung 1978), S. 102–109. Die zahlreichen Verweise auf Sitte in anderen Städtebaulehren und Architekturgeschichten bieten lediglich Paraphrasen von Sittes Hauptwerk.
- 48 Wieczorek, Daniel: *Camillo Sitte et les débuts de l'urbanisme moderne*. Brüssel, Liège: Architecture + Recherches 1981. Wieczorek baute als Schüler der großen französischen Urbanistin Françoise Choay deren historische Systemtheorie des Städtebaus weiter aus.

Christiane C. Collins⁴⁹ haben Sittes Städtebau-Buch in den Horizont seiner kunst- und kulturkritischen Studien gestellt. Beide haben den vom Wiener Sitte Nachlass-Archiv in den siebziger Jahren erarbeiteten und seit Februar 1979 einsehbar Nachlass-Katalog im Anhang ihrer Bücher publiziert und damit erstmals die große thematische Breite von Sittes Studien angedeutet.

Sitte und die Rekapitulationstheorie

Unter allen künstlerisch-wissenschaftlichen Theorien des 19. Jahrhunderts hatte die damals von dem Jenaer Zoologen Ernst Haeckel popularisierte biogenetische Rekapitulationstheorie⁵⁰ den größten und anhaltendsten Einfluss auf Sittes Denken. Haeckels Gleichsetzung von Onto- und Phylogenese, nach der die Individualentwicklung eines Lebewesens immer auch frühere Stufen der Stammesgeschichte wiederholt, entpuppte sich als für Sitte auch von großem lebenspraktischem Wert. Weil er nicht freier Architekt, sondern zeitlebens Gewerbeschullehrer war, konzentrierte er einen Großteil seiner Studien auf die Pädagogik. Gerade in die Erziehungswissenschaft hielten damals in der Folge des englischen Philosophen Herbert Spencer (1820–1903) evolutionsbiologische Konzepte Einzug.⁵¹ Der schulische Vermittlungszwang war der Grund für Sittes

49 Collins, George R. / Collins, Christiane C.: *Camillo Sitte: The Birth of Modern City Planning*. New York: Rizzoli 1986. Die Autoren haben ihre erstmals 1965 veröffentlichte Sitte-Monographie umfassend überarbeitet.

50 Haeckel bezeichnete dieses Gesetz auch als „Causal-Nexus zwischen Ontogenie und Phylogenie“. Es lautet: „Die Formenreihe, welche der individuelle Organismus während seiner Entwicklung von der Eizelle an bis zu seinem ausgebildeten Zustand durchläuft, ist eine kurze gedrängte Wiederholung der langen Formenreihe, welche die thierischen Vorfahren desselben Organismus, oder die Stammformen seiner Art von den ältesten Zeiten der sogenannten organischen Schöpfung an bis auf die Gegenwart durchlaufen haben.“ Haeckel, Ernst: „Über die Wellenzugung der Lebensteilchen oder die Perigenese der Plastidule“, in: Ders.: *Gesammelte populäre Vorträge aus dem Gebiete der Entwicklungslehre*. Zweites Heft. Bonn: Strauss 1879, S. 30. Über Haeckel und die Rekapitulationstheorie vgl. Mayr, Ernst: *Die Entwicklung der biologischen Gedankenwelt. Vielfalt, Evolution und Vererbung*. Berlin, Heidelberg, New York: Springer 1984, S. 379f.

51 Spencer hatte in der Nachfolge Jean-Jacques Rousseaus gefordert, den Eigenwert der jeweiligen Entwicklungsstufen des Kindes zu berücksichtigen; von Johann Heinrich Pestalozzi griff er die Bemühungen um eine fortwährende Verbesserung der Erziehungs- und Unterrichtsmethoden auf. Zwei Jahre nach dem Erscheinen von Darwins Hauptwerk *Origin of Species* formulierte Spencer in seinem pädagogisch-programmatischen Buch *Education* von 1861

geradezu strategische Verklammerung von Pädagogik und Rekapitulationstheorie. Denn wenn die kindliche Entwicklung die Stammesgeschichte wiederholt, so lautete Sittes implizite pädagogische Prämisse, dann liegt beim Kind oder Schüler der erzieherische Ansatzpunkt, um gewünschte historische Formationen der kulturellen Vergangenheit wiederzuerwecken. Die Geschichte galt ihm nicht als verloren, sondern als kontinuierlich in der menschlichen Natur verankert und rekapitulierbar. Sein evolutionsbiologisches Denken ging so weit, dass er für die Erziehung forderte, der Stufengang im Erlernen einer Kunst solle eine abgekürzte Wiederholung der historisch überlieferten Erfindung derselben sein.⁵² In Untersuchungen zum Wandel von Kunstformen wählte er sogar Formulierungen wie „Auch Kunstwerke kämpfen eine Art Kampf um's Dasein.“⁵³

Ohne Kenntnis von Sittes biologischem Entwicklungsdenken lässt sich sein städtebauliches Hauptwerk von 1889 nicht verstehen. Daher rührt auch die Fehleinschätzung der herkömmlichen Planungsgeschichtsschreibung, die Sittes Werk meist nur als formalästhetisches Regelbuch interpretiert hatte. Denn gerade von der Stadt besaß Sitte eine naturale Auffassung⁵⁴ und wandte sich gegen die Nivellierung des Bodenreliefs,⁵⁵ gegen die Geraderichtung von alten Straßen und gegen die Geometrisierung des Stadtplanes. Vor allem im postum erschienenen Aufsatz „Enteignungsgesetz und Lageplan“⁵⁶ von 1904 wies Sitte auf die Vorteile des Schutzes der historischen Parzellen und Besitzverhältnisse hin.

seine Hoffnungen auf die Auswertung der Forschungsergebnisse der Biologie auf die Pädagogik. Er beschrieb darin den Menschen als Teil eines universellen Evolutionsprozesses, dessen Vernunft und Fähigkeiten das Ergebnis eines langen Entwicklungsprozesses aus früheren Zustandsformen seien. Als Anhänger von Jean-Baptiste de Lamarck ging Spencer von der Vererbung erworbener Fähigkeiten aus und maß deshalb dem stammesgeschichtlichen Erfahrungsvorrat weitaus größeren Wert für die Erziehung bei als kulturellen und individuellen Lernfortschritten. Über Herbert Spencer vgl. Muhri, Johann Günther: „Herbert Spencer“, in: Scheuerl, Hans (Hg.): *Klassiker der Pädagogik*, Bd. 2. München: Beck 1979, S. 299–309.

- 52 Beispielsweise in: Sitte, Camillo: „Zur Geschichte und Methodik des elementaren Körperzeichnens“, in: *Zeitschrift des Vereines österreichischer Zeichenlehrer*, 10. Jahrg., Nr. 6ff. Siehe CSG, Bd. 4.
- 53 Beispielsweise in: Sitte, Camillo: „Die Ornamentik des Islam“, in: *Österreichische Monatschrift für den Orient* 15, 1889, S. 39–41. Siehe CSG, Bd. 5.
- 54 Zur Verdeutlichung von Sittes naturaler Auffassung siehe seinen Aufsatz über eine Frühform dessen, was heute als *urban sprawl* in der Stadtentwicklung bezeichnet wird: Sitte, Camillo: „Wiener Villenzone“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 3. Juni 1893. Siehe CSG, Bd. 2.
- 55 Siehe Sittes Aufsatz: „Auf gleicher Höh“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 15. Februar 1892. Siehe CSG, Bd. 2.
- 56 Sitte, Camillo: „Enteignungsgesetz und Lageplan“, in: *Der Städtebau* 1, 1904, S. 5–8; S. 17–19; S. 35–37, Taf. 1–2. Siehe CSG, Bd. 2.

Dieser strukturellen Irregularität entsprachen in weiterer Folge auch ästhetische Formen. Wenn Sitte beispielsweise die Unregelmäßigkeit alter Plätze als Naturgesetze der Stadtgestaltung beschrieb, dann meinte er damit nicht irgendein malerisches Stadtideal, sondern zielte auf die Natur der menschlichen Wahrnehmung. So wie das Auge nie geometrisch-orthogonale Gegenstände wahrnimmt, sondern sie immer in perspektivischer Verzerrung abbildet, so Sittes Auffassung, würden auch alte Platzanlagen stets unregelmäßige und damit wahrnehmungsförmige Formen aufweisen.⁵⁷

Zugleich lässt sich anhand der Schriften Sittes erstmals belegen, wie eng seine Stadtbaulehre mit dem Wahrnehmungsideal der damaligen Bühnenbilderei verknüpft war. Sittes Vorbild in der idealen Landschaftsmalerei war der Wiener Künstler Joseph Hoffmann, der zugleich von Richard Wagner den Auftrag zum Entwurf der Uraufführungsszenographie des Bayreuther Rings von 1876 bekommen hatte.⁵⁸ Diese überraschende Koinzidenz macht nachvollziehbar, wie eng für Sitte Landschaftsbild, Musiktheater, Kunstreligion und Stadtbaukunst zusammenhingen. Diese Synthese reicht weit über die übliche Analogisierung von Stadt- und Bühnenbild hinaus und steht zudem im künstlerisch-praktischen Verweisungszusammenhang mit Schinkels klassizistischer Reliefbühne und der plastischen Relief-Theorie des Bildhauers Hildebrand.⁵⁹

Die geschichtsfeindliche, auf Selbstbegründung eingeschworene Hagiographie der Kunst- und Architekturmoderne hat den Lehrmeister Sitte auch deshalb übergangen, weil er deren frühe psychologistische und spiritualistische Überzeugungen nicht teilte, sondern noch dem geschichtlich-genetischen Begründungsdiskurs der Historischen Schule verhaftet war und daher kollektivistischen Deutungsmustern den Vorrang vor individualistischen gab.⁶⁰ Zudem

57 Obwohl Sitte keine direkten Bezüge herstellt, steht seine Auffassung in deutlicher Nähe zu Heinrich Wölfflins Begriff des „anthropomorphen Auffassens“, den jener in seiner Dissertation „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“ 1886 prägte. Vgl. Wölfflin, Heinrich: *Kleine Schriften 1886–1933*. Basel: Schwabe 1946, S. 13–47, S. 16. Weil Wölfflin damit aber eher das ästhetische Symbolisieren der Einfühlungstheorie anspricht, ist seine spätere Formulierung „Die Natur muß augengerecht gemacht werden“ von 1893 im hier gemeinten Sinne zutreffender. Siehe Wölfflin, Heinrich: „Ein Künstler über Kunst“, in: ebd., S. 84–88, S. 84.

Vgl. Meumann, Ernst: *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart*. Leipzig: Quelle & Meyer 1919. (Erstveröffentlichung 1908), S. 18f.

58 Siehe S. 72–78 in diesem Bd.

59 Vgl. Hildebrand, Adolf von: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Baden-Baden, Straßburg: Heitz 1961 (Erstveröffentlichung 1893).

60 Sittes Auffassungen waren sehr geistesverwandt mit dem, was Erich Rothacker über die

rührt das gescheiterte Angedenken auch von Sittes eigenem Scheitern her, weil er zum Opfer seiner eigenen Vielseitigkeit geworden war. Aufgrund des ungeheuren Pathos der Anschauung in seinen Schriften scheiterte er schließlich an der Aporie jeder Erfahrungswissenschaft: dass die Kontingenz und Singularität der Erfahrung den wissenschaftlichen Gesetzen der Notwendigkeit und Allgemeinheit widerstreben. Ihm wurde in gewisser Weise die „banausische Ahnungslosigkeit gegenüber der begrifflichen Kultur“ zum Verhängnis, die Hermann Lübbe im größeren geisteswissenschaftlichen Zusammenhang über das Scheitern der Realienkunde im 19. Jahrhundert konstatierte.⁶¹ Es war das Unverständnis gegenüber der strukturellen Geschichtlichkeit der eigenen Vernunft, die mangelnde Reflexion über die hochgradige subjektive Vermitteltheit der Objekterkenntnis und die Ignoranz gegenüber der Frage, in welchem Verhältnis deskriptive und normative Interessen stehen und wie „natürliche“ oder aber pragmatische Kategorien den Erkenntnisprozess leiteten.

Sein in den letzten Lebensjahren erarbeitetes Konzept einer Universalkunstgeschichte und Weltanschauungsphilosophie ist der geradezu brutale Versuch eines leidenschaftlichen Empirikers, die Kontingenz und Singularität des Anschauungswissens in die stabile Ordnung eines Geschichtsmodells zu bringen, das den wissenschaftlichen Kriterien von Allgemeinheit und Notwendigkeit genügt. Die „Theorie- und Methodenvereinheitlichung bei gleichzeitiger Explosion des experimentellen Wissens“,⁶² die den Siegeszug der Wissenschaften im 19. Jahrhundert begründete, ist Sitte allerdings nicht gelungen. Nicht zufällig sollte der letzte Band seiner achtbändigen Universalkunstgeschichte der Pädagogik gewidmet sein. Man könnte geradezu von Sittes Rettung ins Pädagogische sprechen. Denn dort bot sich ihm wie in keiner anderen Disziplin die Möglichkeit, den unendlichen linearen Fortschritt der Geschichte und des Wissens mit

Geschichtsphilosophie der Historischen Schule schrieb. Rothacker sprach von „Werthaltungen des Lebendigen und Eigentümlichen, des Organischen und Mannigfaltigen, Naturgemäßen und Echten, Ursprünglichen und Sittlich-Beharrlichen, des Altertümlichen und Ehrwürdigen, Freigewachsenen und Historisch Gewordenen, Volkstümlichen, Nationalen, Sinnlich Kräftigen und Anschaulichen, Besonnenen und Unwirren, einer Harmonie der Teile mit dem Ganzen, des Gehaltes mit der Form.“ Rothacker, Erich: *Einleitung in die Geisteswissenschaft*. Tübingen: Mohr 1920, S. 46. Über die Geschichtsphilosophie der Historischen Schule vgl. Schnädelbach, Herbert: *Philosophie in Deutschland 1831–1933*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983, S. 61–69.

61 Vgl. Lübbe, Hermann: *Politische Philosophie in Deutschland. Studien zu ihrer Geschichte*. Basel, Stuttgart: Schwabe 1963, S. 134.

62 Schnädelbach 1983 (s. Anm. 60), S. 98.

Fundament in geistesgeschichtlichen Epochen zur Spitze der „deutschen Kunst der Zukunft“ emporstrebt.⁶⁴

Tatsächlich geht die Legende, dass Camillo Sitte am Ufer eines nordischen Meeres mit eigenen Händen einen „Holländer-Thurm“ als architektonisches Gesamt- und Nationalkunstwerk bauen wollte: „Die Errichtung eines Turmes am öden Meeresstrande, eines mächtigen Werkes, das den fliegenden Holländer Wagners baulich verkörpern sollte, das Sitte nach jeder künstlerischen Richtung allein erstellen wollte, für dessen Erbauung er in germanischen Ländern durch Vorträge und Schausstellungen großartige Beträge zu erlangen hoffte, das war sein ideales Ziel, für dessen künstlerisches Erreichen er all die Studien über Bauformen, Maltechnik, Perspektive und so vieles andere angestellt hat.“⁶⁵ Dieser geistige Idealbau ist, ebenso wie Camillo Sittes Universalkunstgeschichte, nur ein Plan geblieben. Doch selbst noch den Fragmenten seines abgebrochenen Lebenswerkes kann die Nachwelt entnehmen, dass Sitte der gleiche Respekt, Rang und Ruhm gebührt, den er zeitlebens seinen größten Vorbildern und Leitfiguren eingeräumt hatte.

64 Die Zeichnung ist überschrieben mit: „Mein Fetsch: Jedes Sätzchen hat sein Plätzchen.“ Die Inschriften in dem Turm lauten (von unten nach oben): „Griechische Kunst autochthon national./ Lateinische Kunst autochthon national./ Jedo. [sic!] Kunst autochthon./ Nationale Götter./ Lehrmeinungen Kritik./ Physiolog. u. psychol. Grundlagen./ D. Deutsche Kunst der Zukunft./ Holländer Th.“ Sign. SN: 181-362.

65 Koch 1903 (s. Anm. 2). Auch Othmar Leixner von Grünberg berichtete in seinem Nachruf: „Die Krönung seiner Studien suchte Sitte im Projekt seines Holländerturmes zu finden, ein eigenartiger Monumentalbau, der als Übersetzung Richard Wagnerscher Kunst in die Baukunst gedacht war. Eine Reihe Detailskizzen waren schon angefertigt, die er aber als strengstes Geheimnis hütete, nur wenige hatten Gelegenheit, diese eigenartigen Studien zu sehen.“ Leixner 1903 (s. Anm. 1). Ferdinand von Feldegg berichtet ebenfalls von diesen Turm-Plänen als „Gegenstück zu Richard Wagners dichterisch-musikalischem Gesamtkunstwerk auf dem Gebiete der bildenden Künste“. Feldegg 1923 (s. Anm. 2).

Camillo Sitte als Kunstkritiker

Camillo Sitte veröffentlicht bereits während seines Studiums am damaligen k. k. Polytechnikum, der späteren Technischen Universität, von 1869 an Aufsätze im *Neuen Wiener Tagblatt*, dem führenden Organ der Deutsch-Liberalen Partei.¹

Dabei entwickelt er einen unakademischen, journalistischen Schreibstil voll witziger Pointen und polemischer Ausfälle. Seine Kunstkritiken brechen 1874 ab, als er sein Studium beendet hat und wenig später die Leitung der neu gegründeten Staatsgewerbeschule in Salzburg übernimmt. Erst von 1886 an bis 1900 verfasst er weitere Artikel, vor allem über den Landschaftsmaler und Bühnenbildner Joseph Hoffmann. Nach seiner teilweise heftigen Kritik an der zeitgenössischen Kunst konzentriert er sich zwölf Jahre später auf die Proklamation seines Kunstideals.

In seinen Kunstkritiken entwickelt Sitte sein künstlerisches und weltanschauliches Programm. Obwohl er den Klassizisten ästhetisch nahe steht und große Sympathien für die Nazarener hegt, formuliert er ein zunehmendes Unbehagen an der asketischen Idealisierung der Form und der Inaktualität ihrer Stoffe. Er wendet sich gegen schemenhafte Antiken- und Mittelalteradaptionen und favorisiert neuzeitliche Geschichtsstoffe, wie sie Wilhelm von

1 Die 1867 vom böhmischen Statthalter Richard Graf Belcredi gegründete Zeitung wurde auch von der preußischen Regierung sehr geschätzt. Einer ihrer späteren Chefredakteure, Wilhelm Singer, wurde wegen seiner Dreibund-freundlichen Haltung, jener deutsch-österreichisch-ungarisch-italienischen Vereinigung gegen Frankreich, von der deutschen Regierung mit einem hohen Orden ausgezeichnet. 1874 betrug die Auflage des *Neuen Wiener Tagblattes* 35.000 und 1902 bereits 65.000 Exemplare. Im Vergleich dazu brachte es die populäre, 1893 gegründete Wiener *Arbeiterzeitung* nur auf 24.000 Exemplare. Das fortschrittliche, demokratische *Neue Wiener Tagblatt* zählte auch Kronprinz Rudolf zu seinen Autoren. Vgl. Walter, Edith: *Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende. Ideologischer Anspruch und ökonomische Erfordernisse*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1994, S. 98ff. Vgl. auch Meliscek, Gabriele / Seethaler, Josef: *Die Wiener Tageszeitungen. Eine Dokumentation*, Bd. 3: 1918–1938. Frankfurt/M. u.a.: Lang 1992. Den später nationalistisch und rassistisch orientierten Nationalliberalen um Georg von Schönerer war das *Neue Wiener Tagblatt* nicht mehr radikal genug: Am 8. März 1888 verwüsteten einige von ihnen die Redaktion und verprügelten die Angestellten. Vgl. Janik, Allan / Toulmin, Stephen: *Wittgensteins Wien*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Reinhard Merkel. München, Wien: Carl Hanser 1984 (Erstveröffentlichung 1973), S. 69.

Kaulbach inszeniert. Hans Makart und andere modernistische Maler sind Sitte verhasst. Malerei ist für ihn ein Geschichtsprogramm im Dienste politisch-weltanschaulicher Ideen. Er propagiert die Kunstauffassung des Historismus, wie sie Wolfgang Götz definiert hat: eine „Kunst im Dienste einer Weltordnung, einer Staatsidee, einer Weltanschauung, die aus der Geschichte programmatisch ihre Denkmodelle und Formenmodelle beziehen.“² Auch für Sitte ist zunächst die Kunst das Mittel zur Aktualisierung einer verlorenen ästhetischen und sozialen Wertordnung, fundiert allerdings auf einem deutlich formulierten naturwissenschaftlichen Fortschrittsglauben. Jenseits der Kunstkritik äußert sich Sitte nur noch in einer zentralen Schrift – über Richard Wagner 1875 – explizit politisch-national, bis er zur Jahrhundertwende ein umfassendes künstlerisch-weltanschauliches Programm entwickelt.

Sitte spiegelt mit seiner Ablehnung der neueren Kunst den allgemeinen Umbruch in der Kunstgeschichte. Deren letztes Modell einer gültigen Gegenwartskunst war die historische Kunst der Romantik gewesen. Mit der Etablierung der akademischen Kunstgeschichte trennten sich die Wege der Kunstforscher und Künstler. Während die Forschung nur noch die Vergangenheit als würdiges Ideal einer künstlerischen Nachahmung empfand, suchten die Künstler zunehmend ihre Leitbilder in der Zukunft.³ Das gegensätzliche Verhältnis der Forscher und der Künstler zur Vergangenheit – Nachahmung versus Flucht – zieht sich mitten durch Sittes Kunstschriften. In ihnen treffen die Widersprüche zwischen klassizistischer Antikensehnsucht und romantischer Mittelalterverherrlichung, zwischen rationalistischem Aufklärungsdenken und mythologischem Volkstumsglauben unversöhnt aufeinander.

Sitte greift zunehmend von der Malerei auf die anderen Künste aus. So sind seine Bildbetrachtungen ästhetisch auch als Entwicklungsrahmen und Experimentierfeld für seine späteren städtebaulichen Wahrnehmungskategorien zu verstehen. Von seiner Beschäftigung mit dem Historiengemälde und der Landschaftsdarstellung bis zum Bühnenbild Joseph Hoffmanns und zur „Reliefauffassung“ (Adolf von Hildebrand) des Kunstwerks „Stadt“ lässt sich eine aufschlussreiche zeitliche und thematische Abfolge feststellen.

2 Götz, Wolfgang: „Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes“, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 24, 1970, S. 196–212, bes. S. 211.

3 Vgl. Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München: Beck 1995, S. 139.



3 Giovanni Buonaventure Genelli: „Apoll tröstet durch Gesang und Saitenspiel die trauernden Hirten“, 1859, Federzeichnung und Wasserfarben. Von Baron Siena, Wien, stammend, in der Sammlung der Zeichnungen der Staatlichen Museen zu Berlin als Kriegsverlust verzeichnet, Kat.Nr. 48.

Genelli und die Antikensehnsucht

Bereits in seiner ersten überlieferten Zeitungskritik über eine Genelli-Ausstellung in Wien 1869 exponiert der 26 Jahre alte Student Sitte einige Hauptthemen, die seine gesamte Kunstauffassung in den folgenden Jahrzehnten durchziehen: das

-
- 4 Giovanni (Hans) Genelli (1798–1868), vom Berliner Klassizismus geprägter Zeichner und Maler, der während eines Rom-Aufenthaltes 1822–32 die Kunst der römischen Antike und des 16. Jahrhunderts (Raffael, Michelangelo und G. Romano) studierte. Genellis wichtigstes Ausdrucksmittel war die Darstellung idealer, unbekleideter Körper mit überzeugendem Bewegungsausdruck. Seine Themen entstammten meist der antiken Mythologie und Dichtung sowie der Bibel und Dante. Genellis einheitliches Werk, das keine deutliche Stilwandlung erkennen lässt, stand in der Nachfolge von Carstens. „Nicht aus Mangel an Originalität, sondern aus Überzeugung von der Richtigkeit der Prinzipien seines Vorbildes setzt G. diese am Ende des 18. Jh. entstandene Strömung des deutschen Klassizismus bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jh. hinein fort. Damit stellt er kunstgeschichtlich eine Verbindung zu den späten Deutsch-Römern, besonders zu Feuerbach, her.“ Börsch-Supan, Helmut: „Genelli“, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 6. Hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Duncker & Humblot: Berlin 1964, S. 184f.

Ideal der Antike, der kunstzerstörerische Einfluss des Christentums, den Mangel der neueren Kunst an idealen Stoffen und das unkünstlerische Vordringen des Naturalismus. Giovanni Genelli⁴ zählt für Sitte zu den Heroen einer noch gültigen und kraftvollen Antikenrezeption, die nicht ins abstrakt Allegorische ausgreift, sondern mit der „Kraft der warmen Fantasie [...] zu jedem allgemeinen Begriff ein treffendes Beispiel aus dem Leben herauszugreifen vermag.“⁵

Sitte rühmt an Genellis Gruppenszenen, dass sie „lebenskräftiges Volk“ und nicht „Idealfiguren“ zeigen. Er stellt der streng antiken Behandlung des Gewandes bei Genelli die Darstellungsweise des 19. Jahrhunderts gegenüber und nimmt dabei einen Gedanken Richard Wagners von 1849 auf: die Kritik an der „modischen Verhüllung“ (Richard Wagner) des menschlichen Körpers in der zeitgenössischen Kunst.⁶ Angesichts der überzeugenden Körperdarstellungen Genellis wendet sich Sitte gegen die Körperfeindlichkeit seiner Zeit und entwickelt unvermittelt eine Kritik am „kunstmörderische[n] und naturschänderische[n] Einfluß der christlichen Weltanschauung“⁷, die auch für die Schriften Richard Wagners charakteristisch ist. Mehrfach greift Sitte die Kritik am Christentum wieder auf und nimmt eine kirchenfeindliche Haltung ein. Seine antikerikalen Äußerungen sind nur vor dem Hintergrund zu verstehen, dass auch in Österreich das Verhältnis zwischen katholischer Kirche und Staat gespannt war. Der Kaiser pochte auf seine Staatskirchenhoheit und focht 1870 wie die Deutsch-Liberale Partei ebenfalls die Unfehlbarkeitserklärung des Papstes an. Der Liberalismus konnte den Einfluss der Kirche später erheblich reduzieren.⁸

5 Sitte, Camillo: „Zur Genelli-Ausstellung (1869)“, S. 141–147 in diesem Bd., S. 145.

6 Wagner schrieb: „Unsere moderne Bildhauerkunst entkeimte nicht dem Drange nach Darstellung des wirklich vorhandenen Menschen, den sie durch seine modische Verhüllung kaum zu gewahren vermochte, sondern dem Verlangen nach Nachahmung des nachgeahmten, sinnlich unvorhandenen Menschen.“ Wagner, Richard: „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1849), in: Ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 3. Leipzig: E. W. Fritsch 1887 (2. Auflage), S. 42–177, S. 138.

7 Sitte „Genelli-Ausstellung (1869)“ (s. Anm. 5), S. 146.

8 „Auf dem Höhepunkt seiner Macht war der Liberalismus imstande, den römischen Glauben in den Intelligenzkreisen weit zurückzudrängen. Um 1870 existierte keine nennenswerte Literatur mit katholischer Orientierung, die gesamte ‚große‘ Presse war liberal, an den Universitäten lehrten in überwältigender Majorität liberale Professoren. Nur in gewissen städtischen Unterschichten (am wenigsten im eigentlichen Proletariat) und auf dem Lande erhielt sich die Anhänglichkeit an die Kirche.“ Fuchs, Albert: *Geistige Strömungen in Österreich 1867–1918*. Wien: Löcker 1984 (Erstveröffentlichung 1949), S. 68.

Sittes religionskritische Äußerungen und seine politischen Vorbehalte gegenüber der Fortschrittsfeindlichkeit der Kirche nehmen in manchen Kunstkritiken mehr Raum ein als ästhetische Betrachtungen. In einem Feuilleton von 1871 lobt er den Wiener Kunstverein für die Präsentation des Gemäldes „Das Inquisitionsgericht“ von Wilhelm von Kaulbach,⁹ dessen Ausspruch „Geschichte müssen wir malen, Geschichte ist die Religion unserer Zeit, Geschichte allein ist zeitgemäß“,¹⁰ Sittes Auffassungen sehr entsprochen haben dürfte. Sitte zeigt sich sehr angetan von Kaulbachs Historienmalerei, die „die Kulturgeschichte der Menschheit zu erzählen, eine Philosophie der Geschichte, nicht in Worten, sondern in Bildern aufzuschreiben“¹¹ versucht. Die antikatholische und antiinquisitorische Haltung Kaulbachs, die dem Maler in der Münchener Kunstöffentlichkeit zeitweilig große Probleme eingebracht hatte, kommt Sitte sehr entgegen. Von größter Aktualität ist für ihn Kaulbachs Darstellung des Inquisitors Peter Arbues [Abb. 4] von Zaragoza, der vier Jahre zuvor vom Papst heilig gesprochen worden war.¹² Sitte verurteilt die darin zum Ausdruck kommende kirchliche „Verdammung der ganzen modernen Geistesrichtung“, für die Sitte stellvertretend die Namen Galilei, Newton und Darwin anführt, gegen deren naturwissenschaftliche Erkenntnisfortschritte die Kirche jedoch nichts mehr aus-

-
- 9 Wilhelm von Kaulbach (1805–1874), Porträt- und Historienmaler, Schüler von Peter von Cornelius, der auf einer Italien-Reise 1835 seinen Hang zur Landschaftsmalerei entdeckte, aber von Cornelius auf eine klassizistisch-ideale Monumentalmalerei verpflichtet wurde. Kaulbach schuf effektvolle theatralische Decken- und Wandgemälde mit allegorischem und mythologischem Inhalt, daneben aber auch Illustrationen zu Goethes „Reineke Fuchs“ und Karikaturen. Kaulbachs „Pathos entsprach dem Zeitgeschmack, dem über dies der begriffliche und besonders der historische Inhalt eines Gemäldes wichtiger war als die überzeugende Lösung der künstlerischen Probleme von Farbe und Komposition.“ Zirk, Otto: „Kaulbach“, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 11. Hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: Duncker & Humblot 1977, S. 356f.
- 10 Teichlein, Anton: „Zur Charakteristik Wilhelm von Kaulbach's“, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 12, 1876, S. 264. Zitiert nach Brix, Michael / Steinhauser, Monika (Hg.): *Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland*. Lahn-Gießen: Anabas 1978, S. 272.
- 11 Sitte, Camillo: „Das Inquisitionsgericht von Kaulbach (1871)“, S. 157–161 in diesem Bd., S. 157. Alle folgenden Zitate ebd.
- 12 Peter von Arbues, eigentlich Pedro de Arbues (um 1441–1485), Chorherr an der Kathedrale von Zaragoza, von 1481 an erster Inquisitor für Aragonien, besonders gefürchtet wegen seines Fanatismus. Er wurde von der Kirche 1664 selig und 1867 heilig gesprochen.



4 Wilhelm von Kaulbach: „Peter Arbues“, Karton, 1869. Erstfassung war eine Wandzeichnung in Kaulbachs Atelier, die er in Rage anfertigte, nachdem er von der Heiligsprechung von Peter Arbues erfahren hatte.

zurichten vermochte: „Die ganze Entwicklung ist ein großer Kampf [...], um der Kurie Antwort zu geben auf Bannstrahl und Heiligsprechung.“¹³

In Kaulbachs Historienmalerei sieht Sitte nicht nur ein gültiges künstlerisches Formideal, sondern vor allem politisch einen Mitstreiter im Kampf gegen

13 Vgl. dies mit einer entgegengesetzten Äußerung des Berliner Physiologen Emil Du Bois-Reymond sieben Jahre später, der 1883 in seinem Nachruf auf Charles Darwin den epochalen Wandel im Selbstbewusstsein der Naturwissenschaftler und ihrer öffentlichen Anerkennung zeigt: „Während das heilige Offizium des Kopernikus Anhänger mit Feuer und Kerker verfolgt, ruht Charles Darwin in Westminster Abbey.“ Zit. nach: Lübke, Hermann: „Wissenschaft und Weltanschauung. Ideenpolitische Fronten im Streit um Emil Du Bois-Reymond“, in: Mann, Gunter (Hg.): *Naturwissen und Erkenntnis im 19. Jahrhundert: Emil Du Bois-Reymond*. Hildesheim: Gerstenberg 1981, S. 129–148, S. 131. Die Vermutung liegt nahe, dass Sitte Türen einrennt, die sich schon längst zu öffnen beginnen. Allerdings hatte der englische Klerus tatsächlich gegen die Beisetzung Darwins in Westminster Abbey anfangs noch heftigen Widerstand geleistet, der erst durch prominente Fürsprecher Darwins überwunden werden konnte. Vgl. Baumunk, Bodo-Michael / Rieß, Jürgen (Hg.): *Darwin und Darwinismus*. Ausstellungskatalog des Deutschen Hygiene-Museums, Dresden. Berlin: Akad.-Verlag 1994, S. 73.



5 Wilhelm von Kaulbach: „Die Hunnenschlacht“, Treppenhausemälde im Auftrag Friedrich Wilhelm IV. für Neues Museum Berlin, ab 1847 (zerstört). Erstfassung 1834–37 für den Grafen Raczyński, heute Museum Narodow, Posen.

die römische Kirche. Kaulbachs „Hunnenschlacht“ (1834–37) [Abb. 5] beschreibt er ein Jahr später wie ein gemaltes weltanschauliches Programm: „[...] hier hat es sich um Sein oder Nichtsein einer ganzen Kultur-Epoche gehandelt. Hier stritten Staatsgebäude und Religionen miteinander [...] um die Führerschaft in den Kulturbewegungen der nächsten Jahrtausende.“¹⁴ Diese Bedeutung sieht Sitte auch in Kaulbachs Behandlung der Figur Luthers bestätigt, der durch die „Befreiung der Geister [...] von der christlichen Weltanschauung, vom blinden Dogmenglauben [...] die neue Wissenschaft gegründet“ hatte.¹⁵

Die Unterdrückung des Protestantismus in Österreich seit der Gegenreformation Ferdinands II. ist ein weiterer Grund für Sittes antiklerikale Haltung. Luther stellt für den katholisch erzogenen Sitte eine über die Religion hinaus-

14 Sitte, Camillo: „Matejkos neuestes Bild (1872)“, S. 186–189 in diesem Bd., S. 189. In diesem, eigentlich dem polnischen Historienmaler Jan Matejko (1838–1893) gewidmeten Artikel geht Sitte ausführlich auf Kaulbach ein.

15 Ebd.

gehende weltanschaulich-aufklärerische Kraft dar, weshalb Sitte als Vertreter des sogenannten Kulturprotestantismus anzusehen ist. Diese Haltung entsprach dem damals engen Zusammenhang von Protestantismus und pangermanischen Bestrebungen, der das österreichische Echo auf Bismarcks Kulturkampf war.¹⁶ Das hohe Ansehen, das Luther in Österreich genoss, spiegelte sich später bis in die Schriften von Theodor Herzl und Sigmund Freud.¹⁷

Matejko und das Slawische



6 Jan Matejko: „Der Reichstag zu Warschau (1773)“. Entstanden 1867 zur Weltausstellung in Paris. Vormalig im Besitz des Kunsthistorischen Museums Wien, Verbleib gegenwärtig unbekannt.

Bei der Besprechung von Jan Matejkos Bild „Der polnische Landtag“ lässt Sitte die künstlerischen Aspekte hinter historisch-nationale Werte zurücktreten. Matejkos historischen Stoffen wirft er im Gegensatz zu Kaulbach den „Mangel

16 „Die Los-von-Rom-Bewegung [...] griff die Staatskirche an und lieferte zugleich einen Vorgeschmack von einer möglichen Vereinigung Cisleithaniens mit dem Deutschen Reich.“ Johnston, William M.: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Otto Grohme. Wien, Graz u.a.: Böhlau 1992 (Erstveröffentlichung 1972), S. 76.

17 Ebd., S. 250, 359.



7 Hermann Julius Schlösser: „Thetis, von Peleus überrascht“,
Gemälde, Öl auf Leinwand, 1827. Hamburger Kunsthalle.

einer höheren geistigen Bewegung“ vor.¹⁸ Matejko zeige nur Personen, „die um ihre Existenz kämpfen, aber nicht um ihre geistige Bestimmung in der Welt.“ Sittes Schlussfolgerung ist vernichtend: „Wir sehen den Niedergang eines Volkes, das für die Welt nichts Entscheidendes, nichts Unentbehrliches geleistet und sein Absterben wohl halb und halb verdient hat. Traurig ist das Schauspiel immerhin anzusehen, wir können aber die Achseln zucken und – weitergehen.“ Freilich gehörten diejenigen, die hier mit den Achseln zucken und weitergehen sollten, vor allem dem deutschsprachigen Bürgertum im Vielvölkerstaat der Habsburger an. Es verfügte über ein nur schwach ausgebildetes Nationalbewusstsein; die Einheit der deutschsprachigen Kultur war äußerst prekär. Dies verstärkte sich unter den Bildungs- und Entwicklungsanstrengungen des neuen österreichischen Parlamentes, das mit den sogenannten Dezembergesetzen von 1867 den Kampf gegen den Analphabetismus aufgenommen hatte

18 Sitte „Matejko (1872)“ (s. Anm. 14), S. 188.

und dafür auch die nicht-deutschen Sprachen und die Eigenständigkeit der östlichen Völker – Magyaren, Tschechen, Slowaken, Ruthenen und andere Ethnien – förderte. Obwohl überwiegend liberal eingestellt, reagierte das Bürgertum ablehnend auf die Emanzipationsbestrebungen der slawischen Völker. Zur Abgrenzung wurde das Deutschtum mit Argumenten der Staatseinheit und Verwaltungspraxis als klares Privileg verteidigt.¹⁹ Das erklärt auch Sittes Abneigung gegen das Slawische.

Schlösser und der Mangel an künstlerischen Stoffen

Sitte weiß, dass trotz seiner Antikensehnsucht die klassische Kunst nicht wiederbelebt werden kann und die christliche Kunst erst recht keinen Ausweg bietet. Er zeigt sich aber bewusst, dass seine Forderung, „nicht alte abgestorbene Kunst wiederzugebären, sondern aus dem Schoße unserer Zeit eine neue Kunst zu entwickeln“,²⁰ den einzelnen Künstler überfordert. Deshalb würden sie „lieber Krautstrunke mit Kaninchen, Wäschermädeln mit Butten, Herrgötter mit Wolken, Erdäpfel mit Butter und sonstiges ‚stilles Leben‘ malen, als sich in den tobenden Sturm des Lebens zu wagen und den Elementen Halt zu gebieten. Daher dieser versunkene Naturalismus, diese Gedankenlosigkeit, diese Virtuosenpielerei, dieser Makartismus!“²¹ Der Vorwurf der Gedankenlosigkeit und des Ideenmangels bildet ein durchgehendes Motiv in Sittes Kritik der zeitgenössischen Kunst. Über das Gemälde „Thetis von Peleus überrascht“ [Abb. 7] von Hermann Schlösser²², das im Januar 1873 im Künstlerhaus gezeigt wird, urteilt Sitte, dass Schlösser zwar noch entfernt zu der klassischen Schule eines Antonio Canova, Bertel Thorwaldsen, Asmus Jakob Carstens und Genelli zu zählen ist, aber durch allzu zeitgenössische Personendarstellung „kraftlos und ohne Originalität“²³ bleibt.

19 Über das österreichische Bürgertum und die nationale Frage vgl. Bruckmüller, Ernst / Stekl, Hannes: „Zur Geschichte des Bürgertums in Österreich“, in: Kocka, Jürgen / Frevert, Ute (Hg.): *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, Bd. 1. München: DTB 1988, S. 160–192. Über die Nationalitätenpolitik des seit 1860 konstitutionell verfassten Österreich vgl. Kann, Robert A.: *Geschichte des Habsburgerreiches 1526–1918*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1993 (3. Auflage), S. 309f.

20 Sitte „Genelli-Ausstellung (1869)“ (s. Anm. 5).

21 Ebd., S. 147.

22 Hermann Schlösser (1832–1894), deutschrömischer Historien-, Akt-, Bildnismaler und Bildhauer.

Auch hier lehnt Sitte die Wiederaufnahme klassischer Stoffe und Darstellungsweisen ab. Nachdem das 19. Jahrhundert alle bisherigen Stilarten ausprobiert habe, sei die Kunst „auf dem Niveau des absoluten Stoffmangels angelangt“, dessen getreuesten künstlerischen Ausdruck Sitte im „Naturalismus“ sieht. Aufgrund von „Ideenmangel“ fehle ihr jeder leitende Grundgedanke: „Diesen leitenden Grundgedanken für eine neue künstlerische Welt kann aber nimmermehr der Bildner aufstellen, sondern allein der – Dichter.“²⁴ Damit räumt Sitte dem Dichter eine Vorrangstellung für gesellschaftserneuernde Prozesse ein, die im geistigen Horizont der Tradition der französischen Frühsozialisten steht. Wie Claude Henri de Saint-Simon oder Pierre Joseph Proudhon sieht auch Sitte den Künstler als Avantgarde des Fortschritts. Dabei beschränkt sich Sitte freilich auf die Malerei. Allein in seinem Aufsatz über „Richard Wagner und die Deutsche Kunst (1875)“ präzisiert er seine Vorstellungen, wie der (Ton-)Dichter den „Grundgedanken für eine neue künstlerische Welt“ hervorbringen kann.²⁵ Gerade aufgrund von Sittes tiefer Verbundenheit mit Wagners Kunst verwundert seine Blindheit gegenüber der zeitgenössischen Literatur umso mehr. Allerdings ist dabei zu berücksichtigen, dass die österreichische Literatur bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts noch äußerst schwach entwickelt war. In der Zeit zwischen dem Tode Abraham a Sancta Clara 1709 in Wien und Franz Grillparzer (1791–1872) hatten sich die wirklich originellen Hervorbringungen der österreichischen Literatur überwiegend auf die volkstümliche Komödie, das sogenannte Hanswursttheater, beschränkt.²⁶

Makart und die Malerei der Unflätigkeit

In beispielloser Schärfe widmet Sitte dem Maler Hans Makart 1871 eine freie „Studie“.²⁷ Bei den besprochenen Werken handelt es sich in erster Linie um das Triptychon „Die sieben Todsünden“ von 1867/86, das Makart später in „Die Pest in Florenz“ umbenannte. [Abb. 8] Das Werk begründete Makarts Ruhm und löste bei seinen Ausstellungen im Münchener Kunstverein und im Wiener Künstlerhaus ebenso Stürme der Bewunderung wie der Entrüstung aus.

23 Sitte, Camillo: „Kunstbericht. Über die Ausstellung Hermann Schlösser im Künstlerhaus (1873)“, S. 190–193 in diesem Bd., S. 190.

24 Ebd., S. 192.

25 Ebd.

26 Über die österreichische Literatur vgl. Kann 1993 (s. Anm. 19), S. 338.

27 Sitte, Camillo: „Makart. Eine Studie (1871)“, S. 148–156 in diesem Bd. Alle folgenden Zitate ebd.



8 Hans Makart: „Die Sieben Todsünden oder die Pest in Florenz“, Triptychon, 1868.
Museum Georg Schäfer, Schweinfurt.

Makart ist für Sitte Inbegriff der verhassten modernen Kunst, die er in verschiedenen Artikeln abwechselnd als „naturalistisch“, „coloristisch“, „realistisch“ und später „secessionistisch“ bezeichnet.²⁸ Zur Abgrenzung rühmt Sitte hier neben Genelli auch die Nazarener wie Cornelius, Moritz von Schwind, Johann Friedrich Overbeck und Carstens als die „großen wundersamen Meister“ aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Aber sie seien bereits nur noch „Geisterbeschwörer“ gewesen, die vergebens die „Seelen der längst entschwundenen Helden“ heraufgerufen und darüber die Wirklichkeit vergessen hätten. Sie hätten sich nur um die Idee und deren äußere Form gekümmert, aber „die sinnliche Wirkung des Kunstwerkes geringgeschätzt“. Das ist für Sitte der historische Grund für die damalige moderne künstlerische Gegenbewegung, die auf das klassizistische Extrem mit einer ebenso extremen Gegenbewegung reagiert habe: „Die unterdrückte Natürlichkeit schreit nach Rache; aber wie tief die Sinnlichkeit allein sinken muß, wenn sie nicht getragen wird von großen Ideenkreisen, sondern in Opposition gegen diese tritt, zeigt uns *Makart*.“

Schon über Makarts Herkunft aus der Piloty-Schule²⁹ macht sich Sitte ähnlich lustig, wie es Egon Friedell Jahrzehnte später angesichts der überladenen Historienwerke dieses Künstlers tat.³⁰ Für Sitte besteht Karl Theodor von Pilotys

28 Über Hans Makart (1840–1884) vgl. Weixlgärtner, Arpad: „Makart“, in: Bettelheim, Anton (Hg.): *Neue Österreichische Biographie*, Bd. 6. Wien: Almathea 1929, S. 15–42. Makarts neubarocker, farbenprächtig-dekorativer Malstil, dessen kraftlose Zeichnung von prunkvoller Farbigkeit aufgewogen wurde, gilt als Vorläufer Gustav Klimts und als Wegbereiter der Wiener „Sezession“. Makarts Malstil und seine exaltierte Lebensweise hatten Einfluss auch auf das zeitgenössische Bühnenbild, auf Mode, Wohnkultur und Kunsthandwerk. Sitte steht mit seiner vernichtenden Kritik an Makart nicht allein. Am schärfsten waren die Angriffe des Malers Anselm Feuerbach, der 1876 seine Professur an der Wiener Akademie aufgab, weil Makart einen Ruf dorthin erhalten hatte. Feuerbachs Kritik, die erst postum veröffentlicht wurde, stimmt in wesentlichen Punkten mit der von Sitte überein: Unkenntnis des menschlichen Organismus, Körper- und Seelenlosigkeit seiner Figuren, Illumination statt Kolorit, Effekthascherei, Kleider ohne Menschen.

29 Karl Theodor von Piloty (1826–1886) gilt als Überwinder der Askese und Abstraktheit der Nazarener und als Erneuerer einer sinnlich-koloristischen Historienmalerei, die auf Gegenständlichkeit und derber Naturnachahmung beruhte und auf Modell und Kostüm nicht verzichten wollte. Aus seiner Schule an der Münchener Kunstakademie sind neben Makart auch Franz Lenbach, Franz Defregger und Wilhelm Leibl hervorgegangen. Vgl. Muther, Richard: „Piloty“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 26. Hg. von der historischen Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften. Berlin: Duncker & Humblot 1970 (Erstveröffentlichung 1888), S. 140–148.

30 Egon Friedell schrieb über Piloty: Er „malte schwere, protzige, historische Prunkstoffe [...]. Schwind fragte ihn: ‚Herr Kollega, was malen S‘ denn heuer für ein Malheur?‘ Auf seinen

größte Kunstleistung in der Bemalung von „alte[m] Eisenwerk, Blechhauben, gestülpte[n] Pappenheimer Stiefel[n], polierte[n] Marmorplatten etc.“. Aber wo Piloty noch „alte verzottete Ideen“ mit dem „Rang von geistreichen historischen Gedichten“ aufzuweisen habe, streife sein Schüler Makart den „unnötig beengenden Zwang der Idee“ ab und male nur Farbe. Sitte beschreibt Makarts Farbverwendung durch einen Vergleich mit der Dichtung, der Elemente der modernen Lyrik vorwegnimmt: „Das ist gerade so, als ob ein Dichter einmal Gedichte machte, die aus sehr schön klingenden, schwungvoll gereimten Versen, im Übrigen aber aus beliebigen Wörtern bestehen, die nicht einmal Sätze bilden, viel weniger irgend einen vernünftigen Gedanken aussprechen.“³¹

Die Anwürfe Sittes gehen über die bloße Kunstkritik hinaus und nehmen zivilisationskritische Züge gegen die „Sinnlichkeit“ und „Lüsternheit“ des Großstadtlebens an. Sittes großstadtfeindlicher Furor muss vor dem Hintergrund dessen gesehen werden, was W. M. Johnston als „Geselligkeit und Sexus unter dem Einfluß des Ästhetizismus“ in Wien um 1870 beschrieb. Dazu gehörten die Vergnügungssucht des finanziell gesicherten Bürgertums, die Theatralisierung des Wiener Gesellschaftslebens, der Aufstieg der Ringstraßen-Dandys und Kaffeehaus-Feuilletonisten, der Siegeszug von Walzer und Operette und eine geradezu orgiastische Fest- und Ballkultur.³² Nicht zufällig greift Sitte gerade Makart an, jenen „Leitstern der Millionenstadt Wien“, der ähnlich wie Johann Strauß „hemmungslos dem Phäakentum“ huldigte (Johnston) und als „Rattenfängergenie“ (Ludwig Hevesi) bezeichnet wurde.³³ Bei Makart, so Sitte,

Riesenbildern erscheinen zweitklassige Hofchauspieler in erstklassigen Kostümen. Von seinen Schülern verlangte er in erster Linie ‚Komposition‘, worunter er tüchtige Massenregie und wirksame Stellungen verstand. [...] Vergleicht man Piloty mit Delacroix und bedenkt man, daß um 1850 in Frankreich schon der Impressionismus einsetzte, so fällt auch in der Malerei die Bilanz für Deutschland recht ungünstig aus.“ Friedell (eigentlich Friedmann), Egon: *Kulturgeschichte der Neuzeit*, 2 Bde. München: DTB 1976 (Erstveröffentlichung 1928), 4. Buch, 5. Kapitel, S. 1224f.

31 Sitte „Makart (1871)“ (s. Anm. 27), S. 149.

32 Johnston 1992 (s. Anm. 16), S. 127–142.

33 Der österreichische Kunstkritiker Ludwig Hevesi stimmt in einer 1900 verfassten Makart-Kritik weitgehend mit Sitte überein, was die Maltechnik betrifft. Aber ganz im Gegensatz zu Sitte bewertet Hevesi die Kostümierung, Farbigkeit und mangelnde Naturtreue bei Makart positiv als großartige Verführungskunst. „Makart war der suggestivste Maler, den unser deutsches Jahrhundert gesehen. [...] Einer allein, in einer anderen Kunst, kommt ihm an dämonischem Rattenfängergenie gleich: Richard Wagner.“ Hevesi, Ludwig: *Acht Jahre Sezession*. Klagenfurt: Ritter 1984 (Erstveröffentlichung 1906), S. 267.

überstrahle die koloristische Form den Stoff, fehle jeder Ideengehalt und schwanke die Darstellung zwischen Vieldeutigkeit und übertriebener Wörtlichkeit. Vor allem zeigt sich Sitte irritiert von Makarts Maltechniken des „Auftragens, Verreibens, Durcheinanderscheuerns und Abkratzens der Farbe.“ Was fast wie eine Beschreibung der Montage-, Collage- und Frottage-Techniken der modernen Malerei erscheint, ist eine ebenso naive wie hellsichtige Vorwegnahme künstlerischer Abstraktionstendenzen, wie sie Gottfried Keller im *Grünen Heinrich* 1855 in Form einer ironischen Polemik gegen Heinrichs gegenstandslose Phantasiezeichnungen beschrieben hat.³⁴

Sittes Kritik an Makart steigert sich zum Kunstfanatismus und beschwört den ästhetischen Verfall durch künstlerische Konzessionen an den Massengeschmack „durch ähnliche marktschreierische Mittel, wie sie in amerikanischen Riesenconcerten durch Kanonen und Dampforgeln vertreten sind“. Dass hier Amerika als Negativbeispiel für eine demokratisierte Kunst erwähnt wird, deutet darauf hin, dass Sitte schon früh die Länderbeiträge auf den Weltausstellungen zumindest anhand von schriftlichen Berichten aufmerksam verfolgt hat.³⁵ Merkwürdig ist die elitäre Haltung, mit der der spätere Volkspädagoge Sitte den beim Volk wie beim Kaiser beliebten Makart verhöhnt und damit Künstler wie Publikum zum „Pöbel“ wirft. Allerdings war die Makart-Verachtung im Bildungsbürgertum verbreitet. Karl Gutzkow nannte Makarts Bilder „Lampenschirme für ein Pariser Hotel“, Schwind sah nichts als „geile“ und „syphilitische“ Farbeffekte.³⁶ Als Makart den Höhepunkt seines Lebens feierte und den Festzug zur silbernen Hochzeit des österreichischen Kaiserpaares 1879 ausstatten und anführen durfte, ist Sitte in Salzburg mit dem Aufbau der dor-

34 Dort betrachtet der Maler Erikson eine „gedankenlose Kritzelei“ Heinrichs. Er beschreibt sie mit Worten, die fast auf eine Arbeit des frühen Piet Mondrian passen würden, kehrt aber seine Rede schließlich durch Übertreibung ins Absurde: „Du hast hier einen gewaltigen Schritt vorwärts getan [...]. Millionen Striche und Strichelchen, zart und geistreich [...]. Diese fleißigen Schraffierungen sind Schraffierungen an sich, in der vollkommensten Freiheit des Schönen schwebend, dieses ist der Fleiß, die Zweckmäßigkeit, die Klarheit an sich, in der holdesten reizendsten Abstraktion. [...] vollkommene Tendenzfreiheit in reinem Dasein.“ Keller, Gottfried: *Der grüne Heinrich*. München: dtv 1978, S. 562ff. Vgl. auch Otto Stelzers Interpretation dieser Textstelle als „Prophetie“, in: Stelzer, Otto: *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodelle und Vor-Bilder*. München: Piper 1964, S. 54ff.

35 Die erste Weltausstellung fand 1851 in London statt; danach folgten Paris 1855, London 1862, Paris 1867. Die erste Ausstellung, die Sitte selber besucht hat, war vermutlich Wien 1873, also zwei Jahre nach seiner Schrift über Makart. Siehe dazu auch „Die Pariser Weltausstellung (1878/79)“, S. 350–424 in diesem Bd.

36 Vgl. Weixlgärtner 1929 (s. Anm. 28), S. 19.

tigen Staatsgewerbeschule beschäftigt. Eine direkte Konfrontation mit diesem Kostümfest dürfte ihm erspart geblieben sein.

Feuerbach und der Widerspruch zwischen Stoff und Form

Mit ähnlichen Argumenten polemisiert Sitte auch mehrfach gegen Makarts Zeitgenossen Anselm Feuerbach³⁷, was angesichts deren anfangs noch verwandter Kunstauffassung und Maltechnik nicht verwunderlich ist. Als 1874 im Künstlerhaus Feuerbachs „Amazonenschlacht“ ausgestellt wird, erregt sich Sitte ebenfalls über den Mangel an Idealität und Schönheitssinn. Hier erweitert er seine Angriffe um den Vorwurf des Malens nach Modellen, deren Formen der Maler nur noch ungenügend zu idealisieren vermag. Diese Abneigung rührt ebenfalls von Sittes Geringschätzung der naturalistischen Detailtreue her. Aber hier ist zugleich festzuhalten, dass jenseits der Porträtmalerei die Geschichte des Malens nach Modellen immer auch mit der Frage der Geschlechterrollen und der Sexualität verbunden war. Vor allem die Geschichte der Aktmalerei – und bei Feuerbachs Werken handelt es sich um Akte – hängt eng mit der erotischen Kunst zusammen. So könnte aus Sitte auch ein moralisches Bedenken gegen die sexuellen Implikationen der Modellmalerei gesprochen haben.³⁸ Diese Heuchelei und Scheinhaftigkeit des Wiener Bürgertums gegenüber der Sexualität hat weitgehende Resonanz in den Schriften Sigmund Freuds bis hin zu Karl Kraus' Polemiken gefunden.³⁹

37 Das Werk des Deutsch-Römers Anselm Feuerbach (1829–1880) zeigt Anklänge an die Nazarener und Klassizisten wie auch an Arnold Böcklin. Feuerbachs Kunst „war eine reine und tiefempfundene, aus echter Bildung gewonnene Umsetzung griech.-klassischen Gedankengutes und großer Themen der Renaissance in die Sprache einer monumentalen Malerei, deren Stilmittel und Möglichkeiten nicht ohne den Formensinn der Antike und Hochrenaissance und den malerischen Kolorismus, wie er ihn bei den Venezianern und in seiner damals modernsten Prägung in Frankreich fand, zu denken ist.“ Wirth, Irmgard: „Feuerbach“, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 5. Hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: Duncker & Humblot 1961, S. 111f.

38 In der Ikonographie spiegelt das Thema des Malers und seines Modells die Problematik der Geschlechterbeziehungen. Sie ist in weiten Teilen von der Inbesitznahme des weiblichen Körpers durch den männlichen Künstler geprägt. Über die Geschichte der Aktmalerei vgl. Vaudoyer, Jean-Louis: *Der weibliche Akt in der europäischen Malerei*. München: Goldmann 1957.

39 Vgl. Janik / Toulmin 1984 (s. Anm. 1), S. 41–81. Obwohl die Autoren überwiegend einen späteren Zeitraum darstellen, zählt ihr Kapitel über „Das Wien Kaiser Franz-Josephs, Stadt



9 Anselm Feuerbach: „Gastmahl des Plato“, erste Fassung 1869. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

Bei einer Besprechung von Feuerbachs Gemälde „Gastmahl des Plato“ [Abb. 9] wird deutlich, welche Position Sitte in der damaligen ästhetischen Debatte über die wechselseitige Abhängigkeit von Stoff und Form, über die Priorität des „Wie“ oder des „Was“ in der Kunst einnimmt. In der Kunsttheorie wurde die Hegel’sche Inhaltsästhetik, die das ästhetisch Wirksame in den Ideengehalt eines Kunstwerks gelegt hatte, zunehmend vom ästhetischen Formalismus in der Nachfolge Immanuel Kants verdrängt, der das Gefallen nicht vom Inhalt, sondern von den formalen Elementen des Kunstwerks her bestimmte.⁴⁰ Sitte sieht weder in der Betonung der inhaltlich-idealen noch der formal-realen Seite des Kunstwerks einen Ausweg. Er bescheinigt angesichts des Bildes „Gastmahl des Plato“ dem Maler einen krassen Widerspruch zwischen Stoff und Form,⁴¹ den er auf die „widernatürliche Vermählung zwischen Idealismus und Naturalismus“ zurückführt.⁴² Feuerbach fehle „ein feines künstlerisches Gefühl, das ihm intuitiv schon sagt, was zusammengehört und was nicht.“ Stattdessen ver-

der Widersprüche“ zu einem der besten Rückblicke auf die sogenannte „gute alte Zeit“ vor dem *fin de siècle*.

40 Aus der Vielzahl der Literatur über Kunsttheorie im 19. Jahrhundert seien stellvertretend zwei Überblickswerke genannt: Meumann, Ernst: *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart*. Leipzig: Quelle & Meyer 1919. (Erstveröffentlichung 1908), S. 11f; Nachtsheim, Stephan: *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870–1920*. Berlin: Mann 1984, S. 34ff.

41 Sitte, Camillo: „Unter Platonikern (1874)“, S. 226–229 in diesem Bd.

42 Auch bei Böcklin kritisiert er den „Zwiespalt zwischen idealem Stoff und realistischer Form“, vgl. Sitte, Camillo: „Ein merkwürdiges Bild (1887)“, S. 271–275 in diesem Bd., S. 273.

folge er nur in starrer Konsequenz „sein ein- für allemal aufgestelltes Programm.“ Während die Kunstkritik im 19. Jahrhundert die bildimmanente Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit der formalen Komposition als zentralen Wert ansah,⁴³ erweitert Sitte dieses Kriterium um – fast modern zu nennende – ästhetisch-lebenspraktische Aspekte einer neuen künstlerischen Inhalts- und Programmbestimmung.

Naturalismus

Sitte kritisiert gleichermaßen allzu große Naturferne und Abstraktion in der Malerei wie auch umgekehrt die extreme Nachahmung und Detailschilderung. In seiner Besprechung der 4. *Internationalen Ausstellung* im Wiener Künstlerhaus 1872 bringt Sitte die ausgeprägte Naturnachahmung zum ersten Mal in Zusammenhang mit dem Fortschritt der Naturwissenschaften.⁴⁴ Zwar hält Sitte traditionelle Landschafts- und Panoramenmaler wie Eduard von Hildebrandt, Friedrich Simony, Johann Michael und Hubert Sattler für vorbildliche Vertreter dieser Naturdarstellung, sieht aber die Gefahr, dass die Treue der Wiedergabe die Maler dazu bringe, nicht mehr Künstler, sondern Gelehrte zu sein, „indem sie eine Länder- und Völkerkunde aufschreiben, aber nicht in Worten, sondern in Farben, daher sich auch der Gelehrte vom Fach in dieser Richtung beteiligt und, was gar nicht zu verwundern, den Künstler sogar übertrifft.“⁴⁵ Obwohl Sitte dieser quasi-wissenschaftlichen Naturdarstellung seinen Respekt nicht versagen kann, stellt er fest, dass sie zum Untergang der Kunst führe, weil der vollständige Naturalist zum „Naturforscher“ werde. Dabei spielt allerdings auch das bereits erwähnte Motiv eine Rolle, dass viele Maler aus bloßer Gedankenarmut auf Naturmotive verfallen und dabei verkennen, „daß die Natur ganz andere Zwecke verfolgt als künstlerische.“ Sittes Forderung, dass die Natur der künstlerischen Idealisierung bedürfe, steht in der Folge von Kant, der in seiner dritten Kritik zwischen der wissenschaftlich-objektivierenden und der ästhetisch-lebensweltlichen Naturbetrachtung unterschieden und jede Vermischung zurückgewiesen hatte. Die Schönheit der Natur ist Kant zufolge nur zugäng-

43 So thematisierte beispielsweise der einflussreiche Kunstkritiker Friedrich Pecht (1814–1903) vor allem die immanenten Gesetze der Wahrscheinlichkeit, Glaubwürdigkeit und Logik des Bildes als ästhetische Kriterien. Vgl. Bringmann, Michael: *Friedrich Pecht: Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900*. Berlin: Mann 1982, S. 120f.

44 Sitte, Camillo: „Kunstbericht. Vierte internationale Ausstellung (1872)“, S. 179–185 in diesem Bd.

45 Dieses und alle folgenden Zitate ebd.

lich, wenn ihre Gestalten nicht Gegenstand instrumentell-objektivierender Interessen sind.⁴⁶

Auf der Jahresausstellung im Künstlerhaus 1892, immerhin zwanzig Jahre später, macht Sitte sich über eine Menschenmenge auf dem Bild „Messe vor der Wallfahrtskapelle in Guia“ des Spaniers Pradilla y Ortiz⁴⁷ lustig, indem er den Nutzwert der Erkennbarkeit der dargestellten Figuren mit dem Kaufpreis des Bildes pro Quadratzentimeter aufwiegt.⁴⁸ Bloße Virtuosität und Vollendung im Technischen sind für Sitte noch keine Kunstwerte, im Gegenteil: Die übersteigerte Detailliebe bringt in letzter Konsequenz sogar eine verzerrte Wirklichkeitsdarstellung hervor, weil sie auch nicht-bildrelevante Elemente aufnimmt. Je sichtbarer das technische Sein der Kunst wird, desto mehr empfindet er, wie durch diese Desillusionierung der auratische Schein der Kunst zerstört wird.

Hoecker und die reine Anschauung

Hatte Sitte bereits bei der Beschreibung der Makart'schen Maltechnik unwissentlich Elemente der modernen Malerei umrissen, so gerät die Analyse des Bildes „Nonne im Laubgang“ von Paul Hoecker⁴⁹ zur unbewussten Antizipation frühimpressionistischer Malerei. Auffällig ist, dass Sitte hier den Begriff „Naturalismus“ zum ersten Mal durch „Realismus“ ersetzt hat, mit dem er vermutlich eine noch größere Detailtreue der Maltechnik bezeichnen will. In der Kunstkritik, vor allem der französischen, tauchte der Begriff „Realismus“ von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an auf und wurde oft als Kampfbegriff einer regionalistischen Malerei gegen das Ideal des Klassizismus verwendet. Er wurde oft mit „Materialismus“ und „Naturalismus“ gleichgesetzt und hat seit Gustave Courbet deutlich demokratische und auch sozialistische Implikationen.⁵⁰

46 Vgl. Seel, Martin: *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 23f.

47 Pradilla y Ortiz (1848–1921), Historienmaler, bekannt für seine tiefenräumlich aufgebauten, theatralischen Bilder. Daneben malte er auch kleinformatige, realistische Genreszenen, über die Sitte hier spricht.

48 Sitte, Camillo: „Die Ausstellung im Künstlerhause (1892)“, S. 276–283 in diesem Bd., S. 283.

49 Paul Hoecker (1854–1910), Schüler von W. Diez, schuf von 1890 an mystisch-religiöse Gemälde mit effektvollen Lichtwirkungen. Mitbegründer der Münchner Sezession.

50 Vgl. Herding, Klaus: *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978.



10 Paul Hoecker: „Nonne im Laubengang“, um 1890.

Bei der Betrachtung des Werkes „Nonne im Laubengang“ [Abb. 10] sucht Sitte in konsequenter Verkennung der offensichtlich impressionistischen Lichtauffassung die Minderwertigkeit dieses Bildes herauszustellen, das anstelle von Komposition und Idealisierung sich in subjektiven Zufälligkeiten erschöpfe: „Zuerst ist man verblüfft über das neue Schauspiel, denn was in der Natur unbewußt übersehen wird, wirkt im Bilde höchst aufdringlich. Gerade diese Aufdringlichkeit, welche der Natur eben nicht eigen ist, wirkt dann zunächst abstoßend, man wird über Bild und Maler böse, um dann zuletzt darüber zu

lachen.“⁵¹ Sitte verurteilt nicht mehr nur das Dekorativ-Koloristische bei Makart, sondern sämtliche nicht-darstellenden, subjektiv-impressionistischen Tendenzen. Gerade in seinem Protest gegen das Zufällige bei Hoecker zeigt Sitte ein hellwaches Gespür dafür, wie sich in neuen Maltechniken die Auflösung des klassischen Kunstbegriffs andeutet: durch Abkehr von der Naturnachahmung hin zur technisch-willkürlichen Reproduktion. Nirgends in seinen Schriften wird deutlicher, wie wenig seine Wahrnehmungsfähigkeit den Herausforderungen der modernen Ästhetik gewachsen ist. Während er die Empirie und strenge Beobachtung in der Geschichts- und Naturwissenschaft begrüßt, hat er für die neue Kunstpraxis der reinen Anschauung noch kein Verständnis, ja, er scheint sie sogar als Abkömmling romantischer Esoterik zu verkennen. Makarts Bilder wirkten auf Sitte „schleuderisch und lumpig fabriziert“, Feuerbachs Modelle nannte er „schlecht“, und bei Hoeckers Zufallswirkungen fehlte ihm der „Ernst der Kunst“. Sitte kritisiert also eine Malerei, die – psychologisch oder technisch – die Spuren ihrer Hervorbringung sichtbar werden lässt. Das ist im Kern das, was Dadaisten und Surrealisten Jahrzehnte später praktizieren und was Walter Benjamin als Zerstörung der Aura des Kunstwerks durch technische Reproduktion beschreiben wird.

Böcklin und die Malerei als Privatsystem

Die Abkehr von der überlieferten Kunstauffassung vermag sich Sitte nur durch den Wunsch der Künstler nach Individualität und Originalität zu erklären. Dies führe zu „schwammigen Privatsystemchen“ und mache die neue Kunst kommentarbedürftig.⁵² Durch ihre Weigerung, Figuren zu typisieren und dadurch wiedererkennbar zu machen, schreibt Sitte dann 1887, entfalte sie den Zwang, „daß der hiezu nöthige, allein seligmachende Kommentar sich im Publikum festsetzt und man dann nur geleitet von dieser vorgefaßten Meinung vor das Bild tritt und dann auch die richtige Wirkung empfängt.“⁵³ Diese Gedanken entwickelt Sitte angesichts der Betrachtung von Böcklins „Pietà“. [Abb. 11]

51 Sitte „Im Künstlerhause (1892)“ (s. Anm. 48), S. 278 in diesem Bd. Dass Sitte zu diesem Zeitpunkt – vier Jahre nach Erscheinen seines Städtebau-Buches – sich bereits internationaler Anerkennung erfreut, ist auch daran zu bemerken, dass in der Reihe seiner Kunstkritiken dieser Artikel nicht mehr mit Kürzel, sondern zum ersten Mal mit vollem Autorennamen gezeichnet ist.

52 Sitte, Camillo: „Die Sensations-Venus (1872)“, S. 173–178 in diesem Bd., S. 176.



11 Arnold Böcklin: „Pietà“, 1879. Nationalgalerie Berlin.

Obwohl er einräumt, das Bild habe „etwas gleichsam Giotteskes an sich“, attestiert er ihm einen „rücksichtslose[n] Realismus [...], der nur den Moment zu fassen bestrebt ist, ohne sich im Mindesten darum zu kümmern, was auf der Leinwand [...] daraus wird.“

Sittes Ablehnung einer Kunst, die die Kraft der Konvention verliert und ohne Kommentar unverständlich wird, gründet in seiner Absage an die esoterisch-autonome Kunst der Romantik. Dies war zwar charakteristisch für die „positive“ Geistesströmung im 19. Jahrhundert, durch die die Genie-Ideologie und das rein Subjektive zunehmend in Verruf gerieten.⁵⁴ Aber zugleich ist Sitte nicht modern genug, den weiteren Schritt zur Selbstbegründung einer neuen Tradition zu wagen. Stattdessen fordert er das Beharren auf dem Typischen, das „ein konstantes fortwirkendes Verhältnis zwischen Kunst und Volk“ ermöglicht, weil es nicht allein auf „Neuheit“, „Überraschung“ und „Sensation“ zielt. Sitte zeigt damit wenig Einsicht in die gewandelte Bildauffassung seit der Roman-

53 Sitte „Merkwürdiges Bild (1887)“ (s. Anm. 42), S. 274. Veröffentlicht unter Pseudonym V. K. Schembera. Alle folgenden Zitate ebd.

54 Vgl. Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Bd. 2: *Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reiches*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1985, S. 169ff.

tik, als sich die Malerei aus dem Verband der Architektur und der Partnerschaft zur Plastik löst und an der Musik und Lyrik orientiert.⁵⁵ Er will von der Kunstphilosophie der Romantik nichts wissen und hat weder das „Gestaltlose“ bei Novalis, das „Spiel der Farben“ bei Ludwig Tieck, die „Lichtmusik“ von Adalbert Stifter noch Jean Pauls Flug-Perspektiven zur Kenntnis genommen. Nur in einer entscheidenden Hinsicht vermag Sitte die Malerei direkt mit der neuen Leitkunst der Musik zusammen zu denken: in der idealen Landschaft, aus der heraus das Bühnenbild Richard Wagners entsteht.

Brücke und das Schönheitsideal des Körpers

Sitte empfiehlt die antike Kunst zwar keineswegs zur Nachahmung, aber sie bildet bei ihm den normativen Rahmen zur Kritik der modernen Malerei. Als 1872 die „Venus Anadyomene“ von Hermann Schlösser im Kunstverein ausgestellt wird, attackiert er die Abkehr des Malers vom weiblichen Schönheitsideal der Griechen. Die Antike habe „das Weib in seiner vollen Entwicklung, bereits über das zwanzigste Jahr hinaus“ gezeigt und ihr „ewige Jugend“ gegeben. Schlösser zeige seine Venus dagegen „knospenhaft“ und in „Jungfräulichkeit“, bei der „der erste Keim des Verwelkens [...] schon sichtbar wird.“⁵⁶ Die Gestalt einer antiken Venus sei von unwandelbarer Idealität, während Schlösser sich nur eine „schnell vorüberstürmende Periode des Auseinanderknospens herausgegriffen“ habe. In der Formulierung des griechischen Schönheitsideals greift Sitte zu einer Definition, die dem klassischen Schönheitsbegriff verwandt ist, wie sie in Albertis Architekturtraktat zu finden ist und die auf Vitruvius zurückgeht.⁵⁷ Sie besteht für Sitte darin, dass „der Beschauer keinen Theil verändert

55 Stelzer 1964 (s. Anm. 34), S. 37.

56 Sitte „Sensations-Venus (1872)“ (s. Anm. 52), S. 174 in diesem Bd.

57 So heißt es bei Alberti: „Der Kürze halber möchte ich die Definition geben, daß die Schönheit eine bestimmte gesetzmäßige Übereinstimmung aller Teile, was immer für einer Sache, sei, die darin besteht, daß man weder etwas hinzufügen noch hinwegnehmen oder verändern könnte, ohne sie weniger gefällig zu machen.“ Alberti, Leon Battista: *Zehn Bücher über die Baukunst*. Übersetzt und erläutert von Max Theuer (1912). Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1975, 6. Buch, 2. Kapitel, S. 293. Ein Vorläufer dieses Gedankens findet sich bereits bei Vitruvius im 6. Buch, 2. Kapitel, 1. Absatz: „Der Architekt soll auf nichts sorgfältiger Bedacht nehmen, als darauf, daß die Gebäude eine genaue, ihren Größenverhältnissen angemessene (ästhetische) Berechnung ihrer gliedernden Elemente erhalten, [...] ein allgemein harmonisches Verhältnis der Teile zueinander [...], daß die entfernten

oder in Veränderung begriffen empfinden kann, weil durch eine solche Änderung augenblicklich die zauberische, zwingende Einheit des Ganzen gestört würde.“⁵⁸

Seine Vorstellung einer idealen Körperdarstellung präzisiert Sitte 1893 bei einer Kritik des Buches „Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt“ des Physiologen Ernst W. Brücke, der als eine zentrale Figur des Wiener Wissenschaftslebens die Verbindung von Naturwissenschaft und Studien zur Kultur und Kunst verkörperte.⁵⁹ In seinem Buch über die Körperdarstellung beschrieb er den Unterschied zwischen der Anatomie des menschlichen Körpers und dem klassischen Schönheitsideal. Brücke sprach von der „Verwilderung in der Darstellung der menschlichen Gestalt“⁶⁰ und wählte Formulierungen, die fast wortgetreu denen in Sittes früheren Kunstkritiken gleichen: „Der jetzt alles beherrschende Realismus wird von vielen unserer Künstler so verstanden, daß sie glauben, um so Dankenswerteres zu leisten, je getreuer sie ein Modell copieren. [...] Alles, Schönes und Häßliches, wird nachgemacht, damit man nur nicht ‚conventionell‘ werde.“⁶¹ Damit der Künstler nur die vorteilhaftesten Ansichten des Körpers zur Darstellung bringe, so Brücke, müsse er „die Fehler in der menschlichen Gestalt kennen wie der Pferdekennner die Fehler in der Gestalt des Pferdes kennt.“⁶²

oder zugefügten Glieder mit richtigem Vorbedacht ausgewählt sind und hiernach die gesamte Schöpfung beim Anblicke keinen Fehler erkennen läßt.“ Vitruvius Pollio, Marcus: *Zehn Bücher über Architektur*. Übersetzt und erläutert von Jakob Prestel (1912–14). Baden-Baden: Koerner 1983, S. 301.

58 Sitte „Sensations-Venus (1872)“ (s. Anm. 52), S. 175 in diesem Bd.

59 Ernst W. Brücke (1819–1892), deutscher Physiologe und Kunsttheoretiker, erhielt 1849 einen Ruf an das Physiologische Institut des Wiener Josephinums. Brücke war ein Freund von Sittes Lehrer Rudolph von Eitelberger und arbeitete später als Kurator an dessen „Museum für Kunst und Industrie“. Brücke war auch Lehrer Sigmund Freuds, der 1876–82 als Famulus an Brückes Institut arbeitete und seinen Lehrer sehr verehrte. Zudem war Brücke ein antiklerikal eingestellter, politisch aktiver Protestant und wurde 1879 Rektor der Wiener Universität. Über Brücke vgl. Johnston 1992 (s. Anm. 16), S. 237ff. Vgl. auch Brücke, Ernst Theodor: „Ernst Brücke“, in: Bettelheim, Anton (Hg.): *Neue Österreichische Biographie*, Bd. 5. Wien: Almathea 1928, S. 66–73. Sitte erwähnt Brücke mehrfach und hat ihm einen mit Helmholtz vergleichbaren Rang eingeräumt.

60 Brücke, Ernst: *Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt*. Wien: Wilhelm Braumüller 1891, S. 2. Brückes Arbeit wird in der vorliegenden Gesamtausgabe von Sittes Schriften im Zusammenhang mit seinen kunsttheoretischen Arbeiten dokumentiert, siehe CSG, Bd. 5.

61 Ebd.

62 Ebd., S. 3.

Dass Sitte in seinem Aufsatz über Brückes Buch derart ausführlich auf die Kluft zwischen der anatomisch korrekten, naturalistischen Körperauffassung und der künstlerischen Idealisierung in der Malerei eingeht, ist nur durch sein eigenes Interesse an anatomischen Studien zu erklären.⁶³ Brücke hatte im Kapitel „Arm und Hand“ dargelegt, dass der menschliche Arm in anatomischer Normalstellung, d.h. herabhängend mit nach vorn gekehrten Handflächen, sich vom Ellbogen abwärts nach außen stellt und einen Achsenbruch ergibt. Sitte beschreibt zutreffend Brückes Forderung, „daß dieser natürliche Axenbruch vom Künstler nicht blindlings nachgeahmt, sondern im Sinne geometrischer Regelmäßigkeit corrigirt werden soll, damit [...] ein Maximum von Schönheit entstehe.“⁶⁴

Weil für Sitte dieser Lehrsatz jedoch „nur a priori“ aufgestellt wurde, möchte er ihn „der Feuerprobe der Praxis“ unterziehen und damit Brückes anatomischen Empirismus noch überbieten. Sitte untersucht deshalb zahlreiche historische Christus-, Fackelträger, Speerwerfer- und Reitermotive und stellt fest, dass Brückes Lehrsatz nicht uneingeschränkt gilt, weil hier der Achsenbruch des Ellenbogens nicht korrigiert wurde. Hat Brücke also geirrt? Sitte analysiert verschiedene Stellungen des Armes in natura und kommt zu dem Schluss, dass Brückes Lehrsatz relativiert werden muss, weil die gerade oder gebrochene Linie des Armes davon abhängt, in welcher Tätigkeit er sich gerade befindet: „Die Einwärtsdrehung kommt also der Hand zu im Zustande der Thätigkeit, wenn sie ihrem Lebenszwecke dient [i.e. die gerade Linie], während die Auswärtsdrehung dem Zustande der Abspannung entspricht [i.e. der Achsenbruch].“ Weil Brücke die verschiedenen Tätigkeitsstellungen nicht untersucht hatte, resümiert Sitte, dass Idealbildungen nicht gegen Naturgesetze verstoßen dürfen.

Anstatt seinem antiken Vorbild der Typisierung und Idealisierung des Körpers blind zu folgen, erweitert Sitte die Darstellungstechnik der klassischen Kunst hiermit sogar um „realistische“ Elemente. Die Detailgenauigkeit bei der Beschreibung von Armstellungen und Muskelbewegungen lässt darauf schließen, dass es Sitte hier eher um eine zwar vor-realistische, aber fast mimetische Erfassung von Körperlichkeit und reiner Sinnlichkeit geht als um die propagandistische Suche nach Argumenten im Kampf gegen den verhassten Natura-

63 Darin zeigt sich Sittes eigenes Nebenfachstudium in Medizin und Anatomie bei Josef Hyrtl in Wien. In seinem Nachlass befindet sich ein reichhaltiges Skizzenbuch mit selbst gezeichneten anatomischen Körperstudien. Sign. SN: 403–330, siehe CSG, Bd. 5.

64 Sitte, Camillo: „Die Schönheit des Armes“, in: *Münchener Allgemeine Zeitung*, 15. September 1893. Siehe CSG, Bd. 5. Alle folgenden Zitate ebd.

lismus. Aber seine Formulierung, dass der größte Idealist zugleich der größte Realist sei, ist freilich nur im emphatischen Sinne zu verstehen. Mit ihr will Sitte über seine realen Schwierigkeiten hinwegtäuschen, die ihm sein positiver Wissenschaftsglaube und seine gleichzeitige Ablehnung des unkünstlerischen Naturalismus bereiten.

Joseph Hoffmann

Obwohl Sitte wiederholt die Maler Ferdinand Georg Waldmüller, Franz von Lenbach und die Schule Karl Rahls lobt, hat er eine große Abneigung gegen die Vielzahl von naturalistischen Landschaftsmotiven und Stilleben in der zeitgenössischen Malerei. Dabei wendet sich Sitte allerdings nicht gegen das Genre als solches, sondern gegen die verwendete Technik und die als ungenügend empfundene künstlerische Durchdringung. Sein Leitbild in der Naturschilderung wird am ausgeprägtesten von dem Wiener Maler und Graphiker Joseph Hoffmann (1831–1904) verkörpert. Außer einigen Lexikon-Eintragungen⁶⁵ findet Hoffmann nur cursorische Erwähnung in einigen Übersichtswerken über die Malerei des 19. Jahrhunderts. Auch Ludwig Hevesi behandelt Hoffmann sehr flüchtig: „[...] 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 Tè.“⁶⁶ Hoffmann arbeitete 1856 in Karl Rahls Atelier und wurde während eines Rom-Aufenthaltes 1858–64 von Cornelius und Overbeck gefördert. Er hatte Bühnendekorationen für die „Zauberflöte“ und den „Freischütz“ in Wien geschaffen.⁶⁷ Vor allem aber fertigte er auf seinen ausgedehnten Reisen in alle Welt zahlreiche künstlerisch-ethnographische Aquarelle an.

65 Thieme, Ulrich / Becker, Felix (Hg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 17. Leipzig: Seemann 1924, S. 266f.; Wurzbach, Constantin von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Bd. 2. Wien: VÖAW 1959, S. 377.

66 Hevesi, Ludwig: *Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert*, Bd. 2: 1848–1900. Leipzig: Seemann 1903, S. 203.

67 Vgl. *Zeitschrift für bildende Kunst* 1, Leipzig 1866, S. 247.

Im Auftrag von Richard Wagner schuf Hoffmann von 1872 an Bühnenbildentwürfe für die Uraufführung des „Ring des Nibelungen“ in Bayreuth.⁶⁸ [Abb. 12–14] Wagner wollte, dass Hoffmann die Entwürfe auch selber ausführe, was jener jedoch mangels eines eigenen Ateliers verweigerte. Als Hoffmann zudem sich weiteren Änderungswünschen widersetzte, entließ ihn Wagner bereits Ende 1874 und beauftragte die renommierten Coburger Theatermaler Max und Gotthold Brückner mit der Umsetzung von Hoffmanns Entwürfen. Sie standen unter dem Eindruck der Dekorationen zum Odyssee-Zyklus von Friedrich Preller in Weimar und waren im Stil der Spätromantik komponierte heroische Landschaften. Die Brüder Brückner setzten dann die klassizistisch-kühle Farbigeit Hoffmanns in einen malerischen Naturalismus um, der die Bühne vollends zum Abbild der wirklichen Natur ausgestaltete.⁶⁹

Trotz des 1874 vollzogenen Bruchs zwischen Wagner und Hoffmann wurden dessen Bühnenbildentwürfe als Grundlage für die Uraufführung 1876 und auch lange Zeit danach im Wesentlichen beibehalten. Über die Zusammenarbeit Hoffmanns mit Wagner urteilte Martin Gregor-Dellin äußerst negativ: „Wagner wollte das Edelste und wandte sich an – Historienmaler. Der außerdem noch schwierige, unverträgliche und starrköpfige Josef Hoffmann war ein Mißgriff und mußte eines Tages abgefunden und abgewimmelt werden. Aber Bayreuth hat sich von dieser Katastrophe ein halbes Jahrhundert nicht erholt. Hoffmann desillusionierte durch zuviel perfekte Illusion.“⁷⁰

68 Siehe dazu Sitte, Camillo: „Hoffmann's Scenerien zum Nibelungenring (1873)“, S. 201–206 in diesem Bd.

69 Vgl. Petzet, Detta / Petzet, Michael: *Die Richard Wagner-Bühne Ludwigs II.* München: Prestel 1970, S. 228–243. Über die Bühnenbilder der Brüder Brückner vgl. Petzet, Michael: „Das Brücknersche Atelier in Coburg und der erste Bayreuther ‚Ring‘ von 1876“, in: *Beiträge zur Denkmalkunde. Tilmann Breuer zum 60. Geburtstag* (= Arbeitsheft 56 des Bayrisches Landesamts für Denkmalpflege). München: Lipp 1991, S. 79–105.

70 Gregor-Dellin, Martin: *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert.* München: Piper 1991 (Erstveröffentlichung 1980), S. 672. Wagner selber erwähnte Hoffmann trotz der jahrelangen Zusammenarbeit weder in seiner Autobiographie noch in seinem Tagebuch – vgl. Wagner, Richard: *Mein Leben.* Hg. von Martin Gregor-Dellin. München: List 1963; Ders.: *Das braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882.* Hg. von Joachim Bergfeld. Zürich: Atlantis Verlag 1975. Über die „schwerwiegenden Differenzen“ zwischen Wagner und Hoffmann vgl. Bronnenmeyer, Walter: *Vom Tempel zur Werkstatt. Geschichte der Bayreuther Festspiele.* Bayreuth: Niehrenheim 1970, S. 20f. Über Wagner und Hoffmann vgl. auch Habel, Heinrich: *Festspielhaus und Wahnfried. Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners.* München: Prestel 1985, S. 363. Über die Ausstattung der Uraufführungsbühne 1876 in Bayreuth vgl. Baumann, Carl-Friedrich: *Bühnentechnik im Festspielhaus Bayreuth.* München: Prestel 1980, S. 90ff.



12–14 Josef Hoffmann: Entwürfe für Bühnenbilder zu Richard Wagners Bayreuther Nibelungenring. Veröffentlicht in: Hoffmann, Joseph: Der Ring der Nibelungen. München: Selbstverlag 1901. Die für Ludwig von Bayern angefertigten Originale sind verschollen.

- 12 Walküre, 3. Aufzug, Walkürenfels. 13 Rheingold, 3. Verwandlung, Walhall.
14 Götterdämmerung, 1. Aufzug, Die Halle der Gibichungen am Rhein.

Dass Sitte sein Kunstideal in einem Maler verkörpert findet, der später zum ersten Bühnenbildner seines obersten Kunstgottes Richard Wagner werden soll, ist eine überaus erstaunliche Koinzidenz. Der erste Briefkontakt zwischen Wagner und Hoffmann datiert vom 28. Juli 1872.⁷¹ Aber es ist wenig wahrscheinlich, dass Sitte bereits so früh davon Kenntnis erhalten hatte. Viel eher spricht es für seinen großen Spürsinn, schon 1873 auf Hoffmann aufmerksam zu werden. Über Sittes antizipatorische Leistung, im Landschaftsbild das entwickelte Bühnenkunstwerk der Wagner'schen Festspiele, also im ästhetischen Erlebnis der Malerei die zentrale Kunstreligion und Geschichtsmythologie des 19. Jahrhunderts vorausgeahnt zu haben, lässt sich nur spekulieren.

Die erste Äußerung Sittes zu Hoffmanns Malerei datiert von 1873. Als damals im Saal der Wiener Handelsakademie eine Reihe von Landschaftsbildern Hoffmanns ausgestellt wird, grenzt Sitte diese Werke gegen die „bloße[n] Abschreiber der Natur“⁷² ab und schildert Hoffmanns Kompositionsmethode mit einem Vergleich aus der Musik: „Dem Stylisten sind aber Bäume, Felsen, Wurzeln, Gräser und Wolken nur dasjenige, was dem Musiker die zwölf Töne seiner Skala, es sind die einfachen Elemente, die er, frei schaffend, zu wunderbaren Melodien vereinigt.“ Noch zwanzig Jahre später greift Sitte zur gleichen Musikanalogie, um das Bild „Aus vergangener Zeit“ von Hoffmann zu charakterisieren: „So etwas läßt sich nicht unmittelbar der Natur nachpinseln; das will geschaffen sein, und um das zu können, müssen dem Meister die Bäume, Mauern, Felsen, Wolken und alles, was er hiezu braucht, frei zur Verfügung stehen, wie dem Symphoniker die Töne, um daraus eine mannigfach verflochtene Fuge zu komponieren“.⁷³

Drei Jahre nach Erscheinen seines Städtebau-Buches stellt Sitte hier erstmals einen expliziten Bezug zwischen Ideallandschaft und Architektur her. Die Tätigkeit des Malers sieht Sitte darin, Naturelemente zu einer „gemalten Poesie“ zu gruppieren. Dabei stehen ihm, wie Hoffmann es zeigt, auch architektonische Elemente zur Verfügung. Auf ähnliche Weise ließe sich auch die Arbeit des

71 Vg. Petzet / Petzet 1970 (s. Anm. 69), S. 228.

72 Sitte, Camillo: „Hoffmann's Landschaften im Saale der Handelsakademie (1873)“, S. 198–200 in diesem Bd. Alle folgenden Zitate ebd.

73 Sitte „Im Künstlerhause (1892)“ (s. Anm. 48), S. 280. Sitte schließt seinen zitierten Satz jedoch mit einem schon früher erhobenen Einwand ab: „gemalte Poesie; aber es ist doch immerhin nur eine Elegie auf die entschwundene Größe dereinstiger Kunst und noch nicht die Neuschöpfung des uns Allen im Herzen liegenden ahnungsvoll ersehnten Kunstwerkes der Zukunft.“ Das ist ein direkter Bezug auf Richard Wagners Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“ von 1849 (s. Anm. 6).

Städtebauers beschreiben, der die Baumassen im Hinblick auf die Geschlossenheit des Raumes ordnet. Seine Tätigkeit ist die aktive Komposition. Dies kompositorische Prinzip gleicht dem des Malers, nur dass der Maler statt der Gegenstände sich selber in Position bringt: durch Auswahl des passenden Ausschnittes oder, wie Sitte 1886 über Hoffmann sagt, das „Finden des richtigen Standpunktes“.⁷⁴

Erst im Jahre 1900 findet sich in Sittes Schriften zur Kunst dieser Gedanke der Raumkomposition weiter ausgeführt. Er verteidigt dort die Malerei gegen das Konkurrenzmedium der Fotografie und sieht die Aufgabe des Malers noch weitergehend in der Beherrschung und Lenkung des Betrachterblicks: „Ansichten, welche zugleich in Fotografien zur Hand sind, wirken viel eindringlicher, ja geradezu erhaben gegenüber dem toten photographischen Abklatsch, und doch ist nichts Wesentliches weggelassen, nichts dazu componirt. Das Geheimniß der Wirkung liegt zunächst in der meisterhaften Wahl des Augpunktes, die mit förmlichem Feldherrnblick getroffen ist.“⁷⁵

Die Qualität eines Landschaftsbildes entsteht demnach nicht aus dem singulären Dingeindruck, sondern aus der zusammenhängenden Komposition. Sitte meint die intellektuelle Synthesis, mit der der Maler einen Erscheinungskreis aus der allgegenwärtigen Natur herausgrenzt und innerhalb der chaotischen Strömung und Endlosigkeit der unmittelbar gegebenen Welt eine neue Einheit erschafft. Ähnlich hatte Georg Simmel 1913 in seiner „Philosophie der Landschaft“ das Arrangement einzelner Naturgegenstände in der Wahrnehmung oder in der bildnerischen Wiedergabe einer Landschaft als „Kunstwerk in statu nascendi“ beschrieben. Simmel beschrieb diese elementare Synthesis als „eine der tiefsten Bestimmungen alles geistigen und produktiven Lebens“.⁷⁶

Besonders aufschlussreich für Sittes Kunstwahrnehmung ist das von ihm oft verwendete Wort „Stimmung“. Dieser aus der Musik entlehnte Begriff, der in der Kunst Ende des 19. Jahrhunderts häufig auftaucht, thematisierte Synästhesien und Grenzüberschreitungen zwischen dem Visuellen und Auditiven, als sich die Malerei statt an Architektur und Plastik an Lyrik und Musik orientierte. Sittes Bezug auf die Architektur und die Landschaftsmalerei gipfelt gleichermaßen im Kunstideal der Musik. Direkt anschließend an die erste, oben zitierte Musikanalogie der gemalten Tonarten und Kadenzen im Aufsatz von 1873 führt Sitte aus, Hoffmanns Wirkung sei eine „unmittelbar jeden Beschauer

74 Sitte, Camillo: „Josef Hoffmann's Reisebilder (1886)“, S. 268–270 in diesem Bd., S. 269.

75 Sitte, Camillo: „Joseph Hoffmann (1900)“, S. 284–289 in diesem Bd., S. 288.

76 Simmel, Georg: „Philosophie der Landschaft“, in: Ders.: *Das Individuum und die Freiheit*. Berlin: Wagenbach 1984 (Erstveröffentlichung 1913), S. 130–139, hier S. 133.

bezwingende, und man pflegt sie dadurch anzudeuten, daß man solchen Landschaften ‚Stimmung‘ zuschreibt. Ein sehr bezeichnendes Wort, das der musikalischen Nomenklatur entlehnt, das alles hinter sich birgt, was es sagen will, sowohl die Wirkung, als auch deren verborgene Ursache.“⁷⁷

Auch in Georg Simmels Philosophie der Landschaft bildete die „Stimmung“ einen zentralen Begriff, der zugleich eine subjektive und objektive Qualität beschreibt. Denn zwischen Gegenstand und Gefühl bestand laut Simmel „gar nicht das Verhältnis von Ursache und Wirkung, und höchsten dürfte beides als Ursache und beides als Wirkung gelten.“ Simmel resümiert: „So sind die Einheit, die die Landschaft als solche zustande bringt, und die Stimmung, die uns aus ihr entgegenschlägt und mit der wir sie umgreifen, nur nachträgliche Zerlegungen eines und desselben seelischen Aktes.“⁷⁸ Es spricht für Sittes ästhetisches Gespür, in Hoffmanns Landschaftsbildern die Tragweite von Simmels Landschaftsphilosophie als Grundlegung für „alles, was wir Kultur nennen“⁷⁹ antizipiert zu haben.

Trotz seiner oben beschriebenen Abneigung gegen die Malerei der Romantik ist Sitte für deren synästhetisches Potenzial dennoch empfänglich. In seinem Städtebau-Buch finden sich zahlreiche Bezugnahmen von Architektur auf Musik.⁸⁰ Freilich zählt der Rekurs auf die Musik zu einem der Hauptthemen in der bildenden Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts. So findet sich das Ideal des „Musikalischen“ in der Wiener Kunst vor allem in Gustav Klimts Werk verkörpert. Analogien zwischen Musik und Ornamentik gibt es von Gottfried Semper bis hin zu Owen Jones.⁸¹ Allerdings setzt Sitte Musik und Malerei nur im Hinblick auf Landschafts- bzw. Stadtdarstellungen in Beziehung, also als eine Art von angewandter Malkunst, aus der das architektonische Entwerfen und das Bühnenbild entstehen.

77 Sitte „Hoffmann's Landschaften (1973)“ (s. Anm. 72), S. 198–200 in diesem Bd., S. 200.

78 Simmel 1984 (s. Anm. 76), S. 137.

79 Ebd., S. 133.

80 Dabei handelt es sich allerdings um eher metaphorische Umschreibungen und nicht um strukturelle Analogien. Sitte, Camillo: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (1889), CSG, Bd. 3. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2003. Die Musikmetaphern finden sich auf den Seiten 11, 15, 48, 158, 239.

81 Vgl. Schawelka, Kurt: „Klimts Beethovenfries und das Ideal des ‚Musikalischen‘“, in: Nautz, Jürgen / Vahrenkamp, Richard (Hg.): *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1993, S. 559–575. Die weitere Entwicklung hin zur modernen Musik und Kunst bei: Bogner, Dieter: „Musik und bildende Kunst in Wien“, in: Maur, Karin von (Hg.): *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München: Prestel 1985, S. 346–353.

Sittes Haltung zur Landschaftsmalerei, wie er sie am Beispiel von Hoffmanns idealer Naturdarstellung formuliert, nimmt in der Geschichte der Landschaftsmalerei gewissermaßen eine Mittelstellung zwischen französischer Ideallandschaft und Vedutenmalerei ein. Das Naturschöne und Erhabene in Kants Sinne spielt bei Sitte keine ausgeprägte Rolle. Sein Kunstgegenstand ist eine ästhetisch durchdrungene und humanisierte Landschaft, auf die eher Diderots These von der Kompensation des Naturverlustes durch Landschaftsmalerei zutrifft.⁸² Auch könnte Sittes Hoffmann-Rezeption jener Tradition der romantischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts zugerechnet werden, die laut Hans Belting ein „abstraktes Naturgefühl, das im Grunde ein Selbstgefühl ist“, ausdrückte und die von der Sehnsucht des entzweiten Menschen nach Versöhnung im Ideal der Natur geprägt war.⁸³ In diesem Sinne hatte auch Joachim Ritter beschrieben, dass Landschaft als Vergegenwärtigung von Natur im Element des Ästhetischen erst in dem Moment der Entzweiung entsteht, wo die Objektivierung, Verdinglichung und Nutzbarmachung der Natur durch die Wissenschaften so weit fortgeschritten ist, dass der empfindende Mensch einzig noch im Genuss der Landschaft das Naturganze, in welcher künstlerisch überhöhten Ausschnitthaftigkeit auch immer, aufzufassen vermag.⁸⁴

Zugleich spiegelt sich in Hoffmanns Wirkung auf Sitte direkt die Annäherung von Wissenschaft und Kunst im 19. Jahrhundert, die Ästhetisierung der Naturforschung. Diesen Vorgang hatte der Berliner Physiologe Emil du Bois-Reymond 1890 als „das Streben nach künstlerischer Naturanschauung auf der Bahn des zur Naturerkenntnis fortschreitenden Menschengesistes“ beschrieben, als Hang zur „schönen Darstellung der Naturerscheinungen“, der wiederum auf die große Tradition der künstlerisch motivierten Naturforschungen Georges-Louis Leclerc de Buffons und Alexander von Humboldts zurückging.⁸⁵

82 Vgl. Bätschmann, Oskar: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*. Köln: DuMont 1989, S. 17f.

83 Belting, Hans: „Die gemalte Natur“, in: Beutler, Christian / Schuster, Peter-Klaus / Warnke, Martin (Hg.): *Die Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren*. München: Prestel 1988, S. 170–180, S. 170.

84 Ritter, Joachim: „Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft“, in: Ders. (Hg.): *Subjektivität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, S. 141–166, besonders S. 153f.

85 Beide du Bois-Reymond-Zitate nach Lepenies, Wolf: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*. München, Wien: Carl Hanser 1976, S. 134. Lepenies beschreibt, wie die traditionelle Naturhistorie aus den Wissenschaften verdrängt wird, aber in der Literatur und Kunst überlebt. Auch Sittes ästhetische Schriften können als Beweis dafür verstanden werden. Vgl. ebd., Kap. IV.1. Über du Bois-Reymonds Auffassung über den Wert der Naturwissenschaft für Kunst und Bildung vgl. Mann 1981 (s. Anm. 13).

Landschaft und Bühnenbild

Der wichtigste Grund für Sittes kunstkritische Hinwendung zur Landschaftsmalerei dürfte jedoch in seiner Rezeption von Richard Wagners Zürcher Kunstschrift „Das Kunstwerk der Zukunft“ von 1849 zu finden sein. Dort hatte Wagner eine vernichtende Bestandsaufnahme der zersplitterten zeitgenössischen Kunst gemacht und erstmals den Gedanken eines „Gesamtkunstwerks“ formuliert. Die „drei reinmenschlichen Kunstarten“ der Tanz-, Ton- und Dichtkunst wollte Wagner mit der Bau-, Bildhauer- und Malkunst vereinen. Blüte der Malkunst war für ihn die Landschaft, weil sie sich über die christliche Naturunterdrückung und die Manierismen der Historienmalerei hinwegsetzt. Wagner schrieb: „Wir können, unter den gegebenen Umständen, diesen Fortschritt der Landschaft nur als einen Sieg der Natur über die schlechte, menschenentwürdigende Kultur feiern [...]. Die moderne Naturwissenschaft und die Landschaftsmalerei sind die Erfolge der Gegenwart, die uns in wissenschaftlicher wie künstlerischer Hinsicht einzig Trost und Rettung vor Wahnsinn und Unfähigkeit bieten.“⁸⁶

Wagner sah die Landschaftsmalerei sogar als „vollendeten Abschluß aller bildenden Kunst“. Sie werde als „Seele der Architektur [...] uns so lehren, die Bühne für das dramatische Kunstwerk der Zukunft zu errichten.“⁸⁷ Bei Wagner hingen die wissenschaftliche Objektivierung und die ästhetische Vergegenwärtigung von Natur mithin ebenso eng zusammen wie bei Sitte. In diesem Zusammenhang ist freilich bedeutsam, dass die Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert häufig als schlechthin moderne Kunstgattung bezeichnet wurde. Die Rolle des Naturbildes hat bei Wagner folglich keinerlei naturalistische Implikationen. Das Naturbild soll nur Spiegel der menschlichen Gefühle sein und die Handlung durchdringen, als sei jene selbst Natur.⁸⁸

Aber nicht nur die Landschaft und das Bühnenbild, sondern auch eine andere zeitgenössische Kunstform hat auf Sitte nachhaltigen Einfluss gehabt: die Panoramen- und Kosmorama-malerei, die als eines der frühesten historischen Massenmedien sowohl der volkspädagogischen Belehrung wie der touristischen Unterhaltung dienten.⁸⁹

86 Wagner 1887 (s. Anm. 6), S. 146f.

87 Ebd., S. 147f.

88 Vgl. Kunze, Stefan: „Richard Wagners Idee des ‚Gesamtkunstwerks‘“, in: Koopmann, Helmut / Schmollgen, Eisenwerth, Adolf J. (Hg.): *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Bd. 2. Frankfurt/M.: Klostermann 1972, S. 196–230, S. 214.

89 Über Sitte und die Panoramamalerei vgl. auch Jormakka, Kari: „Der Blick vom Turm“, in:

In seiner Jugend, schreibt Sitte 1900,⁹⁰ habe an der Stelle, wo später der Pavillon der Sezession errichtet wurde, das „Kosmorama“ von Sattler⁹¹ gestanden. Es bestand aus kleinen illusionistischen Guckkastenbildern, an denen Sitte zweierlei hervorhebt: ihren Illusionismus und ihre referentielle Funktion als Darstellung von Wirklichkeit. Darauf baue sich auch Hoffmanns Befähigung zur Theaterdekoration auf, in welcher er „seine höchsten, unvergänglichen Leistungen zustande brachte, Leistungen von wahrhaft classischem Zuschnitt, von echt dramatischem Styl.“ Hoffmanns urweltlich gewaltige Nibelungenlandschaften seien der „congeniale Hintergrund zu Wagner’s Dramen“, sie konnten aber „nur auf der Grundlage einer mit der Wagner’schen gleichartigen Kunst- und Weltanschauung entstehen“. Hoffmanns Nibelungen-Bühne hat Sitte in einer eigenen Studie gewürdigt, die ein bislang noch unbekannter Augenzeugenbericht der Entwürfe der Uraufführungs-Szenographie von Bayreuth ist.⁹² Darin fasst er bereits sämtliche landschaftskompositorischen Qualitäten Hoffmanns zusammen, aber stellt sie dessen Unfähigkeit gegenüber, auch für die Architekturbilder der Bühne einen eigenständigen Ausdruck jenseits der verpönten

Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005, S. 1–26.

90 Sitte „Hoffmann (1900)“ (s. Anm. 75), S. 287.

91 Es ist nicht eindeutig zu klären, ob Sitte Johann Michael Sattler (1786–1847) oder seinen Sohn Hubert Sattler (1817–1904) meint. Beide waren Landschafts- und Panoramamalere. Der Vater schuf das große Panorama von Salzburg, der Sohn Kosmoramen nach ausgedehnten Weltreisen. Stephan Oettermann macht in seiner großen Panoramengeschichte keinen expliziten Unterschied zwischen den Arbeiten von Vater und Sohn. Vgl. Oettermann, Stephan: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt: Syndikat 1980, S. 230–234. Erstaunlich ist, dass Sitte als Beispiele nicht die aktuelleren Panoramen in Wien erwähnt. Dort waren 1882 das „Neue Panorama“ mit der Schlachtszene „Sobieski mit seinen Alliierten am Kahlenberg“, 1886 das „Grand Panorama“ namens „Schlacht bei Rezonville“ und 1899 das „Kaiser-Franz-Joseph-Jubiläums-Rundgemälde“ entstanden. Vgl. ebd., S. 234f. Einzig erwähnt Sitte im Artikel „Die Bauwerke der Ausstellung (1892)“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 7. Mai 1892, siehe CSG, Bd. 2, über die *Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen* vom 7. Mai bis 9. November 1892 im Wiener Prater ein Panorama des Hamburgers Hans Petersen. Es zeigte die Ankunft des Bremer Dampfers „Lahn“ im Hafen von New York. Zugleich beschreibt Sitte, wie auf dieser Ausstellung auch der Hohe Markt als begehrtes Modell im Maßstab 1:1 nachgebaut wurde und empfiehlt solche bühnenbildartigen Szenen als eine Art Test-Architektur für neue städtische Monumentalanlagen. Hier treten bei Sitte Malerei, Bühnenbild und Städtebau in direkten praktischen Zusammenhang.

92 Sitte „Hoffmann’s Scenerien (1873)“ (s. Anm. 68). Das Manuskript Sittes über Hoffmanns Bühnenbildentwürfe stammt aus der Zeit vor der Uraufführung des „Ring“ in Bayreuth 1876.

„historischen Treue“ zu finden, die nur auf „Alterthümelei“ hinauslaufe. Hier deutet Sitte sogar den weitreichenden Zusammenhang an, dass der Rückgriff auf die Landschaftsmalerei auch eine Reaktion auf die Stilverwirrung in der Baukunst ist.

Dass Sittes räumliche Anschauungsformen sich im Zusammenhang der Panoramen- bzw. Kosmoramenmalerei und der Bühnendekoration ausbilden, ist für das 19. Jahrhundert nicht ungewöhnlich. Das bekannteste Beispiel eines auch praktisch an diesen Vorbildern geschulten Künstlers ist Karl Friedrich Schinkel, auf den sich Sitte in einer frühen Studie ausdrücklich bezieht.⁹³ Schinkel war 1805 von einer Studienreise aus Italien nach Berlin zurückgekehrt und hatte mangels Anstellung seinen Lebensunterhalt zehn Jahre lang mit dem Zeichnen von Panoramen und Kosmoramen verdient.⁹⁴ Seine bekanntesten Arbeiten waren Panoramen von Rom und Palermo. Schinkels städtebauliche Ideen sind unzweifelhaft auf dem Experimentierfeld der Panoramenmalerei und des Bühnenbildes entstanden. Während die Stadtplanung im 19. Jahrhundert anstelle der Abbildung der Raumform zunehmend die zweidimensionale Plandarstellung praktizierte,⁹⁵ entwickelte Schinkel aufgrund seiner szenographischen Arbeiten wieder ein dreidimensionales Vorstellungsbild.⁹⁶ „Schinkel umgab die Zuschauer [in seinen Panoramen] mit einer überall wechselnden Perspektive“, schreibt Hermann Pundt. „Er erkannte, daß die Arbeit des Architekten an der gegenständlichen Umwelt nicht auf ein einzelnes Bauwerk, eine einzelne Straße oder einen einzelnen Platz beschränkt bleiben kann.“ Schinkel schuf die „stadträumliche Einheit [...] aus einer Verbindung von an sich ungleichartigen Komponenten.“⁹⁷ Seine Bühnenbilder waren „Vorstudien in der Erkundung der dynamischen Gestaltung öffentlicher Räume.“⁹⁸

93 Sitte, Camillo: „Beobachtung über bildende Kunst, besonders über Architectur, vom Standpunkte der Perspective“. Unveröffentlichtes Manuskript, datiert mit 15. Februar 1868, Sign. SN: 249-68, siehe CSG, Bd. 5.

94 Eine umfassende Darstellung von Schinkels Panoramen bei Kugler, Franz: *Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner Künstlerischen Wirksamkeit*. Berlin 1842, S. 18, 137–152. Überblicksdarstellungen bei Pundt, Hermann: *Schinkels Berlin*. Frankfurt/M., Berlin, Wien: Propyläen 1981, S. 116–119; ebenso bei Ottermann 1980 (s. Anm. 91), S. 158–160.

95 Vgl. Pfeil, Elisabeth: *Großstadtforschung. Entwicklung und gegenwärtiger Stand* (= Veröffentlichungen der Akademie für Raumforschung und Landesplanung: Abhandlungen, Nr. 65). Hannover: Jäneke 1972 (2. überarbeitete Auflage), S. 313.

96 „Einer der ersten, der sich vom zweidimensionalen Wahrnehmungsraster und dem damit verbundenen Bedeutungszwang freimachte, war Schinkel. Als Theater- und Panoramamaler kam er zu ‚malerischen‘ Eindrücken.“ Fisch, Stefan: *Stadtplanung im 19. Jahrhundert. Das Beispiel München bis zur Ära Theodor Fischer*. München: Oldenbourg 1988, S. 132.

So wie sich die „perspektivisch-optischen“ Gemälde der Panoramen und Kosmoranen aus barocken Deckenfresken und Dekorationen der Hoftheater entwickelt hatten,⁹⁹ so standen die Panoramen umgekehrt Pate für Neuerungen im Bühnenbild des 19. Jahrhunderts. 1813 hatte Schinkel dem Generaldirektor der Königlichen Schauspiele Berlin, August Wilhelm Iffland, einen Vorschlag zur Bühnenreform gemacht. Schinkel forderte eine Erneuerung der Szenographie auf der Grundlage des klassizistischen Ideals der Einfachheit.¹⁰⁰

Sein „Reformtheater“ der flachen klassizistischen Reliefbühne brach mit der tiefen Guckkastenbühne und ihren perspektivischen Kulissenfluchten. Während die durch Seitenkulissen und Soffitten zerstückelte Barockszene ihre perspektivische Wirkung nur an einem Blickpunkt entfaltete und mit zunehmender Entfernung zerfiel, konzipierte Schinkel den Prospekt als Monumentalgemälde. Damit bekämpfte er ein „absolutistisches Prinzip, das nur einem einzigen Bevorzugten die vollständige Illusion zukommen ließ.“¹⁰¹ Schinkels „subtile Synthese aus antiker Würde und modernem Illusionsbedürfnis“¹⁰² war derart erfolgreich, dass er zwischen 1815 und 1828 über hundert Bühnenbilder für 45 Theaterstücke entwerfen durfte.¹⁰³

97 Pundt 1981 (s. Anm. 94), S. 118.

98 Ebd., S. 116.

99 Dass Oettermann wegen des prinzipiellen Unterschiedes zwischen dem zentralperspektivischen Bühnenbild und dem polyperspektivischen Panorama eine weitaus differenzierte Entwicklungsgeschichte schreibt und zu dem Resümee kommt: „Das Panorama war die bürgerliche Antwort auf die obsolet gewordenen und verkrusteten Formen feudaler Kunst“, soll hier nur angedeutet werden. Vgl. Oettermann 1980 (s. Anm. 91), S. 20f.

100 Vgl. Börsch-Supan, Helmut: „Kommentar zu Karl Friedrich Schinkels Bühnenentwürfen“, in: Schinkel, Karl Friedrich / Börsch-Supan, Helmut: *Bühnenentwürfe*, Bd. 2. Berlin: Ernst 1990, S. 34f. Börsch-Supan gibt einen wichtigen Hinweis darauf, dass Schinkel mit seinen Bühnenräumen auch die szenische Handlung bestimmte und dadurch Bühnenbildner und Regisseur in einer Person wurde.

101 Ebd.

102 Forssman, Erik: *Karl Friedrich Schinkel. Bauwerke und Baugedanken*. München, Zürich: Schnell & Steiner 1981, S. 81. Zur allgemeinen Geschichte des Bühnenbildes vgl.: Schubert, Ottmar: *Das Bühnenbild. Geschichte, Gestalt, Technik*. München: Callwey 1955, besonders „Reform der Bühne, Schinkel“, S. 82f.

103 Börsch-Supan 1990 (s. Anm. 100), S. 40. Der Autor legt nahe, dass Schinkels Erfolg auch von der großen technischen Zweckmäßigkeit seiner Bühnenreform herrührte. Denn die flache Reliefbühne ermöglichte größere Bewegungsfreiheit für die Schauspieler, bessere Akustik, einfachere Beleuchtung, Einsparung von Baumaterial, geringere Lagerfläche für Kulissen etc.

Außer in den erwähnten Aufsätzen über Hoffmann hat sich Sitte zum aktuellen Bühnenbild seiner Zeit und seine Haltung zur Reliefbühne nicht weiter geäußert.¹⁰⁴ So lässt sich über die Entwicklungsstufen, durch die für ihn die Szenographie zum Stadtmodell wurde, nur spekulieren. Als Indiz fällt in diesem Zusammenhang aber seine oft geäußerte große Vorliebe für das dem Szenenbild und dem Panorama historisch verwandte Fresko auf, das er als architekturbezogene und gleichsam angewandte Kunst der modernen Staffeleimalerei vorzieht. Die Vorliebe für die Fresko-Technik anstelle von Ölmalerei war charakteristisch für die Nazarener, die Sitte sehr schätzte. Er spricht mehrfach, aber nur indirekt von den Vorzügen des Freskos. Im Zusammenhang mit Restaurierungstechniken fordert er 1892, lieber alte Fresken abzunehmen und ins Museum zu stellen als sie mit industriellen Leimfarben auszubessern, weil die Kunstfertigkeit versiegt sei: „und dennoch haben wir keine große monumentale Malerei mehr. [...] Die Öltechnik aber begünstigt das durchgebildete, Detailirte, Genrehafte, Kleine und kann nicht recht hinan zum Großen, Einfachen, Erhabenen.“¹⁰⁵ So wie für Sitte Bildnis und Bauwerk im monumentalen Fresko zusammenwachsen, so verschmelzen ihm Bauwerk und Stadt im Bühnenbild zu einer höheren Einheit.

Sittes zentrales städtebauliches Kriterium ist das der „Geschlossenheit des Raumes“¹⁰⁶ als Einheit dessen, „was man zu gleicher Zeit überschauen kann.“¹⁰⁷ In dieser Formulierung schießen der „Feldherrnblick“ des Landschaftsmalers, der Guckkasten der Kosmorama, die Monumentalität des Freskos und der Panoramamalerei sowie Schinkels klassizistische Reliefbühne zusammen. Seine städtebauliche Leitvorstellung hat Sitte aus der bildenden Kunst in die Architektur übertragen: Es ist das „Malerische“.¹⁰⁸ Dieser Zentral-

104 Lediglich über Sempers und Wagners Bühnenvorstellung gibt es eine Äußerung Sittes, verfasst unter dem Pseudonym „V. K. Schembera“: Sitte, Camillo: „Gottfried Semper und der moderne Theaterbau“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 17. Januar 1885. Siehe CSG, Bd. 2.

105 Sitte, Camillo: „Über die Erhaltung des Gurker Domes und dessen Malereien“, in: *Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmäler* 18, n.F., 1892, S. 53–56; S. 75–80. Siehe CSG, Bd. 2. Dieselbe Trauer über den Untergang des Freskos äußert er im Aufsatz „Über die Bemalung figuraler Plastik im griechischen Altertum“, in: *Festschrift für Otto Benndorf zu seinem 60. Geburtstag*. Wien: Hölder 1898, S. 301–306. Siehe CSG, Bd. 5.

106 Sitte *Der Städtebau* (s. Anm. 80), CSG, Bd. 3, S. 35.

107 Ebd., S. 163.

108 Ebd., S. 16.

begriff steht bei Sitte zunächst in direktem Gegensatz zu den Prinzipien des Nützlichen und Praktischen, wie sie Otto Wagner und andere Vorkämpfer des modernen Städtebaus aufgestellt hatten.¹⁰⁹ Zudem stellt Sitte die Effekte des Malerischen stets in den Wirkungskreis des Bühnenbilds in Abgrenzung zur nüchternen Wirklichkeit. Unausgesprochen liegt bei Sitte aber auch eine Auffassung des Malerischen zugrunde, die aus der philosophischen Ästhetik von Edmund Burke bis Immanuel Kant stammt und im Spannungsfeld zwischen dem Schönen und Erhabenen angesiedelt ist. Indem dort das Erhabene als Eigenschaft von Naturerscheinungen bestimmt wird, eignet auch dem Malerischen etwas Naturhaft-Zufälliges, das nicht gestaltet, sondern gewachsen ist als Ergebnis einer organisch-historischen Entwicklung. Es sind dieselben überindividuellen Bildungsgesetze, die Sitte auch in Volkskunst, Kunstgewerbe und alten Stadtanlagen wirken sieht und die er seinem letzten Aufsatz vor seinem Tode als autorlos, naiv, stilsicher und als „ein – scheinbar – Ewiges, wie die Natur selbst“ beschreibt.¹¹⁰

Doch zugleich steht Sitte als Praktiker vor der Schwierigkeit, dass er das Malerische absichtsvoll hervorbringen möchte und somit Regeln für das genuin Ungeregelte aufstellen muss. Dieser Widerspruch lässt sich nur im Kontext der künstlerischen Debatte über Raum und Körper im 19. Jahrhundert auflösen,¹¹¹ in der das Naturhaft-Gegenständliche den Naturgesetzen der Betrachter-subjektivität unterworfen wird. Dabei geht es um die Rolle des Betrachters in der Kunstwahrnehmung, die „Wirkungsform“ (Adolf von Hildebrand), das „anthropomorphe Auffassen“ (Heinrich Wölfflin) und die Frage, wie die „Natur augengerecht gemacht werden“ kann.¹¹²

Sitte zeigt sich in seinen Kunstkritiken als religionskritischer und anti-metaphysischer Verfechter der Reformation, der Aufklärung und des naturwissenschaftlichen Fortschritts. Seine durchwegs erfahrungsbezogene Bewertung von

109 Zum Begriff des Malerischen vergleiche Moravánsky, Ákos: „Erzwungene Ungezwungenheiten. Camillo Sitte und das Paradox des Malerischen“, in: Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005, S. 47–62.

110 Sitte, Camillo: „Sezession und Monumentalkunst“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 5./6. Mai 1903. Siehe CSG, Bd. 2.

111 Vgl. Mönninger, Michael: *Vom Ornament zum Nationalkunstwerk. Zur Kunst- und Architekturtheorie Camillo Sittes*. Wiesbaden, Braunschweig: Vieweg 1998, S. 68ff.

112 Vgl. Wölfflin, Heinrich: „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“, in: Ders.: *Kleine Schriften 1886–1933*, Basel: Schwabe 1946, S. 13–47, S. 16; Ders.: „Ein Künstler über Kunst“, in: ebd., S. 84–88, S. 84.

Stoffen und Formen in der Malerei, sein „anthropomorphes Auffassen“ grenzt er aber deutlich ab gegen die Subjektivierung und Psychologisierung des Ausdrucks frühmoderner Kunst. Der Erfahrungsraum, in dem sich seine an der Malerei geschulten Wahrnehmungskategorien herausbilden, ist der eines noch gemeinsamen kulturellen Konsenses, der sich gegen seine positivistische Zersetzung mit allen Mitteln historistischer Selbstvergewisserung zu erwehren versucht. Sitte entwickelt seine Raumästhetik am klassizistischen Theaterprospekt und exemplifiziert diese überindividuelle Wahrnehmung an Bühnenbildentwürfen für das Musiktheater Richard Wagners, aus dem er später Ansätze einer Weltanschauungsphilosophie entwickelt, die von der Suche nach einem verlorenen Nationalmythos und Volksgeist geprägt ist.

Sitte und Wagner

Die Kunstreligion und Geschichtsmythologie von Richard Wagner (1813–1883) übten auf Camillo Sitte lebenslang eine große Anziehungskraft aus. Wagners Suche nach dem geistigen Deutschtum, seine Kritik an der modernen Ratio, sein historischer und ästhetischer Organismus-Gedanke und seine Funktionalisierung der Kunst als Regenerationskraft für das Leben waren der geistige Rahmen, in dem Camillo Sitte seine Auffassung von Geschichte, Handwerk und Kunst ausbildete. Tatsächlich hat Sitte sein eigenes Lebenswerk zusammenfassend als „national Wagnerisch künstlerische Arbeiten“ beschrieben.¹ Die Sehnsucht nach einem national manifesten Deutschtum und die Suche nach kultureller Sicherheit in einer radikal sich wandelnden Welt, die auch Sitte umtrieb, drückte sich in den Jahren zwischen der Revolution von 1848/49 und der deutschen Reichsgründung von 1871 nirgends so deutlich aus wie in den Schriften Wagners.²

Nach 1870 gingen die gescheiterten großdeutschen Bestrebungen in Österreich in einer politischen Bewegung auf, die mit ihrer Los-von-Rom-Kampagne den Anschluss an das protestantisch dominierte Preußen-Deutschland erreichen wollte und einen ausgeprägten Bismarck- und Wagner-Kult entwickelte. Noch einflussreicher wirkte dieser Pangermanismus, wo er den Bereich explizit politischer Kampagnen verließ und kulturelle und weltanschauliche Fragen ansprach.³ Gerade die Oper war im 19. Jahrhundert zur zentralen nationalen Kunstgattung geworden, in der politisch-weltanschauliche Gedanken nationaler Einheit und Befreiung zur Darstellung kamen.⁴ Nach der auch in Österreich-

1 Sitte, Camillo: Brief an Ferdinand von Feldegg, 6. Dezember 1899, Sign. SN: 175–364/1–4, siehe CSG, Bd. 5.

2 In seiner Schrift „Was ist deutsch?“ von 1865 spricht Wagner vom „Verfalle des deutschen Wesens“, vom „Erlöschen der deutschen Nation“ und von der „Sehnsucht nach deutscher ‚Herrlichkeit‘“, in: Wagner, Richard: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 10. Hg. von Wolfgang Golther. Berlin, Leipzig, u.a.: Bong 1914, S. 39f. Zum deutschen Zeitgeist Mitte des 19. Jahrhunderts vgl. auch Craig, Gordon A.: *Über die Deutschen*. München: dtv 1985, S. 30ff.

3 Vgl. Fuchs, Albert: *Geistige Strömungen in Österreich*, Wien: Löcker 1984 (Erstveröffentlichung 1949), S. 192–194. Vgl. auch Lutz, Heinrich: „Von Königgrätz zum Zweibund. Aspekte europäischer Entscheidungen“, in: *Historische Zeitschrift* 217, 1974, S. 347–380.

4 Etwa in Rossinis „Wilhelm Tell“ (1829) oder Verdis „Nabucco“ (1842). Vgl. Kunze, Stefan:

Ungarn spürbaren Wirtschaftskrise von 1873 barg Wagners Verherrlichung der mittelalterlichen Handwerksgemeinschaft und Künstlerzunft, wie sie vor allem in den 1868 uraufgeführten „Meistersingern“ zum Ausdruck kam, eine zusätzliche Faszination für diejenigen, die der modernen kapitalistischen Industrie und Großstadt skeptisch gegenüberstanden. Zwar knüpfte Wagners Musik, anders als Schumann, Schubert oder Brahms, nicht an die Tradition der deutschen Volksmusik an, weshalb sie Thomas Mann zutreffend „mehr national als volkstümlich“⁵ nannte. Aber im politischen Sinne war Wagner eher ein Sozialutopist denn ein patriotischer Anhänger des Machtstaates.

Die musikalische Annäherung an Wagner fiel Sitte, der als Mitglied des Löwenburgischen Sängerknabenkonvikts und als „hoffnungsvoller Cellist“ gelegentlich mit Schulfreunden in öffentlichen Kammerkonzerten auftrat, sehr leicht.⁶ Einer seiner besten Freunde, der Dirigent Hans Richter, wurde von 1866 an Wagners Assistent und Dirigent.⁷ Sittes Wiener Direktionswohnung war ein

„Richard Wagners Idee des ‚Gesamtkunstwerks‘“, in: Koopmann, Helmut / Schmoll gen. Eisenwerth, J. Adolf (Hg.): *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Bd. 2. Frankfurt/M.: Klostermann 1972, S. 196–230, S. 199f.

5 Mann, Thomas: „Leiden und Größe Richard Wagners“, in: Ders.: *Leiden und Größe der Meister. Gesammelte Werke*, Frankfurter Ausgabe, Bd. 12. Frankfurt/M.: Fischer 1982, S. 716–779, S. 774f.

6 Über Sittes Freundeskreis am Piaristengymnasium und am Löwenburgischen Sängerknabenkonvikt siehe Sitte, Heinrich: „Camillo Sitte“, in: Bettelheim, Anton (Hg.): *Neue Österreichische Biographie*, Bd. 6. Wien: Almathea 1929, S. 132–149, S. 138. Siehe auch Heinrich Sittes Artikel „Wiener Geselligkeit um 1870“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 20. November 1929. Sign. SN: 400–607. Er weist auf das Erscheinen des sechsten Bandes der Neuen Österreichischen Biographie hin und enthält einen Auszug aus Heinrich Sittes o.g. Text, was die Bedeutung belegt, die Camillo Sitte noch Ende der Zwanzigerjahre in Wien beigemessen wurde. Vgl. auch Ackerl, Isabell: „Wiener Salonkultur um die Jahrhundertwende. Ein Versuch“, in: Nautz, Jürgen / Vahrenkamp, Richard (Hg.): *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Wien: Böhlau 1993, S. 694–709.

7 Hans Richter (1843–1916) war von 1875 bis 1900 Kapellmeister der Hofoper in Wien und leitete 1876 die gesamte Uraufführung von Wagners „Ring des Nibelungen“ in Bayreuth. „Richter stand sein ganzes Leben lang im Dienste Richard Wagners [...]. Drum zog er [Wagner] ihn ganz an sich, öffnete ihm sein Haus, in dem es Richter vergönnt war auch die Freundschaft Cosima Wagners mitzuerwerben.“ Wagner, Richard: *Briefe an Hans Richter*. Hg. von Ludwig Karpach. Berlin, Wien, Leipzig: Zsolnay 1924, S. XIV. Gustav Mahler nannte Richter den „biedereren Hans“, vgl. Kapp, Reinhard: „Tradition und Schlamperei. Mahlers Einsatz: Bedingungen und Konsequenzen“, in: Nautz, Jürgen / Vahrenkamp, Richard (Hg.): *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Wien: Böhlau 1993, S. 669–671.

reich ausgeschmücktes Künstlerhaus, dessen Innenausstattung Sitte selbst entworfen hatte: schwarze Möbel vor kupferbronzenen Tapeten, Kunstgewerbesammlungen und Deckengemälde, die Szenen aus der Nibelungensage zeigten. Im Musikzimmer stand ein großer Bechstein-Flügel, über dem ein Porträt Beethovens hing, flankiert von Darwin und Wagner.⁸ Die große Bedeutung der Musikausübung in Sittes täglichem Leben macht Hans Adlers Beschreibung von den aufwendigen Einbauten zur akustischen Gestaltung des Musikzimmers deutlich. Sittes „Direktionswohnung in der Hegelgasse war ein Unikum. Er hatte sich z.B. ein Musikzimmer gebaut, dessen Wände und Plafond durch eine daran in Entfernung angebrachte, von ihm entworfene Tapete einen kolossalen Resonanzboden ergab. Wenn Sitte mit seinen zwei Söhnen dort eine Symphonie aufführte, ein Sohn am Klavier, der zweite Hans Richter zu Ehren Trompete blies, Camillo selbst Violoncell spielte, so ergab dies eine kolossale orchestrale Klangwirkung, wie ich sie nie vernommen.“⁹

Vermutungen über einen persönlichen Kontakt zwischen Sitte und Wagner gehen auf einen Nachruf im *Neuen Wiener Tagblatt* zurück.¹⁰ Aber sie sind ebenso schwer zu belegen wie die Behauptungen, Sitte habe bei einem Treffen mit Wagner den Auftrag zum Entwurf eines Bühnenbildes für „Parsifal“ bekommen oder Kostüme dafür entworfen.¹¹ Sicher ist nur, dass Sitte gern die Wagner-Kappe auf dem Kopf trug und als überaus aktives Mitglied der Wiener Richard-Wagner-Gesellschaft mit großer Wahrscheinlichkeit dem Komponisten bei Aufführungen begegnet ist. Doch im Richard-Wagner-Nationalarchiv Bayreuth sind für keine dieser Vermutungen Anhaltspunkte dafür zu finden. Das einzige erhaltene Dokument eines direkten Kontaktes ist ein Antwortschreiben

8 Vgl. Heinrich Sitte 1929 (s. Anm. 6), S. 143f.

9 Adler, Hans: „Lebens-Erinnerungen“. Undatiertes Typoskript im Besitz der Familie Sitte. Ich danke Roswitha Lacina für dieses Dokument.

10 „Kamillo Sitte gestorben“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 16. November 1903. Darin schreibt ein Anonymus zu Sittes Tod: „Sein Apostolat für die Wagnersche Richtung trug ihm die persönliche Freundschaft Richard Wagners ein, der ihn wiederholt in Bayreuth als gerngesehenen Gast beherbergte.“

11 „Sitte had already written on Wagner, who was his idol for a number of reasons, and on this occasion he actually met the composer und seems to have been commissioned to design stage sets for Parsifal“. Collins, George R. / Collins, Christiane C.: *Camillo Sitte: The Birth of Modern City Planning*. New York: Rizzoli 1986 (Erstveröffentlichung 1965), S. 26. Dies ist ebenso wenig zu belegen wie Carl E. Schorske gleich lautende Behauptung, dass Sitte Kostüme für den „Parsifal“ entworfen habe. Vgl. Schorske, Carl E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. Aus dem Amerikanischen von Horst Günther. Frankfurt/M.: Fischer 1982, S. 107, Anm. 58.

Cosima Wagners auf ein Manuskript, das Sitte im Dezember 1873 an Wagner gesendet und offensichtlich aus Bescheidenheit anonym gehalten hatte. Bei dem eingesandten Manuskript handelt es sich um eine Studie über Verbesserungsvorschläge für die Akustik des geplanten Bayreuther Festspielhauses.¹² Sitte entwickelt darin zur Untermauerung seiner schalltechnischen Umbauvorschläge eine physiologische Theorie der Hör- und Seh Wahrnehmung in direkter Anlehnung an die Lehren des Zoologen und Naturforschers Ernst Haeckel. Haeckel hatte in dem Aufsatz „Über Ursprung und Entwicklung der Sinnesorgane“ geschrieben, dass das ursprüngliche Sinnesorgan die Haut gewesen sei und dass sich das Hören aus dem Tastsinn und das Sehen aus der Wärmeempfindung entwickelt habe.¹³ Sitte führt dies in seiner Studie weiter und kommt zu dem Schluss, dass in der Architektur eine gute akustische Klangausbreitung denselben Gesetzen wie die optische Lichtausbreitung unterliege.

Die erst ein drei viertel Jahr später geschriebene Antwort Cosimas auf Sittes Einsendung fällt sehr kühl und unverbindlich aus: „Bayreuth, 5. 9. 1874. Geehrter Herr, Mein Mann ersucht mich Ihnen mitzuteilen, daß er Ihren Brief mit großem Interesse gelesen und Ihnen für die Zusendung desselben wie des Manuskriptes dankbar ist, daß es ihm aber leider jetzt und wohl noch für eine geraume Zeit gänzlich an Zeit gebricht, auf Ihre Thesen – wie es sich gebührte – einzugehen, gebricht es ihm ja selbst an Muße Ihnen dies zu sagen. Er ersucht sie freundlichst, sich gedulden zu wollen bis er ein wenig von der Last mannigfaltiger Obliegenheiten befreit ist, und entsendet Ihnen einstweilen herzliche und hochachtungsvolle Grüße, C. Wagner im Namen Richard Wagner.“¹⁴ Diese Antwort belegt zudem, dass Sittes Schrift, wie Heinrich Habel schreibt, für Wagner „recht unwillkommen angesichts seiner vielseitigen Sorgen“ war.¹⁵ Wahrscheinlich waren die Baupläne in einem Stadium, in dem jede fachliche Intervention als störend empfunden werden musste. Allerdings hatte Wagner auf

12 Richard-Wagner-Nationalarchiv Bayreuth, Inv.-Nr. NA IV A 24-9, datiert vom Dezember 1873. Es ist das einzige Briefmanuskript Sittes, das im Bayreuther Wagner-Archiv aufzufinden ist. Teile dieser Analyse – ohne die sinnesphysiologischen Herleitungen – sind eingegangen in Sittes Schrift „Über Akustik in Theatern und Concertsälen“, in: *Mitteilungen des technischen Club's*. Salzburg 1883, S. 1–5. Siehe CSG, Bd. 2.

13 Vgl. Haeckel, Ernst: *Gesammelte populäre Vorträge aus dem Gebiete der Entwicklungslehre*. Zweites Heft. Bonn: Strauss 1879, S. 121–164. Der Genauigkeit halber sei angefügt, dass Haeckel den o.g. Vortrag erst 1878 in Wien gehalten hatte und dass Sitte sich in seinem Brief an Wagner 1873 anderer Schriften Haeckels bedient haben muss.

14 Wagner, Cosima: Antwortschreiben im Namen Richard Wagners, Sign. SN: 400-612.

15 Habel, Heinrich: *Festspielhaus und Wahnfried. Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners*. München: Prestel 1985, S. 358.

Sittes umfangreiche baulichen Veränderungsvorschläge so weit reagiert, dass er sie spontan überprüfen ließ, um sie schließlich als unbegründet zu verwerfen. So notierte Heinrich Habel: „Als Wagner auf die wohlgemeinten Ratschläge nicht erwartungsgemäß reagierte, scheint Sitte seine Gedanken publiziert zu haben [...]. Der alte Runkwitz berichtet in seinen Erinnerungen [...], Wagner sei mit Sittes ‚Schrift‘ in der Hand zu ihm auf den Bau gestürmt; die ganze Stadt habe über Sittes Angriff gesprochen; daraufhin sei nach Runkwitz‘ Idee das Auditorium mit einem Chevauxlegers-Regiment gefüllt und die Akustik für hervorragend befunden worden.“¹⁶

Über seinen Jugendfreund Hans Richter stand Sitte in unmittelbarer Nähe zum Umkreis des Dichterkomponisten. Als Sitte 1876 auf überaus bescheidene Weise versucht, auf dem Umweg über den Mannheimer Wagner-Verein Karten für die Uraufführung der Ring-Tetralogie in Bayreuth 1876 zu erhalten, protestierte Richter heftig wegen Sittes Umständlichkeiten: „Himmel-Laudon-Crucifix-Stern-Sacramento-Teufelszeug-übereinander! etc. etc. etc. etc. Ja, was bist denn Du für ein Kerl? Wie kannst Du mir einen so dalketen [*sic!*] Brief schreiben? – – – Ja kennst‘ mich denn gar nicht mehr? – Womit habe ich Dir Ursache gegeben, daß Du mir so einen gabelbamenen [*sic!*] Auftrag gibst? *Gar nichts* werde ich Dir besorgen! Ob Du gewonnen hast oder nicht: Das ist mir Wurst. Aber *herkommen muß* du, und daß Du *hinein* kommst, dafür stehe ich Dir gut: ich heiße Hans Richter, die Leute haben noch Respect vor mir: freilich in Salzburg, so scheint’s, da gelte ich noch nichts, oder – was noch schrecklicher wäre! – nichts mehr! So! jetzt habe ich meinem Grimme ein bischen Luft gemacht, und kann nun ruhiger schreiben. Kurz, aber deutlich! *Du kommst!* – Wenn einer dabei sein *muß*, so bist Du’s! Du hast mir wirklich wehe gethan, und kannst Dein Unrecht nicht Anders büßen, als daß Du mir *hier*, in Bayreuth, bei einem Schoppen Rheinwein deine Rechte gibst und einsiehst, daß ich mich mit faulen Aufträgen, als Photographien-Besorgen, und ähnlichem Zeug nicht abgeben kann, und daß mein lieber Camillo nicht von den Mannheimer Wagner-Vereins-Waiselbuben abhängen muß, um in die Nibelungen-Aufführungen zu kommen, die doch keiner so versteht, wie eben dieser Camillo! – Wann kommst Du? Ich muß das wegen Wohnung wissen. – Von uns die herzlichsten Grüße an Dein liebes Weibchen, die Dir den Kopf fest waschen soll – und sei g’scheidt! Dein alter Hans – Du hast Deinem Sohn ein schlechtes Beispiel von Freundesvertrauen gegeben. O, Du Salzburger!“¹⁷

16 Ebd., S. 412, Anm. 307.

17 Richter, Hans: Brief an Camillo Sitte, 1876, Sign. SN: 400–606.

Gegenüber den zahlreichen Schriften über Malerei, Handwerk, Pädagogik und Gewerbeförderung nehmen die fünf Abhandlungen über Musik den kleinsten Raum ein. Sie sind aber deshalb besonders gewichtig, weil Sitte hier sein zentrales weltanschauliches Programm der Erneuerung einer nationalen Kunst und Mythologie in einer Klarheit und Reichweite niedergelegt hat, wie es nirgendwo sonst in seinen Schriften zu finden ist. Dabei handelt es sich neben den hier behandelten Aufsätzen um das undatierte Autograph „Faust. Fliegender Holländer und Meistersinger“, das als Vorstudie vollständig in die umfangreiche Druckschrift „Richard Wagner und die deutsche Kunst“ von 1875 aufgenommen wurde¹⁸, sowie um den 1877 in der Salzburger Zeitung erschienenen Artikel „Lohengrin“, der zum besseren Verständnis einer bevorstehenden Lohengrin-Aufführung den Lesern die dem Musikdrama zugrunde liegende Vorgeschichte der Sage erklärt. Thematisch verwandt ist Sittes Text „Hoffmann's Scenerien zum Nibelungenring“ von 1873, der bereits im Zusammenhang mit Sittes Kunstkritik diskutiert wurde.

Aufschluss über Sittes musikalische Ästhetik gibt seine früheste Musikrezension eines Konzertes von Joseph Sucher¹⁹, die auch als Hinleitung zu seiner Hauptschrift „Richard Wagner und die deutsche Kunst“ zu verstehen ist. Darin nimmt Sitte Bezug auf Elemente von Wagners Musikdrama, das die herkömmliche Mittel-Zweck-Relation von Sprache und Musik zu einer höheren Einheit führte: „Das ganze Gebiet menschlicher Leidenschaften ist in diesen [Suchers] Werken umfaßt, [...] sämtliche vorgeführte Kompositionen [sind] bereits rein dramatischer Natur. Überall finden wir Wort und Gesang als leitende Kräfte [...]! Das ist kein Konzertmusiker, das ist ureigener Schöpfer dramatischer Werke [...], die Musik schließt sich genau an's Wort, aber nicht als Sklavin, sondern ebenbürtig“.²⁰

Damit paraphrasiert Sitte Wagners 1852 in der Schrift „Oper und Drama“ niedergelegte Kritik an der Trennung zwischen der absoluten Musik als bloßer Ausdruckskunst und dem Drama als bloß reflektierender rhetorischer Darstellungskunst. Doch Sittes emphatische Prognose sollte sich nicht bewahrheiten, dass Sucher verspreche, „als dramatischer Tondichter in Beziehung auf Richard Wagner das zu werden, was Schubert in Beziehung auf Beethoven oder etwa Benvenuto Cellini neben Michel Angelo gewesen“ sei. Als leidenschaftlicher Wagner-Dirigent leitete Sucher zwar 1878 im Leipziger Stadttheater unter dem

18 Sitte, Camillo: „Richard Wagner und die deutsche Kunst (1875)“, S. 230–265 in diesem Bd.

19 Der Dirigent und Komponist Joseph Sucher (1843–1908) gehörte ebenso wie Hans Richter zum Freundeskreis Camillo Sittes und war gefeierter Wagner-Interpret.

20 Sitte, Camillo: „Ein Berufener (1873)“, S. 194–197 in diesem Bd., S. 196.

Intendanten Angelo Neumann die komplette Ring-Tetralogie erstmals nach der Bayreuther Uraufführung und erhielt dafür eine persönliche Einladung von Richard Wagner nach Bayreuth. Aber bei seinen Engagements in Leipzig, Hamburg und Berlin trat er nicht mehr besonders hervor, und seine Kompositionen im Wagner-Idiom wurden von Eduard Hanslick lediglich „nicht ganz ungünstig“ beurteilt.²¹

Sein in der Sucher-Besprechung angedeutetes Musikideal, das an den Typus der romantischen Programm-Musik denken lässt, führt Sitte jedoch 1875 in seinem Vortrag „Richard Wagner und die deutsche Kunst“ nicht mehr aus. Er geht überhaupt nicht auf die ästhetische Formbestimmung des Wagner'schen Musiktheaters ein, sondern konzentriert sich ganz auf die Neubestimmung des dichterisch-mythologischen Stoffes, der die Kunst wieder „mit den nationalen Bestrebungen des ganzen Volkes“²² verbinden soll. Es handelt sich um die einzige systematische Kunstschrift Sittes, die sowohl historisch-kritisch die Verfallsgeschichte der Gegenwartskunst zu beschreiben als auch philosophisch-ästhetisch die Bedingungen der Möglichkeit wahrhafter Kunstproduktion anzudeuten versucht. Trotz der Nähe zur Gedankenwelt Wagners und der teilweise wörtlichen Übernahme seiner kunstkritischen Thesen adaptiert Sitte ihn auf höchst eigensinnige und einseitige Weise. Es ist ein von der Wagner-Forschung noch nicht gebührend zur Kenntnis genommenes Dokument, das belegt, wie sehr die Ausstrahlung von Wagners Kunsttheorie die seines kompositorischen Schaffens zeitweilig noch übertroffen hatte.²³

Sitte greift in seinem Vortrag auf den schon damals weitgehend vergessenen Schweizer Johann Jakob Sulzer (1720–1779) zurück, der mit seinem 1771–1774 erschienenen Kunstlexikon *Theorie der schönen Künste*, einer Art Hausbuch der Gebildeten, bereits den Gedanken einer Vereinigung aller schönen Künste in der Oper im Nationalinteresse eines Volkes ausgesprochen hatte. Sitte dürfte in Sulzer weniger den Gegner der rationalistischen Strömung der Aufklärung als den kämpferischen Volkserzieher gesehen haben, der den Nutzen der Kunst für die Entwicklung des kulturellen Lebens und der Allgemeinbildung verteidigt hatte.

21 Vgl. Sietz, Reinhold: „Joseph Sucher“, in: Blume, Friedrich: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 12. Kassel, Basel, u.a.: Bärenreiter-Verlag 1965, S. 1664f.

22 Sitte „Wagner (1875)“ (s. Anm. 18), S. 231.

23 Siehe auch Bermbach, Udo: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Frankfurt/M.: Fischer 1994, S. 106. Bermbach bezeichnet die Zürcher Kunstschriften als „eines der am weitesten durchreflektierten ästhetischen Konzepte des 19. Jahrhunderts“.

Namentlich geht Sitte auf Wagners Schriften „Kunst und Revolution“, „Das Kunstwerk der Zukunft“ und „Oper und Drama“ ein, also die so genannten „Zürcher Kunstschriften“, die Wagner nach seiner Flucht aus Dresden 1849 im Zürcher Exil verfasst hatte. Darin entwarf er die Vision einer Erlösung der Menschheit durch die Kunst und holte auf ästhetischem Gebiete nach, was die gescheiterte politische Revolution ihm versagt hatte. Doch Wagners revolutionär-anarchistische Haltung, seine gedankliche Nähe zu Feuerbach, Marx und Bakunin, sein Hass auf die moralisch und institutionell degenerierte bürgerliche Gesellschaft, ohne die seine Kunstschriften nicht zu verstehen sind, blendet der konservative, eher unpolitische Bildungsbürger Sitte völlig aus.

Sitte baut die in seinen Kritiken der zeitgenössischen Malerei entwickelte These vom Zerfall der Kunst in die Extreme des unkünstlerischen Naturalismus und des kraftlosen Idealismus zu einer Genealogie der Kunst aus. Primitive Kunstwerke, schreibt Sitte in Anlehnung an zeitgenössische Kunsttheorien, sind entweder symbolisch-allegorischer oder naturalistischer Art gewesen.²⁴ Daraus habe sich historisch dann das „vollendete Kunstwerk aus [...] der innigsten Durchdringung von sinnlicher Erscheinung und abstracter Idee“²⁵ entwickelt. Das beruhe darauf, dass der Weg zum Kunstwerk zwei verschiedene Ausgangspunkte besitze. Wenn die Idee oder genauer die Allegorie der Ausgangspunkt ist, wird durch Personifizierung und Versinnlichung das Abstraktum immer mehr naturalisiert. Als Beispiel nennt Sitte in Anlehnung an eine Textpassage aus Wagners Frühschrift „Die Wibelungen“ von 1848 die Figur des ursprünglichen Lichtgottes, aus dem später Achill, Siegfried und in Grimms Märchen schließlich ein einfacher Ritter wurde: „*Die Gottheit ist Mensch geworden.*“²⁶ Als anderen Weg beschreibt er die zunehmende Idealisierung der ursprünglichen Naturnach-

24 Sitte schlägt hier mit wenigen Worten den Bogen von Hegels These vom symbolischen Ursprung der Kunst über die Einfühlungstheorie von Johannes Volkelt, Theodor Lipps und Friedrich Theodor von Vischer bis zur Kunstpsychologie Wilhelm Worringers. Worringer hatte 1908 die idealisierende Abstraktion als gleichberechtigten Kunsttrieb neben die naturalisierende Einfühlung gestellt. Eine allgemeine Übersicht über ästhetische Theorien im 19. Jahrhundert bei Nachtsheim, Stephan: *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870–1920*. Berlin: Mann 1984.

25 Sitte „Wagner (1875)“ (s. Anm. 18), S. 236. Damit spricht Sitte nichts anderes aus als Hegel, der die Vortrefflichkeit eines Kunstwerkes nach dem Grade der Einheit von Idee und Gestalt bestimmt hatte.

26 Ebd., S. 237.

ahmung, in der die Vielfalt der Erscheinungen immer mehr geordnet und gereinigt wird; daraus sei beispielsweise die Idealfigur des Herakles entstanden, der schließlich göttergleich wurde: „Der Mensch ist Gott geworden.“²⁷ Offenkundig ist die systematische Fassung der beiden künstlerischen Kräfte der Naturalisierung und Idealisierung Sittes eigene Leistung. In Wagners „Wibelungen“-Text findet sich nur eine Andeutung.²⁸

Bei seiner Gegenüberstellung von Griechentum und Christentum greift Sitte auf Wagners Schrift „Die Kunst und die Revolution“ von 1849 zurück, welche wiederum von Jacob Grimms „Deutscher Mythologie“ inspiriert worden war.²⁹ Grimm hatte zwar geschrieben: „Das Christentum war nicht volksmäßig. Es kam aus der Fremde und wollte althergebrachte einheimische Götter verdrängen, die das Land ehrte und liebte“,³⁰ und damit den Verlust der heidnischen Überlieferung beklagt. Aber die Christianisierung begriff Grimm dennoch unzweifelhaft als den „Sieg [...] einer milden, einfachen, geistigen Lehre über das sinnliche, grausame, verwildernde Heidenthum“. Dagegen formulierte Wagner eine antichristliche Polemik von höchster Schärfe, in der er nicht nur von der kulturellen Überfremdung, sondern von der moralischen Unterdrückung durch das Christentum sprach.³¹ In direkter Anlehnung an Wagner stellt Sitte die Thematisierung des „schönen Menschen“ im griechischen Kunstwerk derjenigen des

27 Ebd.

28 „Die fränkische Stammsage zeigt uns nun in ihrer fernsten Erkennbarkeit den individualisierten Licht- oder Sonnengott, wie er das Ungethüm der chaotischen Urnacht besiegt und erlegt: – dieß ist die ursprüngliche Bedeutung von Siegfried's Drachenkampf, einem Kampfe, wie ihn Apollon gegen den Drachen Python stritt. Wie nun der Tag endlich doch der Nacht wieder erliegt, wie der Sommer endlich doch dem Winter wieder weichen muß, ist aber Siegfried endlich auch wieder erlegt worden; der Gott ward also Mensch.“ Wagner, Richard: „Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 2. Leipzig: E. W. Fritsch 1897 (Erstveröffentlichung 1848), S. 131f.

29 Martin Gregor-Dellin schreibt, Wagner zeige 1845 „eine seltsame Unruhe, in die ihn die Lektüre von Jacob Grimms ‚Deutscher Mythologie‘ versetzte“. Gregor-Dellin, Martin: *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*. München: Piper 1991 (Erstveröffentlichung 1980), S. 195.

30 Grimm, Jacob: *Deutsche Mythologie*. Göttingen: Dieterich 1835, S. 3f.

31 „Der freie Grieche, der sich an die Spitze der Natur stellte, konnte aus der Freude des Menschen an sich die Kunst erschaffen: der Christ, der die Natur und sich gleichmäßig verwarf, konnte seinem Gotte nur auf dem Altar der Entsagung opfern, nicht seine Thaten, sein Wirken durfte er ihm als Gabe darbringen, sondern durch die Enthaltung von allem selbständig kühnem Schaffen glaubte er ihn sich verbindlich machen zu müssen.“ Wagner, Richard: „Die Kunst und die Revolution“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 3. Leipzig: E. W. Fritsch 1887 (Erstveröffentlichung 1849), S. 8–41, S. 15.

„leidenden Menschen“ in der christlichen Kunst gegenüber. Doch die moderne Wissenschaft habe gleichermaßen die antike wie die christliche Kunst und ihre „Methoden, die Welt sich zurecht zu legen, [...] schonungslos zerhämmt“. ³²

Mit dieser optimistischen Bewertung des wissenschaftlichen Fortschrittes geht Sitte weit über Wagner hinaus. Denn Wagner hatte den Fortschritt der Wissenschaft nur allgemein beschrieben: als „Weg [...] vom Irrthum zur Erkenntniß, von der Vorstellung zur Wirklichkeit, von der Religion zur Natur“, ³³ und damit als zyklische Rückkehrbewegung, als Erlösung des Denkens in die konkret-sinnliche Erfahrung des Kunstwerks. Dagegen sieht Sitte den linear fortschreitenden naturwissenschaftlichen Erkenntnisdrang als universelle Triebkraft an. Dass dessen emanzipatorische Kräfte zunächst jedoch nur kontraproduktiv wirken, verdeutlicht Sitte am Beispiel der Gegenwartskunst seiner Zeit, die er negativ als Karikatur des Siegeszuges der Naturwissenschaften beschreibt. Die Kunst habe sich der Gelehrsamkeit untergeordnet; sie sei wieder zurückgeworfen auf einen „Naturalismus“ der direkten Naturnachahmung und auf dessen idealistisches Pendant, die „historische Kunst“, die Sitte auch „Alterthümelei“ und „Wiederbelebungs-kunst“ nennt. Das unvermittelte Nebeneinander von Naturalismus und Symbolik gilt Sitte als Kennzeichen eines jeden „künstlerischen Übergangs-Stadiums“, das auf eine neue Kunstform hindränge. Denn das wahre Kunstwerk dürfe weder „der Affe der Natur“ sein noch „veralte Ideale aus dem Todesschlaf aufrütteln“, sondern müsse „in Harmonie stehen [...] mit der Weltanschauung der Zeit“. ³⁴

Sittes Beschreibung der bildenden Künste erinnert an Wagners Urteil über die darstellenden Künste. Denn Wagner sah im herkömmlichen Theater bloß „den bequemen Raum zur lockenden Schaustellung einzelner, kaum oberflächlich verbundener künstlerischer, oder besser: kunstfertiger Leistungen“. ³⁵ Besonders durch die unsinnige Teilung von Oper und Drama, so Wagner, sei „dem Schauspiel der idealisirende Ausdruck der Musik entzogen, der Oper aber von vornherein der Kern und die höchste Absicht des wirklichen Dramas abgesprochen.“ ³⁶ Eine ähnliche neue Einheit evoziert Sitte, indem er zur Bestimmung der „wahren Kunst“ – um mit den Worten Wilhelm Worringers zu spre-

32 Sitte „Wagner (1875)“ (s. Anm. 18), S. 240.

33 Wagner, Richard: „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 3. Leipzig: E. W. Fritsch 1887 (Erstveröffentlichung 1849), S. 42–177, S. 45.

34 Sitte „Wagner (1875)“ (s. Anm. 18), S. 244.

35 Wagner 1887 (s. Anm. 31), S. 20.

36 Ebd.

chen – das einführende Naturvertrauen der Griechen und die abstrahierende Weltangst der Christen einander gegenüberstellt und die wahre Synthese in einer Aktualisierung der germanischen Mythologie sieht: „Der Mittelpunkt dieses deutschen Kunstwerkes der Zukunft kann nicht Apollo, der *schöne* Mensch, nicht Christus, der *leidende* Mensch sein, sondern nur Siegfried, der *starke* Mensch.“³⁷ Wagner hingegen hatte in seiner rückwärts gewandten Utopie des alten Griechenland auch noch die Figur des Apollon zum Ideal des „schönen und starken freien Menschen“³⁸ hinzugerechnet. Zudem war Wagner auch in einer anderen Hinsicht viel weiter gegangen als Sitte. Denn „die wahre Kunst“ sah er „sich nur auf den Schultern unserer großen sozialen Bewegung zu ihrer Würde erheben“. Kunst und soziale Bewegung hatten für Wagner dasselbe Ziel: die Überwindung der „civilisierten Barbarei“ von Versklavung und christlicher Selbstentfremdung: „Dies Ziel ist der starke und schöne Mensch: die Revolution gebe ihm die Stärke, die Kunst die Schönheit.“³⁹

Die Siegfried-Figur ist für Sitte also ebenso wie für Wagner der Ansatzpunkt zur Aktualisierung der Mythologie. Aber Wagners politisch-revolutionäre Absicht wird von Sitte kunstpsychologisch umgedeutet. Wo Wagner durch die Vermittlung der Siegfried-Figur das Volk als gleichermaßen revolutionäres und künstlerisches Subjekt definierte,⁴⁰ interessiert Sitte einzig die Frage nach der volkpsychologischen und -pädagogischen Funktion des neuen Helden, in dem „das ganze Volk sich [...] wie ideal verkörpert wieder finden“ soll.⁴¹ Sittes Neubestimmung der germanischen Heldengestalt meint aber keinen Siegfried-Kult, der wieder nur auf „Alterthümelei“ hinausliefe. Um diesem naheliegenden Selbstwiderspruch zu entgehen, kommt er auf neuere Ideale zu sprechen, die er in Mythenbildungen wie dem „Don Juan“, dem „Fliegenden Holländer“ oder „Faust“ ausgeprägt sieht und denen, wie Sitte betont, die Taten einst wirklich lebender Helden zugrunde lägen. Hier entfaltete Sitte mithin seine Wagners regressiver Utopie entgegengesetzte produktive Bestimmung des naturwissenschaftlichen Fortschritts. Diese modernen Helden würden nicht mehr mit körperlichen Feinden, sondern als Naturforscher wie Galilei oder Darwin „auf geistigem Gebiete“ kämpfen. Diese Revolutionäre hätten aller-

37 Sitte „Wagner (1875)“ (s. Anm. 18), S. 245.

38 Wagner 1887 (s. Anm. 31), S 9f.

39 Beide Wagner-Zitate ebd., S. 32.

40 Martin Gregor-Dellin beschreibt, wie Wagner versucht habe, in der Gestalt des Siegfried „die Sagen und die Sozialisten unter einen Hut zu bringen“. Gregor-Dellin 1991 (s. Anm. 29), S. 245f.

41 Sitte „Wagner (1875)“ (s. Anm. 18), S. 246.

dings gegen das „gesunde, lebensfähige Volk“, das „stets konservativ“ sei, anzukämpfen. Würde dieser Konflikt nicht wie im Faust oder Holländer als Tragödie, sondern als „herrliche Komödie“ gestaltet, kämen laut Sitte Wagners „Meistersinger“ dabei heraus.

Sitte fordert eine neue Zusammenarbeit von Künstlern und Philosophen als Verbindung der „Energie der sinnlichen empfindungsgemässen Wahrnehmung“ mit der „Klarheit der denkgemässen Erkenntniss“. ⁴² Der Künstler solle nicht in historisch-naturalistische Manier verfallen, sondern wie Schiller die wirkliche Geschichte idealisieren. Wagners Kritik an Schillers bloß reflektierend-rhetorischen Geschichtsdramen blendet Sitte dabei freilich stillschweigend aus. ⁴³ Als Formbestimmung des wahren Kunstwerks fasst Sitte zusammen: „Wenn der Dichter aber noch einen Schritt weiter geht, wenn er alle mit einem solchen Conflict zusammenhängenden Handlungen nach ihrer Ähnlichkeit gruppirt, jede dieser Gruppen zu einer einfachen [...] Handlung verdichtet, und die so gewonnenen Grundzüge in den Handlungen seines Helden darstellt, [...] dann ist die höchste Steigerung des künstlerischen Schaffens erreicht, die *vollendete ideale Kunst*.“ ⁴⁴

Besonders aufschlussreich ist an dieser Stelle, dass Sittes generalisierende Klassifikation der idealen dramatischen Handlung hier den Funktionsbegriff der „Handlung“ aufnimmt, der an die zeitgenössische biologische Taxonomie erinnert, wie sie Semper in der Tradition von Cuvier und Lamarck auf die Kunstgeschichte übertragen hatte. Denn hier von „Handlungen“ und nicht von Stoffen und Motiven zu sprechen heißt, von den Klassifikationen nach formalen Ähnlichkeiten zu einer Taxonomie der funktionalen Analogien überzugehen.

42 Ebd., S. 260.

43 So schrieb Wagner: „In der weiteren Entwicklung des Drama's sehen wir von nun an von Schiller die Rücksicht auf die Historie immer mehr fallen lassen, einerseits um die Historie selbst nur als Verkleinerung eines besonderen, dem allgemeinen Bildungsgange des Dichters eigenen, gedankenhaften Motives zu verwenden, andererseits um dieses Motiv immer bestimmter in einer Form des Drama's zu geben, die der Natur der Sache nach, und namentlich auch seit Goethe's vielseitigen Versuchen, zum Gegenstande künstlerische Spekulation geworden war. Schiller gerieth bei dieser zwecklichen Unterordnung und willkürlichen Bestimmung des Stoffes immer tiefer in den nothwendigen Fehler der bloß reflektirenden und rhetorisch sich gebahrenden Darstellung des Gegenstandes, bis er diesen endlich ganz nur noch nach der Form bestimmte, die er als rein künstlerisch zweckmäßigste der griechischen Tragödie entnahm.“ Wagner, Richard: *Oper und Drama*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 4. Leipzig: E. W. Fritzsch 1898 (Erstveröffentlichung 1850/51), S. 1–103, S. 25f.

44 Sitte „Wagner (1875)“ (s. Anm. 18), S. 261.

Aber anstelle der herkömmlichen, an der aristotelischen Logik orientierten Suche nach Urformen – Goethes „Urpflanze“, Sempers „Urherd“ und „Urtuch“ – mittels Abwärtsklassifikation durch Teilung schlägt Sitte den umgekehrten Weg einer empirischen Höhergruppierung und Verallgemeinerung ein. Damit vollzieht er die grundlegende Neuerung in der biologischen Taxonomie zu Beginn des 19. Jahrhunderts nach.⁴⁵

Mythos und Volk

Zum Abschluss seiner Wagner-Studie fasst Sitte die intendierte Idealkunst mit einem Kernsatz aus Wagners „Oper und Drama“ zusammen, der im Sinne des aischyleischen Kunstideals die Tragödie als genuine Volkskunst und als „res publica“ der Künste bestimmt:⁴⁶ „Die Tragödie‘, sagt unser Meister, ist nichts anderes als die künstlerische Vollendung des Mythos selbst. Der Mythos aber ist das Gedicht einer gemeinsamen Lebensanschauung‘.“⁴⁷

In seiner Studie weicht Sitte allerdings an zwei entscheidenden Punkten von Wagners Theorie ab. Es handelt sich um die konträre Auffassung der modernen Wissenschaften und des Volkes. Wagner stand der Wissenschaft genauso feindselig gegenüber wie Religion und Staat. Die Wissenschaft zersetzte ihm zufolge die Volksdichtung und die ursprüngliche Naturgewissheit der Menschen, die Religion substituierte die lebendige Sittlichkeit, und der Staat war nur eine starre Zwangsgemeinschaft anstelle der freien Vereinigung aller Menschen im Begriff des Volkes.⁴⁸ Er sah in ihnen allesamt Agenten der menschlichen Selbst-

45 Aufgrund der immer größer werdenden Stoffmenge hatten die Biologen damals die aufgliedernde Klassifikation von oben nach unten durch die empirisch aufbauende Klassifikation von unten nach oben ersetzt. Diese Methode wird bis heute von modernen Taxonomen angewendet. In diesem unausgesprochenen Bezug auf aktuelle Klassifikationsmethoden könnte man durchaus eine naive Spiegelung von Sittes naturwissenschaftlichem Fortschrittsglauben sehen. Über die Klassifikationsschemata von Cuvier und Lamarck und den Methodenwandel in der Naturwissenschaft vgl. Mayr, Ernst: *Die Entwicklung der biologischen Gedankenwelt. Vielfalt, Evolution und Vererbung*. Berlin, Heidelberg, New York: Springer 1984, S. 146ff.

46 Über Wagners Bezug auf Aischylos und das antike Gesamtkunstwerk der Tragödie vgl. Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners*. Stuttgart: Reclam 1982, S. 47, 72.

47 Sitte „Wagner (1875)“ (s. Anm. 18), S. 261. Das korrekt wiedergegebene Wagner-Zitat findet sich in Wagner 1898 (s. Anm. 43), S. 34.

48 Von den mannigfaltigen Äußerungen Wagners über Wissenschaft, Religion und Staat sei hier eine zentrale erwähnt: „Die großen unwillkürlichen Irrthümer des Volkes, wie sie in ihren religiösen Anschauungen von Anfang herein sich kundgaben und zu den Ausgangs-

entfremdung, die politisch-revolutionär zerstört, oder, wo dies nicht möglich war, zumindest in der Ersatzhandlung der elementar-ästhetischen Erfahrung des Kunstwerkes überwunden werden mussten.⁴⁹ Wagners Konzept einer negativen historischen Evolution fasste die Geschichte von der attischen Polis-Demokratie des 5. Jahrhunderts bis zur bürgerlichen Gesellschaft als eine reine Verfallsgeschichte auf. Wissenschaft und Volk bedingten einander darin als dialektische Gegensätze, die auf eine historische Synthese drängten, entweder politisch durch revolutionäre oder ästhetisch durch künstlerische Vergesellschaftung.

Von diesem Gegensatz leitete Wagner eine Fülle gleichsinniger Begriffs-paare ab, die sich durch seine gesamten Zürcher Kunstschriften ziehen: Verstand und Gefühl, Geist und Natur, Irrtum und Erkenntnis, Willkür und Notwendigkeit, Spekulation und Leben, Luxus und Not, Philosophie und Dichtung, Egoismus und Kommunismus,⁵⁰ Staat und freie Gemeinschaft, Monarchie und Republik, Oper und Tragödie, Gegenwartskunst und (Gesamt-) Kunstwerk der Zukunft. In geschichtsphilosophischer wie ästhetischer Hinsicht war Wagner ganz der „Volksggeist“-Romantik Jacob Grimms verhaftet. Wagner sah im Volk die einzige Instanz, die die gemeinsame Weltdeutungserzählung des Mythos hervorbringen und die sich in dessen künstlerischer Darbietung selbstreferentiell erkennen konnte. Das Volk war Produzent und Konsument des Kunstwerks zugleich⁵¹ und verbürgte durch die Authentizität der Hervorbringung dessen Echtheit. Es brauchte keinen Vermittler wie bei Sitte. Denn das Volk empfand

punkten willkürlichen spekulativen Denkens und Systematisierens in der Theologie und Philosophie wurden, haben sich in diesen Wissenschaften, namentlich vermittelt ihrer Adoptivschwester, der Staatsweisheit, zu Mächten erhoben, welche nicht geringere Ansprüche machen, als kraft innenwohnender göttlicher Unfehlbarkeit, die Welt und das Leben zu ordnen und zu beherrschen. Unlösbar würde demnach der Irrthum in alle Ewigkeit in siegreicher Zerstörung fortwähren, wenn dieselbe Lebensmacht, die ihn unwillkürlich hervorbrachte, nicht, kraft innenwohnender natürlicher Nothwendigkeit, ihn praktisch wiederum vernichtete [...]. Diese Lebensmacht aber ist – das Volk.“ Wagner 1887 (s. Anm. 33), S. 46f.

49 Über die Substitution der Politik durch Ästhetik vgl. Bermbach 1994 (s. Anm. 23), S. 167, 272. Über Wagners weitergehende Aufhebung der Metaphysik in die Ästhetik vgl. Peil, Dieter: *Die Krise des neuzeitlichen Menschen im Werk Richard Wagners*. Köln, Wien: Böhlau 1990, S. 89ff.

50 Vgl. Wagner: „Er [der Mensch] kann nur noch das Allgemeine, Wahre, Unbedingte wollen; sein eigenes Aufgehen nicht in der Liebe zu diesem oder jenem Gegenstande, sondern in der Liebe überhaupt: somit wird der Egoist Kommunist, der Eine Alle, der Mensch Gott, die Kunstart Kunst.“ in: Wagner 1887 (s. Anm. 33), S. 67.

51 Wagner beschreibt diese ästhetische Selbsterfahrung in der Antike: „So war der Grieche selbst Darsteller, Sänger und Tänzer, seine Mitwirkung bei der Aufführung einer Tragödie war ihm höchster Genuß an dem Kunstwerke selbst, und es galt ihm mit Recht als Aus-

in seiner Ursprünglichkeit authentisch und konnte deshalb zur Quelle aller Kunst werden. Die soziale Qualität des Volkes, so Udo Bermbach, verbürgte für Wagner dessen ästhetisches Vermögen.⁵²

Sitte dagegen sieht in der Wissenschaft eine Befreiungskraft, durch die erst die wahre Naturerkenntnis möglich wird. Mit dem sinnlich-konkreten Materialismus, den Wagner von Feuerbachs Religionskritik – sie beschrieb die Rückführung des religiösen Bewusstseins auf das menschliche Selbstbewusstsein – übernahm,⁵³ hat Sittes aufklärerisch-objektivierender Wissenschaftsglaube nichts gemein. Den romantischen Archaismus von Wagners rückwärtsgewandter Utopie einer vorwissenschaftlichen und vortechnischen, das heißt: einer rein künstlerischen Welt nimmt er nicht zur Kenntnis. Die Erfahrung unmittelbarer Sinnlichkeit, die für Wagner so wesentlich war, dass Thomas Mann sie als „kindliche Barbarei“ und als „sinnliche Aggression“⁵⁴ kritisierte, gilt Sitte nur als ein vor-künstlerisches Stadium, das er in dem Phänomen des „Naturalismus“ und des „Abschreibens der Natur“ in der Gegenwartskunst anprangert. Dagegen setzt er den Empirismus der positiven Wissenschaften. Denn in deren Erforschung der Syntheseleistungen des Wahrnehmungsapparates sieht er Ansätze einer idealisierenden Sinnestätigkeit und anthropomorphen Transformation der Natur.

Restlose Anverwandlung des Menschen an die Natur, Erlösung der Verstandeswillkür in das Unbewusste der Gefühlsnotwendigkeit, Rückkehr des Geistes in die Natur – das war Wagners regressive Zukunftshoffnung, wie er sie in seinen Zürcher Kunstschriften entfaltet hatte. Dagegen steht Sittes humanistisches Ideal: Anpassung der zu beherrschenden Natur an den Menschen, Aufklärung des Verstandes über die Gefühlswillkür, Fortschritt vom theoretisch-geistigen Vermögen in naturhafte Praxis.

Aber nicht nur umdeutend, sondern geradezu verfälschend ist Sittes Neubewertung von Wagners revolutionärem Volkssubjekt in ein „conservatives“ Element, das zur Wissenschaft in einem unvermittelten antagonistischen Verhältnis stehe. Nicht annähernd erkennt Sitte die Reichweite des Begriffes der das Volk vereinenden „gemeinsamen Not“ (Wagner), den der Komponist als Urgrund aller geschichtlichen Bewegung setzt.⁵⁵ Sitte schreibt: „Das Volk ist

zeichnung durch Schönheit und Bildung zu diesem Genusse berechtigt zu sein“, in: Wagner 1887 (s. Anm. 31), S. 24. Vgl. Bermbach 1994 (s. Anm. 23), S. 181f.

52 Ebd., S. 181.

53 Seine Erstausgabe von „Kunstwerk der Zukunft“ 1849 hatte Wagner Ludwig Feuerbach gewidmet.

54 Mann 1982 (s. Anm. 5), S. 727.

55 Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Exkurs von Joseph Rykwert, der im Werk von

stets konservativ, aber es bleibt nicht unverrückbar beim Alten stehen. Es kennt ‚eine gemeinsame Noth‘, und wenn aus seiner Mitte derjenige Genius aufersteht, welcher hier zu helfen weiss, so nimmt es sein Werk, wenn auch behutsam zögernd, doch endlich freudig und innig auf.“⁵⁶

Wagner dagegen hatte die Not gerade nicht als Akzidenz des Volkes, sondern als dessen Substanz verstanden.⁵⁷ Hier eröffnet sich die unüberwindbare ideologische Kluft zwischen dem kaisertreuen Bildungsbürger Sitte und dem anarchistischen Revolutionär Wagner, zwischen Volkspädagogen und Klassenkämpfer. Sitte spricht dem Volk die politische Autonomie ab und will es der determinierenden Lenkung durch den „Genius“ unterstellen. Wagner dagegen ging von der absoluten Selbstbestimmung des Volkes aus und verwarf jede Vorrangstellung der „Intelligenz“⁵⁸. Dem Künstler maß er – ganz in der Tradition der französischen Frühsozialisten – lediglich eine interpretierende Avantgarde-Funktion für die soziale Revolution bei. Anders als Sitte sah Wagner das Ziel nicht in der Reform des bürgerlichen Staats, sondern in dessen Abschaffung und in der Errichtung einer staats- und repressionsfreien Gesellschaft. Er hätte in Sitte vermutlich den Typus des „aufrichtigen Menschenfreundes“ gesehen, „dem es um den Schutz des edleren Kernes unserer Civilisation wirklich allein zu thun ist“, der aber den „tieferen, edlen Naturdrang“ der „großen sozialen Bewegung“ verkennt.⁵⁹

Gottfried Semper den Begriff der „Not“ mit dem der „Naht“ und des „Knotens“ – Sempers Urformen des Handwerks – zusammenbringt und etymologisch von der existenziellen menschlichen Grundtätigkeit des Zusammenfügens und Fabrizierens herleitet. Vgl. Ryk-wert, Joseph: „Semper and the Conception of Style“, in: *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts* (= Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich, Bd. 18). Basel, Stuttgart: Birkhäuser 1976, S. 67–81, S. 72f.

56 Sitte „Wagner (1875)“ (s. Anm. 18), S. 256 in diesem Bd.

57 Wagner: „Das Volk ist der Inbegriff aller Derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Noth empfinden. Zu ihm gehören daher alle Diejenigen, welche ihre eigene Noth als eine gemeinschaftliche erkennen, oder sie in einer gemeinschaftlichen begründet finden; somit alle Diejenigen, welche die Stillung ihrer Noth nur in der Stillung einer gemeinsamen Noth verhoffen dürfen, und demnach ihre gesammte Lebenskraft auf die Stillung ihrer, als gemeinsam erkannten, Noth verwenden; – denn nur die Noth, welche zum Äußersten treibt, ist die wahre Noth; nur diese Noth ist aber die Kraft des wahren Bedürfnisses; nur ein gemeinsames Bedürfnis ist aber das wahre Bedürfnis; nur wer ein wahres Bedürfnis empfindet, hat aber ein Recht auf Befriedigung desselben; nur die Befriedigung eines wahren Bedürfnisses ist Nothwendigkeit, und nur das Volk handelt nach Nothwendigkeit, daher unwiderstehlich, siegreich und einzig wahr.“ Wagner 1887 (s. Anm. 33), S. 48.

58 Ebd., S. 148f.

59 Wagner 1887 (s. Anm. 31), S. 32.

Für Wagner ebenso wie für Sitte stand der germanische Mythos über dem griechischen, weil der germanische Held die Götter verdrängte. Aber während für Wagner die Nibelungensage die Selbstvernichtung der Götter verkörperte und auf die Aufhebung des Staates und die revolutionäre Selbstbestimmung des neuen Individuums abzielte, sieht Sitte die Sage als Erneuerung und Bestärkung des *status quo* der bürgerlichen Gesellschaft. Sitte legt in seiner Adaption der Wagner'schen Theorie seine pädagogischen Motive bloß, die sein Schaffen in den kommenden Jahrzehnten bestimmen. Als Kunsttheoretiker und Gewerbeschullehrer sollte er sich nicht der Erlösung, sondern der Erziehung der Menschen widmen.

Die Welt der kleinen Dinge. Camillo Sittes Schriften zum Kunstgewerbe

Sittes Bezug zum Kunstgewerbe

Innerhalb von Sittes Schriften nehmen die Texte zu Fragen des Kunstgewerbes, Gewerbes bzw. der Kunstindustrie einen besonderen Rang ein, da seine professionelle Laufbahn – seine „Carrier“, wie Schnitzler gesagt hätte – vom Kunstgewerbe dominiert wurde, so sehr er sich auch auf vielfältige Weise mit anderen Gebieten befasste. Sitte hatte 1875 den Auftrag zur Neugründung der Salzburger Staatsgewerbeschule angenommen und damit – sehr zum Ärger seines Vaters Franz Sitte – auf eine Laufbahn als freischaffender Architekt in Wien verzichtet. Bis 1883 baute er die k. k. Staatsgewerbeschule in Salzburg auf, von der er anschließend an die Staatsgewerbeschule Wien wechselte, der er bis zu seinem Tod 1903 vorstand. Sein beruflicher Alltag bestand also weitgehend in der Vermittlung (kunst-)gewerblicher Praxis an Jugendliche sowie aus der Administration und Organisation der Schulen. Wie sehr ihn diese Stellung quantitativ vereinnahmte und auch quälte, mag ein Brief Sittes an seinen Lehrer und Gönner Rudolph Eitelberger von Edelberg belegen: „Mit der Schule geht es, fast möchte ich sagen, besser vorwärts als mir lieb ist, denn ich sitze täglich von 8 bis 12 und $\frac{1}{2}$ bis $\frac{1}{4}$ 10 Uhr Abends zur Hälfte mit Unterricht zur andern Hälfte mit Kanzleiarbeit beschäftigt und zu eigenen literarischen oder künstlerischen Arbeiten komme ich gar nicht [...]“¹

Dennoch begriff auch Sitte selbst seine hauptberufliche Aufgabe als wichtigen Beitrag zur Entwicklung des kunstgewerblichen Niveaus wie des Produktionsstandortes Österreich-Ungarn. Vor dem Hintergrund der regelmäßig seit 1851 stattfindenden Weltausstellungen war der Druck auf die einheimischen Hersteller enorm gewachsen, die sich nun mit einer zunehmend internationalen Konkurrenz konfrontiert sahen. Fragen des Kunstgewerbes und der Kunstindustrie wurden als zentrale Wirtschaftsfaktoren für die Monarchie vom Kaiserhaus erkannt und entsprechend gefördert; Schlüsselrollen dabei nahmen der

1 Sitte, Camillo: Brief an Rudolph Eitelberger von Edelberg, 19. Januar 1876, Handschriften-sammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Inv.-Nr. 22.663. Dazu auch Mönninger, Michael: „Leben und Werk Camillo Sittes“, S. 27–46 in diesem Bd., S. 30.

Unterrichtsminister Leo Graf Thun und der leitende Beamte Armand Freiherr von Dumreicher ein.² Dazu gehörte neben den prestigeträchtigen Gründungen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie (dem zweiten Kunstgewerbemuseum nach dem Vorbild des Londoner *South Kensington Museum*, heute *Victoria & Albert Museum*) sowie der Kunstgewerbeschule auch die Einrichtung von Staatsgewerbeschulen in den Bundesländern.³

Aber auch in der Kunsttheorie erhielt das Kunstgewerbe, vor allem durch Gottfried Semper und seine Nachfolger, einen neuen Stellenwert. Sempers theoretisches Hauptwerk *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* besteht in der Form, in der es letztendlich erschienen war, beinahe gänzlich aus der Besprechung von kunstgewerblichen Fragen – den dritten Band, der sich der Architektur hätte widmen sollen, hat Semper nicht mehr geschrieben. Auch prominente Wiener Zeitgenossen Sittes – mehrheitlich aus dem Umkreis des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie – beschäftigten sich mit Fragen des Kunstgewerbes, wie Rudolph Eitelberger von Edelberg, Jacob von Falke, Carl Richter, Alois Riegl u.v.a.m. Sitte konnte also vom ökonomischen Interesse des Staates wie von der intellektuellen Auseinandersetzung mit Fachkollegen profitieren.

Innerhalb des Rahmens von Sittes eigener Kunsttheorie nimmt das Kunstgewerbe ebenfalls eine wichtige Stellung ein. Durch die weit verbreitete Produktion und den alltäglichen Gebrauch kunstgewerblicher Gegenstände avanciert es zu einer Art Volkskunst und bildet damit den Grundstock des von Sitte – hier in Anlehnung an Richard Wagners Kunstphilosophie – propagierten National- oder Volkskunstwerks.⁴ In einer frühen Schrift von 1871 behält Sitte die klassische Hierarchie der Kunstgattungen jedoch grundsätzlich bei und sieht das Kunstgewerbe in Abhängigkeit der „monumentalen Kunst“: „Jede Kleinkunst kann den höchsten Grad der Vollendung nur im Anschluß an eine festgewurzelte große Kunst erreichen. Unsere jetzige Kleinkunst muß diese nothwendige Stütze, diese einzig wahre Führerin, aber entbehren, da es mit unserer

2 Vgl. Schorske, Carl E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. Aus dem Amerikanischen von Horst Günther. Frankfurt/M.: Fischer 1982, S. 64.

3 Zu den politischen und wirtschaftlichen Motivationen dieser Gründungen siehe Noever, Peter (Hg.): *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000. Vgl. auch Fliedl, Gottfried: *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1918*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1986.

4 Vgl. Mönninger, Michael: *Vom Ornament zum Nationalkunstwerk. Zur Kunst- und Architekturtheorie Camillo Sittes*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1998.

großen Kunst eben schlimm genug aussieht.“⁵ In einer späten Schrift von 1898 avanciert dann das Kunstgewerbe angesichts der anhaltenden Krise der Monumentalkunst zum Motor einer neuen Stilentwicklung: „So sind die Glieder des einstigen Gesamtkunstwerkes auseinandergefallen und es herrscht auch hier [zwischen Malerei und Architektur] Arbeitstheilung, wie in der Industrie. Ganz anders verhält es sich dagegen auf dem Gebiete der Kunstgewerbe. Hier schaffen figurale und ornamentale Plastik noch im Verein mit Malerei, und die architektonischen Kleinkünste des Möbelbaues, der Zimmerausgestaltung etc. sind die Träger für die Erfindungen der Malerei und Plastik. [...] Hier hat sich der gesunde Zusammenhalt von Ornamentiker, Maler und Figuralisten noch erhalten; hier besteht noch die enge Wechselwirkung zwischen Form und Zweck des Gegenstandes, zwischen Material und Technik, zwischen der Gesamterscheinung und den etwa eingestreuten sinnigen Einfällen.“⁶ So hat sich wenigstens im kleinen Kunstgewerbe das Gesamtkunstwerk erhalten und dieses Kunstgewerbe mag als realer Mikrokosmos eines makrokosmischen Ideals wirken.

Aufgrund der schlechten Quellenlage leicht zu übersehen ist der Umstand, dass Sitte nicht nur Historiker und Theoretiker des Kunstgewerbes war, sondern auch selbst praktizierender Kunstgewerbler. Im Familienbesitz erhalten haben sich etwa Möbel, die er für seine eigene Wohnung in der Wiener Schellinggasse entworfen hatte.⁷ Von anderen Entwürfen – u.a. für die Mechitaristenkirche in Wien, für das Rathaus und die Kirche in Přivoz sowie für das Jagdhaus Zbirow – haben sich Zeichnungen im Nachlass erhalten, etwa für Stühle, Schränke, Leuchter, Altäre oder Glasfenster.⁸ Im Artikel über das Salzburger Filigran sind eine Schale, ein Salzfass und ein Messerbänkchen nach seinen Entwürfen wiedergegeben.⁹ Schriftlich belegt ist der Entwurf von Schulmöbeln für die Salzburger Schule.¹⁰

5 Sitte, Camillo: „Zur Ausstellung im neuen Museum für Kunst und Industrie (1871)“, S. 301–309 in diesem Bd., S. 304f.

6 Sitte, Camillo: „Kunstgewerbe und Styl (1898)“, S. 623–626 in diesem Bd., S. 624.

7 Zwei Schränke, zwei Kästchen, eine Konsole, ein Tisch, mehrere Stühle, zwei Bilderrahmen; siehe Lacina, Roswitha: *Katalog des Nachlasswerkes der Architekten Franz Sitte, Camillo Sitte, Siegfried Sitte*, Bd. 1. Hg. von Rudolf Wurzer. Wien: Institut für Städtebau und Raumplanung 1979, S. N9.

8 Diese Entwürfe werden in Bd. 6 der CSG vorgestellt.

9 Sitte, Camillo: „Das Salzburger Filigran (1887)“, S. 559–563 in diesem Bd.

10 Sitte, Camillo: Brief an Rudolf Eitelberger von Edelberg, 28. Dezember 1874, Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Inv.-Nr. 22.659: „Das nötigste Fehlende an Tafeln u.s.w. wird neu hergestellt, bereits nach meinen Zeichnungen und Ende Februar fertig sein [...]“ Vgl. dazu die Abbildungen zu den zwei Manuskripten „Schul-Administration sammt innere Einrichtung“ von 1883 (in: *Vorträge aus dem keram. Fach-*

Und ebenfalls aus einer Briefnotiz geht hervor, dass er die Lettern für den Druck der *Initialen der Renaissance* selbst entworfen hat.¹¹

Zur Unterstützung seiner Tätigkeit in Salzburg gründete Sitte 1877 das *Salzburger Gewerbeblatt*. Darin publizierte er eine Vielzahl seiner Texte zu kunstgewerblichen Fragen. Sitte übersprang wie in allen anderen Bereichen auch in seiner schriftstellerischen Tätigkeit Gattungsgrenzen spielend. So verfasste er Ausstellungskritiken für Tageszeitungen wie das *Neue Wiener Tagblatt*, selbständige Bücher zu breiten historischen Themen wie zur Geschichte des Möbelbaus, aber auch penible Lokalstudien wie etwa über Manufakturen für Gmunder Keramik oder Salzburger Silberfiligran. Sittes Traktate behandeln nicht selten wenig erforschte Nebenschauplätze der zeitgenössischen Kunstgewerbek Diskussion, wie etwa im Artikel über Schlüssel und Schlösser oder im Buch über die Buchstaben der Renaissance. Seine Themenwahl tendiert zu Gattungen oder Genres innerhalb des Kunstgewerbes, die einen starken handwerklichen Hintergrund haben, wie etwa Schmiedeeisen, Filigran oder einfache Keramikformen, und in direktem Zusammenhang mit seiner gewerblichen Lehrtätigkeit stehen. Er benützt das historisch empirische Material aber in den meisten Fällen, um darauf eine allgemeinere Theorie aufzubauen. Im Folgenden werden die wichtigsten Artikel herausgegriffen und auf die ihnen zugrunde liegenden Theorien befragt.

Sittes Schriften zum Kunstgewerbe „Erneuerung alter Ledertechnik bei Bucheinbänden (1877)“

Sittes erster bedeutender Artikel zum Kunstgewerbe erschien 1877 als Aufmacher in den ersten Nummern des von ihm begründeten *Salzburger Gewerbeblattes*. Hinter dem unscheinbaren Titel „Erneuerung alter Ledertechnik bei Bucheinbänden“ verbirgt sich allerdings weit Gewichtigeres: nichts weniger als eine Weltgeschichte des Ornaments. Zugleich werden in diesem Artikel alle Problemfelder markiert, die Sittes Gesamtwerk charakterisieren werden: die

lehrer-Curse von Dir. C. Sitte, Salzburg, Sommersemester 1883. Sign. SN: 415-331, mit 14 Tafeln, in dieser Edition dem Text „Formenlehre für Möbelbau (1885)“, CSG, Bd. 4, als Abbildungen beigegeben.) und von 1885 (in: Vorträge aus dem Fachlehrer-Curse für Möbelindustrie von Dir. C. Sitte, Wien, 5. Januar bis 31. März 1885. Sign. SN: 443-329, mit 17 Tafeln, in dieser Edition nicht wiedergegeben.)

11 Sitte, Camillo: Brief an Rudolph Eitelberger von Edelberg, o.D., Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Inv.-Nr. 23.648.

Reduktion künstlerischer Erscheinungen auf Typen, die Konstruktion einer quasi natürlichen Entwicklungsgeschichte, die pädagogische Verwertung der Geschichte, die Wesensbestimmung von Kunstgattungen, die Verbesserung der Moderne durch historische Erfahrung.

Der komplexen Vielfalt historischer künstlerischer Erscheinungen wird Sitte vor allem dadurch Herr, dass er sie auf wenige Grundformen reduziert. So bestimmt er etwa drei „Stammotive der Ornamentik“,¹² Knoten, Naht und Spirale, die er wiederum vor allem technisch interpretiert. Dabei beruft er sich auf eine gewichtige Fachautorität: „Die technische konstruktive Bedeutung dieses Motives hat G. Semper aufgedeckt und damit zugleich den kulturhistorisch so bedeutsamen Satz nachgewiesen, daß die Dekoration aus der Nothwendigkeit entspringt, die Zierde erst später zur Nützlichkeith sich hinzugesellt.“¹³ Gerade dieser Bezug verdeutlicht Sittes Konzept der pädagogischen Vereinfachung: Bei aller Betonung materialer und technischer Gebundenheit von Kunstobjekten hatte Semper doch nie eine reduktionistische Position vertreten. Keineswegs kam bei ihm die Zierde erst später – sozusagen als Überbau – zur Nützlichkeith hinzu, sondern spielte von Beginn an, im Zusammenhang mit allgemeineren gesellschaftlichen Faktoren, eine Rolle.

Diese einfachen Typen lässt Sitte wiederum in eine Entwicklungsgeschichte treten, die er als Naturprozess beschreibt: „Knoten (*nodus*) und Naht, diese beiden Söhne der Noth, welche Getrenntes zunächst konstruktiv dann erst rein künstlerisch zu vereinen zwingt, sind somit die ältesten Vorfahren ganzer Formengeschlechter; die Naht ist der Stammvater aller geradlinig ablaufenden Bandverzierungen; vom Knoten und der Spirallinie, welche sich schon in ältester Zeit zu ihm gesellt, stammen alle krummlinigen Bandverschlingungen ab.“¹⁴ Unabhängig voneinander könnten deswegen gleichartige Entwicklungen in verschiedenen Kulturen auftreten, da sie „wie unter dem Zwange eines allgemeinen Naturgesetzes“¹⁵ abliefen. Deswegen erübrige sich auch jede Spekulation über mögliche Vermittlungsprozesse, wie sie etwa von Franz Kugler oder Hermann Grimm vertreten worden waren.¹⁶ Selbst innerhalb bestehender Tra-

12 Sitte, Camillo: „Erneuerung alter Ledertechnik bei Bucheinbänden (1877)“, S. 310–345 in diesem Bd. Zur Typenbildung vgl. auch Jones, Owen: *The Grammar of Ornament*. London: Day & son 1856.

13 Sitte „Ledertechnik (1877)“ (s. Anm. 12), S. 316.

14 Ebd., S. 317.

15 Ebd.

16 Kugler, Franz: *Geschichte der Baukunst*. Stuttgart: Ebner & Seubert 1856; Grimm, Hermann: *Leben Michelangelo's*, 2 Bde. Hannover: Rümpler 1860–63; wenig später auch Göller, Adolf:

ditionen verläuft die Entwicklung eher nach objektiven Gesetzen als nach subjektiver Willkür des Genies: „Der Formenschatz ist aber nicht durch eine gänzlich aus der Luft gefallene Erfindung vermehrt, sondern durch Zusammenfügen, resp. Wiederholen oder Weiterbilden schon vorhandener Formen.“¹⁷

Als Grundlage für die Annahme einer Naturgeschichte der Kunst dient eine Ontologie der Kunstgattungen. So erklärt er etwa die konkrete Form eines bestimmten Motivs mit der Begründung, „weil dieß der Natur der Sache nach gar nicht anders sein kann.“¹⁸ Und aus dieser vor allem materiell-technisch bestimmten Wesenheit der Gattung ergeben sich wiederum die Normen der Gestaltung: So fordert er „Wahrheit des Materiales, der zufolge Lederarbeit vor allem wieder ledern werden soll, Größe der Wirkung und Einfachheit der Mittel.“¹⁹ Mit dieser durchaus normativen Ontologie, die in vielem der klassizistischen Auffassung ähnelt, kommt Sitte überraschenderweise zu unkonventionellen Urteilen. So erscheint etwa die griechische Kunst nicht als unangefochtener künstlerischer Höhepunkt der Menschheitsgeschichte, sondern – bei aller Wertschätzung – als eine lediglich frühe Entwicklungsstufe. Die orientalische Ornamentik dagegen wird als hoch entwickelt aufgefasst. Auch andere originelle Axiome schleichen sich ein, etwa das der „Erhebung eines Übelstandes zum Prinzip.“²⁰ Damit ist die Umkehrung des Prinzips optischer Korrekturen, wie sie Vitruv von der griechischen Architektur berichtet hatte, gemeint. Anstatt die Täuschung durch Kunstkniffe aufzuheben, wird sie verstärkt, um nur ja – in Anlehnung an die Erkenntnisse der zeitgenössischen Physiologie eines Hermann Helmholtz – einen unklaren und damit unschönen Eindruck zu vermeiden.

Explizit greift Sitte auch die Frage nach der Modernität der Kunstproduktion auf. Das Motto des Textes „Zurück zu den alten Meistern!“²¹ scheint dabei eine nostalgisch-reproduktive Auffassung anzudeuten. Das Gegenteil ist jedoch der Fall. Mit Hilfe der historischen Erfahrung soll die moderne Kunst verbessert werden, ihre Existenz sieht er als unhintergebar an. So versteht er etwa die kunsthistorische Entwicklung als einen unumkehrbaren Naturprozess: „gegen solches Vorwärtsschreiten [...] vermögen eben selbst die schönsten ästhetischen

Die Entstehung der architektonischen Stilformen. Eine Geschichte der Baukunst nach dem Werden und Wandern der Formgedanken. Stuttgart: Wittwer 1888.

17 Sitte „Ledertechnik (1877)“ (s. Anm. 12), S. 318.

18 Ebd., S. 317.

19 Ebd., S. 312.

20 Ebd., S. 333.

21 Ebd., S. 310.

Bußpredigten nichts; diese Neubildungen haben sich, wohin man in der Kunstgeschichte blickt, stets mit unwiderstehlicher Gewalt Bahn gebrochen.“²² Allein, seine zeitgenössische Situation sieht er durch den Abbruch vor allem der handwerklichen Traditionen so sehr geschwächt, dass gewisse Techniken erst durch Nachahmung wieder erlernt werden müssten: „wie die Dinge gegenwärtig liegen, genügt selbst das größte Ausmaß künstlerischen Talentes nicht, nachdem für uns alle gesunde Tradition abgerissen ist, wenn nicht das nöthige Studium der alten Meister und zu deren Verständniß, das Studium der historischen Entwicklung überhaupt sich dazugesellt. Erst wenn wir in Folge unseres jetzigen Ringens und Arbeitens in den Besitz der Techniken und Grundsätze, ja Empfindungen echt künstlerischen naturgemäßen Schaffens uns gesetzt haben, wird daran zu denken sein, wieder frei und sorglos gleich den Alten künstlerische Gebilde zu entwerfen.“²³ Und einer solchen hochwertigen freien Kunstproduktion – nicht dem Repetieren historischer Formen – gilt letztlich seine gesamte Sorge. Denn er konstatiert, „daß wir endlich dahin gelangen müssen, selbst wieder Originales zu schaffen, die unsern Anschauungen, Bedürfnissen und Empfindungen entsprechende künstlerische Formenwelt zu konstruieren, wie dieß alle vorhergegangenen Kulturperioden zu Stande brachten, ist klar; aber der Weg bis zu so hohem Ziele ist noch nicht zurückgelegt und gegenwärtig, wo wir so Vieles verlernt und so Vieles noch immer nicht wiedererlernt haben, mag noch auf lange Zeit das Lösungswort gelten: Zurück zu den alten Meistern!“²⁴ Hinter dieser Losung verbirgt sich also – statt historistischer Vergangenheitssehnsucht – eine Art kunstgewerbliches Krafttraining, gerade um den Herausforderungen der Moderne gerecht werden zu können.

„Die Pariser Weltausstellung (1878–79)“

Als in weiten Teilen trockene Aufzählung, glücklicherweise unterbrochen von knappen reflexiven Einschüben, liest sich Sittes Bericht über „Die Pariser Weltausstellung“, den er in mehreren Folgen 1878–1879 in seinem *Salzburger Gewerbeblatt* publizierte. Sitte nutzte seine offizielle Stellung als Juror, die er durch die Vermittlung Eitelbergers erlangt hatte,²⁵ um eine Generalkritik des

22 Ebd., S. 324.

23 Ebd., S. 312.

24 Ebd., S. 341.

25 In seinem Brief vom 28. April 1878 an Eitelberger bedankt sich Sitte „für diese neue Aus-

zeitgenössischen Kunstgewerbes zu leisten – alle anderen Themen der Ausstellung ignorierte er. Sein wichtigstes Vorbild war dabei die Ausstellungskritik der vormaligen Pariser Weltausstellung 1867 von Jacob von Falke,²⁶ auf die er sich bereits explizit in seinem Artikel zur Ledertechnik bezogen hatte. Falke hatte als Vizedirektor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie die Systematik der Sammlung entwickelt, wobei er sich an der materialen-technischen Ordnung Gottfried Sempers orientierte, die dieser für das *South Kensington Museum* in London vorgeschlagen hatte.²⁷ Hatte Falke Sempers 18 Kategorien auf 24 erweitert, so reduzierte Sitte diese in seiner Ausstellungsbesprechung auf fünf: Silberfiligran, Möbelfabrikation und Holzschnitzerei, Keramik, Glas, Metallarbeiten. Bis auf das Glas sollte er übrigens in seinem weiteren schriftstellerischen Leben alle genannten kunstgewerblichen Bereiche behandeln, meistens mit einem übergreifend historischen Anspruch. Zwischen Sittes Besprechung und dem vielleicht berühmtesten Vorbild der Gattung der Weltausstellungskritiken, Sempers Besprechung der Londoner Weltausstellung von 1851, bestehen aber vor allem Unterschiede: Hatte dieser die Ausstellung als Anlass für ausgreifende Zukunftspläne zur allgemeinen Kulturförderung genommen,²⁸ so lieferte jener eine brave Abhandlung über den *status quo* mit einigen launigen Einschüben.

Bemerkenswert ist die Verschiebung in der Einschätzung der generellen Rolle der Weltausstellungen. Nach Sitte bieten sie kein „allgemeines completes Culturbild“ mehr, sondern eine „Weltbörse aller beweglichen und exportfähigen Landesprodukte“.²⁹ Sie haben sich demnach von einer umfassenden Kulturdarstellung (wie sie noch vor allem Semper postulierte) zu einer Art Werbeveranstaltung gewandelt. Zudem haben sie in den knappen 30 Jahren ihres Bestehens eine Art eigenes Biotop ausgebildet: „Jedes Land hat seine Produkte, jeder Himmelsstrich seine eigenen Pflanzen und Thiere. Auch die Weltausstel-

zeichnung diese neue Förderung durch Ihre gütige Hand.“ Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Inv.-Nr. 23.645.

26 Falke, Jacob: *Die Kunstindustrie der Gegenwart. Studien auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867*. Leipzig: Quandt 1868.

27 Pokorny-Nagel, Kathrin: „Zur Gründungsgeschichte des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“, in: Noever, Peter (Hg.): *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 52–89, hier S. 73.

28 Semper, Gottfried: *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung des nationalen Kunstgefühles*. Braunschweig: Vieweg 1852.

29 Sitte, Camillo: „Die Pariser Weltausstellung. Original-Bericht (1878–79)“, S. 350–425 in diesem Bd., S. 353.

lungen haben ihr eigenes Klima, das besondere Früchte zeitigt.“³⁰ Diese besonderen Früchte bezeichnet Sitte als „Ausstellungs-Ungeheuer“, die vor allem durch maßlose Größe aufzufallen suchen. Mit der Kritik dieser spezifischen Gattung leistet er zugleich eine Kritik moderner Werbestrategien: „Alle diese Übertreibungen sind nur ein Überbieten um jeden Preis, um auch auf die ausstellungsmüdesten abgepanntesten Nerven noch einen Eindruck hervorzubringen, den abgehetzten Besuchern mit letzter Kraftanstrengung noch ein Restchen Bewunderung auszupressen.“³¹ Im Rahmen einer Werbebörse war eine solche Strategie allerdings wenig überraschend.

Auffallend ist wiederum, wie sehr Sitte an einem objektiven Überblick frei von nationalistischen oder eurozentrischen Tönen interessiert ist. Zwar sind innerhalb der einzelnen Gattungen die Gegenstände nach Ländern besprochen – so wie sie auch in der Ausstellung präsentiert waren. Keineswegs nimmt jedoch Sitte generelle Wertungen der Kunstproduktion nach Nationen vor. Selbst die üblichen launigen Nationalcharakterisierungen sind auf ein Minimum beschränkt und kommen ohne Denunziationen aus. So heißt es etwa über das Gastgeberland halb spöttisch, halb bewundernd: „Die Franzosen sind nicht umsonst die Ersten in allen Künsten der Toilette, denn sie verstehen sich nicht bloß auf die Täuschungen des Costumes, sondern verstehen alles herauszuputzen, was es immer sei, auch Weltausstellungen.“³² Oder im Zuge der Kritik an einer nicht materialgerechten Gestaltung kann dem schwächelnden Europa das Vorbild eines starken Indien entgegengehalten werden: Es „fällt bei uns der Filigranarbeiter sehr leicht aus der Rolle, vergisst auf die stylistischen Eigenthümlichkeiten seiner Technik und wird zum blossen Copisten eines fremden Materiales mit fremdem Formenschatz, mit anderer Durchbildung. Davor blieb der indische Arbeiter bewahrt. Ihm ist seine Technik und ihr gesammter Formenschatz mit allen Besonderheiten sichtlich so zur zweiten Natur geworden durch Tradition, ununterbrochenes Arbeiten darin von frühester Jugend an, dass es ihm ganz unmöglich, etwas aus seinen Händen hervorgehen zu lassen, das wider den Genius seiner Kunst wäre.“³³

Sittes theoretische Bemerkungen zum Kunstgewerbe in diesem Artikel lassen sich in drei Bereiche gliedern: die Kritik an einer Vermischung nicht zusammenpassender Formen – vor allem durch mangelndes Verständnis des

30 Ebd., S. 419.

31 Ebd., S. 420.

32 Ebd., S. 358.

33 Ebd., S. 359.

Wesens der Gattungen, das Postulat materialgerechten Gestaltens sowie die Forderung nach technik- bzw. gattungsgerechter Formgebung. Das unverständige Vermischen verortet er vor allem in der modernen französischen Produktion: „Dieses sinnlose Zusammentragen aller erdenklichen Effekte auf einen Haufen, das ist aber das gerade Gegenteil von Kunst, das ist, offen und ehrlich ausgesprochen, der platteste Dilettantismus.“³⁴ Dabei steht technischer Perfektion kompositorisches Unvermögen gegenüber: „So meisterhaft, besonders in Bezug auf Ausführung, oft das Detail, so ist der Aufbau ebenso – stümperhaft.“³⁵ Diese künstlerische Verständnislosigkeit führe letztlich zur Unbrauchbarkeit der Stücke: „Virtuose Technik, sinnlose Komposition. Planlose Häufung aller Style, ein blosses Verblüffen durch allerlei förmlich sinnverwirrende Effekte, Dissonanzen ohne Auflösung; alle blendend und schreiend, so dass eine gute Gesundheit erforderlich, das anzusehen, ohne nervös zu werden. Zwischen solchen Möbeln aber zu wohnen, ohne nervös zu werden, halte ich für schlechterdings unmöglich.“³⁶ Diese Kritik an der formalen Überfülle im Namen des Alltags sollte eine Generation später Adolf Loos in seinem berühmten Verdikt gegen den Jugendstil und speziell Henri van de Velde wiederholen. Der Fehler dieser Kompositionsweise lag nach Sitte in der Ignoranz der natürlichen Bedingungen der Gattungen und ihrer historischen Entwicklung: „Das gemeinsame Merkmal aller dieser Stücke ist die absichtliche Vermeidung alles Natürlichen und ein gewaltsames Herbeischleppen von fremden Motiven.“³⁷ Eine Vermengung unterschiedlicher Traditionen, die auf unterschiedlichen Prinzipien aufbauen (wie etwa die Dekoration europäischer Gefäße mit japanischen Motiven), ist für ihn nicht möglich: „Auch unsere Gefäßformen haben ihre consequente historische Entwicklung, welche mit den Grundsätzen unserer Ornamentik innigst zusammenhängt; die japanesische Ornamentation hat aber wieder ihre eigene Entwicklung, ihre eigenen Dogmen, die dazu nicht stimmen. Nur Unverstand und Ungeschmack kann das Alles so ohne Bedenken durcheinander kne- ten. Wir können uns nur entweder dieser Motive ganz enthalten, oder ganz japanesisch werden, eine Vereinigung ist hier nicht denkbar.“³⁸

Zentral ist das in den unterschiedlichsten Weisen formulierte Ideal der Materialgerechtigkeit. Bei der Besprechung von Holzschnitzwerken etwa stößt

34 Ebd., S. 369.

35 Ebd., S. 377.

36 Ebd., S. 370.

37 Ebd., S. 373.

38 Ebd., S. 400.

er sich an „der mühsamen und undankbaren Nachahmung von Füchsen und Farrenkräutern und ähnlichen Dingen“. Denn: „Gerade dasjenige, was am Felle eines Thieres, am Pelze eines Fuchses das Reizende ist, nämlich seine Weichheit, die zum angenehmen Befühlen mit der Hand so unwiderstehlich einladet, seine schöne Farbe, das sind gerade diejenigen Dinge, welche der Natur des Holzes vollkommen fremd sind, seinen ganz anderen Eigenschaften sogar widerstreiten.“³⁹ Die Eigenschaften des dargestellten Gegenstandes sollten also mit denen des darstellenden Mediums harmonieren. Wenn dann aber einmal Material, Konstruktionsweise und Form kongruent waren wie bei den neuen englischen Holzmöbeln, so war ihm dies auch wieder nicht recht: „Also ein förmlich doktrinäres Hervorkehren der reinsten Holz-Konstruktions-Motive liegt zu Grunde. Vielleicht ist dieser Geschmack auch ganz auf dem Wege der Spekulation entstanden, wenigstens sieht es so aus.“⁴⁰ Diese scheinbare Inkonsistenz beleuchtet allerdings Sittes Zugang zum Geschmacksurteil: Nicht auf abstrakten Prinzipien – etwa einer philosophischen Ästhetik – gegründet, sondern in der praktischen konkreten Anschauung des einzelnen Objektes verwurzelt. Somit kann auch ein prinzipiengerecht hergestelltes Werk noch immer ungenügend sein, wenn es nicht dem sinnlich begründeten Urteil standhält. Mit dieser Auffassung befand sich Sitte im Einklang mit der zeitgenössischen Wiener Kunstgeschichte eines Josef Daniel Böhm oder Rudolph Eitelberger, die vor allem auf der Anschauung des einzelnen Kunstwerkes aufbaute.⁴¹ Als lobenswertes Beispiel für materialgerechtes Gestalten erwähnt er schließlich die Wiener Firma Lobmeyr: „Hier stören keine Abentheuerlichkeiten, keine Überschreitungen der durch die Natur des Materiales gesetzten Grenzen, keine Nachahmungen von Steinen und Bronzen, von Porzellanvasen und Emailgefäßen in Glas, wie sie sonst überall vorkommen. Hier ist alles Glas.“⁴²

Eng mit der Materialgerechtheit hängt die Forderung nach technischer Angemessenheit zusammen. Am Beispiel der Verbindung von Keramik und Malerei, wie sie die zeitgenössische Produktion prägte und in der für Sitte absurden Herstellung von Gemälden auf Keramikplatten gipfelte, führt er seine ontologische Kritik aus: „Hier endlich ist die Stelle, wo der ganze Abgrund, den

39 Ebd., S. 379.

40 Ebd., S. 374.

41 Egger, Hannah: „Die Anfänge des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie und der Wiener Schule der Kunstgeschichte“, in: Noever, Peter (Hg.): *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 271–283.

42 Sitte „Weltausstellung (1878–79)“ (s. Anm. 29), S. 401.

die Natur zwischen Keramik und Ölmalerei geschaffen, in seiner ganzen gähnenden Tiefe sich offenbart. Die Keramik ist durchaus plastischer Natur, gehört der Welt runder Figuren und architektonischer Formen an, unter welchen die ihr eigenste Gestalt die des Gefässes ist, mit der Kugel als Grundgestalt, während die Ölmalerei ebene Flächen braucht, also das gerade Gegentheil von demjenigen, was das Wesentliche der Keramik ausmacht.“⁴³ Eine Verbindung sei wegen der unterschiedlichen Eigenarten des Mediums nicht möglich. Im Verstoß gegen diese Grundprinzipien liege das Übel moderner Gestaltung: „Das ist es aber gerade, dieses gewaltsame Vereinen des Unvereinbaren, was einen Charakterzug der französischen Modernität ausmacht, während man in den grossen alten Kunstzeiten die Erkenntniss der Natur, die Zusammenstellung des schon von Natur aus Harmonirenden, die Trennung des sich Widerstrebenden als obersten Grundsatz alles Kunstschaffens hoch hielt.“⁴⁴ Versöhnung sei hier nicht möglich, die „Übelstände können jedoch nur durch Aufgeben der ganzen Gattung selbst beseitigt werden“.⁴⁵

Abschließend fasst er drei Hauptrichtungen des zeitgenössischen Betriebes zusammen: „Einmal die uralten Künste des Orientes, welche durch ihre gänzlich verschiedenen Arbeits-Verhältnisse und den Besitz fester Traditionen der modern europäischen Produktion eigenthümlich gegenüber stehen. Ferner unsere spezifische Modernität, welche von Paris aus die Welt zu beherrschen versucht. Endlich die strenge neue Schule, welche einem ersten Kunststudium folgend, zunächst auf die Meisterwerke älterer Kunst zurückgreift und hiedurch Hand anlegte zur Reinigung und Erhebung unseres Kunstschaffens.“⁴⁶ Der entwurzelten Moderne Europas stellt er die lebendigen Traditionen des Orients gegenüber; das eigentliche Zukunftsmodell ist jedoch das Programm der Kunstgewerbebewegung: in der entwurzelten Moderne aus der Geschichte lernen, um eine neue Tradition aufzubauen.

„Die Initialen der Renaissance (1882)“

1882 erschien das Buch *Die Initialen der Renaissance nach den Constructionen von Albrecht Dürer*, herausgegeben von Camillo Sitte unter Mitwirkung von Josef Salb. Die Publikation geht auf die Initiative von Eitelberger in seiner

43 Ebd., S. 385.

44 Ebd.

45 Ebd., S. 386.

46 Ebd., S. 422.

Eigenschaft als Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie zurück und richtet sich an Schriftenmaler, Steinmetze und ähnliche Berufe, die mit Lettern zu tun haben, war also vor allem für den praktischen Gebrauch gedacht.⁴⁷ Es handelt sich dabei um ein Alphabet, das laut Sittes Angaben auf der „erste[n] Zusammenstellung des ganzen Alphabetes mit Angabe geometrischer Constructionen, als Hilfsmittel für Schriftzeichner“⁴⁸ von Felice Feliciano aus dem 15. Jahrhundert stammt, danach von Fra Luca Paccioli und in einer dritten Stufe von Albrecht Dürer bearbeitet worden war. Diese dritte Bearbeitung sei „in Bezug auf Genauigkeit und Vollständigkeit der geometrischen Construction und der Angabe bestimmter Masse den früheren weit voraus, in Bezug auf Feinheit künstlerischer Empfindung ein Meisterwerk, an dem sich gar manches Geheimniss der Linienharmonie studiren, manches Gesetz der Linienführung demonstrieren lässt.“⁴⁹

Doch die geometrischen Konstruktionen, die Dürer angibt, um jene „Linienharmonie“ zu erreichen, erscheinen Sitte viel zu ungenau, in vielen Fällen gar unbestimmt: Nicht von der Konstruktionsweise, sondern bloß vom Augenmaß hänge manche Detailform ab. Und genau hier setzt seine Überarbeitung ein. Sitte behält die Form der Buchstaben bei, präzisiert aber mit Hilfe seines Kollegen Salb – ebenfalls Lehrer an der Salzburger Gewerbeschule – die mathematische Konstruktionsweise, so dass keine Lücke für das Eindringen persönlicher Willkür mehr bleibt. Sinn und Zweck dieser Übung ist es, dem modernen Handwerker nicht nur eine Sammlung von Vorlagen zur Verfügung zu stellen (einen Zweck, den die einfache Reproduktion ohne Neudefinition der Konstruktion auch erfüllt hätte), sondern ihm die Möglichkeit zu eröffnen, über das Hilfsmittel der Konstruktion zur Aneignung der Schrifttypen zu gelangen; in Sittes Worten: „Die hier waltenden Gesetze der Formbildung erkannt zu haben, das wird dann vollends zu freier Beherrschung der Schriftformen führen, so dass sie gleich einer Handschrift frei hingestellt werden können, wie dies sichtlich bei den Alten so der Fall gewesen.“⁵⁰ Hier spiegelt sich einmal mehr ein Leitmotiv von Sittes Denken wider: Man könne, ja, müsse aus der Geschichte lernen, doch nicht

47 Sitte, Camillo: „Die Initialen der Renaissance. Nach den Constructionen von Albrecht Dürer (1882)“, S. 435–504 in diesem Bd. Im Nachlass von Rudolph Eitelberger von Edelberg in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek befinden sich mehrere Briefe Sittes, in denen er vom Stand der Arbeit an der Publikation berichtet.

48 Ebd., S. 435.

49 Ebd.

50 Ebd., S. 444.

durch die Formkopie allein, sondern durch die Aneignung der dahinter liegenden Formprinzipien.

Sitte nutzte die Edition des Alphabets gleich selbst, um zu demonstrieren, wie dies zu verstehen sei. In einem Brief entschuldigte er sich bei Eitelberger für die Verspätung bei der Bearbeitung und führte zur Begründung aus: „Auf dem Textkorrekturbogen, stimmten nämlich weder der Initial noch der Letternsatz und auf dem lithographirtem [*sic!*] Probeblatt waren alle Ziffern und Buchstaben so modern und steif, daß es geradezu schmerzlich anzusehen. Ich glaubte nun weder mit dem Lithographen noch auch mit dem Setzer zu recht zu kommen, wenn ich ihnen ein paar Zeilen darüber geschrieben hätte. Ich habe mich also darüber gemacht, auch das kleine Alphabeth, die Ziffern und Interpunktionszeichen im Style der Dürer'schen Initialen, nach alten Originalen, noch dazu zu construiren und dem Lithographen eine ganz genaue Probe zu zeichnen, damit er nicht mehr fehlen kann. So wird das ganze Opus nun aus einem Guß in jeder Beziehung und wie ich hoffe gerade dadurch musterhaft.“⁵¹ Ein Werk, das zur Hebung der Qualität der zeitgenössischen Buchproduktion beitragen sollte, musste konsequenterweise selbst typographisch ein Vorbild sein. Gerade da die zeitgenössische Buchindustrie keinen adäquaten Standard bot, musste Sitte selbst diesen Standard schaffen und die kleinen Buchstaben analog den Großbuchstaben der Renaissance entwerfen.

Schriften über österreichische Keramik 1883–87

Quellengestützte Lokalgeschichten sind Sittes Abhandlungen zur österreichischen Keramik „Zur Geschichte der Salzburger Weissgeschirr-Fabrikation“ (1883), „Über Österreichische Bauernmajolica“ (1886) und „Zur Geschichte der Gmunder Majolika-Fabrikation“ (1887). In diesen Mikrogeschichten spürt er jedoch den Gang der Weltgeschichte auf und interpretiert sie analog dem biologischen Erzählschema von Aufstieg, Blüte und Niedergang: „Die Lebensschicksale dieser Fabrik sind also im Ganzen dieselben, wie sie es allenthalben waren in ganz Europa bei hunderten von solchen Majolikafabrikationen. Überall gehört der Höhepunkt der geschäftlichen Entwicklung dem vorigen Jahrhunderte an, und überall ist das Verlöschen der Fabrikation eine unabwendbare natürliche Folge des Emporkommens der Porzellanfabrikation.“⁵² Methodisch verbindet er bei

51 Sitte an Eitelberger, o. D. (s. Anm. 11).

52 Sitte, Camillo: „Zur Geschichte der Salzburger Weissgeschirr-Fabrikation (1883)“, S. 605–623 in diesem Bd., S. 511.

diesen Untersuchungen das Studium schriftlicher Quellen mit der Stilanalyse der Artefakte und gelangt so zu einer Geschichte, die soziale und künstlerische Aspekte verknüpft. Am Beispiel der stetigen Wiederverheiratung von Handwerkerwitwen und dem unablässigen Weiterführen des Betriebes ungeachtet der eigentlichen Ausbildung der Meister notiert er: „diese Verhältnisse sind ein Stück Gewerbe-geschichte mit dem ganzen sattesten Kolorite des verflorenen Zunftwesens, einer Institution, die eben die Menschen zur Nebensache und das Geschäft selbst zum Wesen macht.“⁵³

Den „Verfall des Zunftwesens“ und des alten Handwerkertums beschreibt er jedoch ohne jede Nostalgie. Er sieht ihn vielmehr als einen unumkehrbaren Prozess an: „Man sieht, dass man es hier mit einem Elementarereigniss, mit einem Naturprozess zu thun hat, der sich ebenso wenig aufhalten oder beschleunigen lässt, wie sich der Lauf der Gestirne nicht durch Einrichtung eines neuen Kalenders ändern liesse.“⁵⁴ Sich gegen den Lauf der Natur zu stellen, wäre schlichter Unsinn, weshalb Sitte auch jede Wiederbelebung des Zunftwesens ablehnt: „Ebenso verhält es sich mit den Rekonstruktionsversuchen des Zunftwesens. [...] Und so zeigte sich neuerdings, dass die Produktionsformen unzertrennbar verbunden sind mit den allgemeinen Verkehrs- und Kulturverhältnissen und durch geringfügige Einzelbestimmungen sich im Wesentlichen nicht ändern lassen [...] Was nicht mehr in sich lebensfähig ist, kann durch künstliche Mittel nicht am Leben erhalten werden; eben so wenig, wie das Leben des Einzelnen etwa durch ärztliche Kunst und Mittelchen über diejenige äusserste Grenze hinaus erhalten werden kann, welche die Natur bestimmt hat.“⁵⁵ Mit drastischen Vergleichen untermalt Sitte hier seine grundsätzlich auf Fortschritt eingestellte Position – eine Tatsache, die spätere Kritiker gerne übersehen; so etwa Sigfried Giedion, wenn er ihn als „eine Art Troubadour, der mit seinen mittelalterlichen Liedern das Getöse der modernen Industrie übertönen wollte“,⁵⁶ abtat. Geradezu einen positiven Aspekt kann Sitte der Industrialisierung abgewinnen, wenn er 1887 im Artikel über „Das Salzburger Filigran“ von „dieser rühmlich bekannten Kunstindustrie“⁵⁷ spricht. Hier geht ein erst in jüngerer Zeit gegründeter Fertigungsbetrieb direkt in die Reformbestrebungen

53 Sitte, Camillo: „Zur Geschichte der Gmundner Majolika-Fabrikation (1887)“, S. 564–573 in diesem Bd., S. 567.

54 Ebd., S. 669.

55 Ebd., S. 569f.

56 Giedion, Sigfried: *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*. Ravensburg: Maier 1965 (Erstveröffentlichung 1941), S. 465.

57 Sitte, Camillo: „Das Salzburger Filigran (1887)“, S. 559–563 in diesem Bd., S. 559.

der Kunstgewerbebewegung über und bildet somit die Grundlage einer verbesserten Kunstgewerbeproduktion der Zukunft. Dieser positiven Einschätzung der Industrialisierung entspricht auch der ausführliche Gewerbebericht, den Sitte in einem von Victor Schembera herausgegebenen Band zur *Entwicklung von Industrie und Gewerbe in Österreich in den Jahren 1848–1888* abgab.⁵⁸ Keramik-, Stein-, Glas-, Malerei- und Vergoldungsindustrie haben dabei nicht allein quantitativ, sondern auch qualitativ zugelegt und sich zur Weltspitze emporgearbeitet – eine alles andere als kulturpessimistische oder nostalgische Einschätzung.

Schriften zum Eisen 1884–88

Ein weiteres Material, mit dem Sitte sich mehrfach auseinander setzte, ist das Eisen, vor allem in seiner Form als Schmiedeeisen. In zwei großen Artikeln widmet er sich ausführlich dem Thema historischer Eisenherstellung und -verarbeitung. Beide Texte fallen in die Kategorie quellen- und materialgestützter Gattungsgeschichte, die aber wiederum zur Platzierung weitreichenderer Thesen benutzt wird. Der erste, „Die Rundeisengitter der Renaissance“ von 1884, behandelt eine spezielle Machart von Eisengittern aus runden Eisenstäben, für die Sitte ein Forschungsdesiderat ausgemacht hatte, und betont erneut die Rolle der Technik für die Formgebung: „Kunst und Handwerk, Composition und technische Ausführung sind bei diesen Werken der Schmiedekunst so ineinander verwachsen, dass Eines ohne das Andere sich gar nicht erklären lässt, ja die Neuerungen in der Technik sind so bestimmend für die Composition, dass eine Ordnung des hier aufblühenden Formenschatzes geradezu von der Sichtung der rein technischen Motive abhängt.“⁵⁹ Wie schon bei den verschiedenen Texten über Keramik betreibt Sitte auch hier mit der Besprechung des Salzburger Meisters Klain (bzw. Klein) lokale Gewerbegeschichte. Gleichzeitig theoretischer und historisch breiter ist sein Ansatz in dem vier Jahre später entstandenen Text „Die Entwicklung der Schmiedekunst“ (1888). Hier geht es Sitte um eine Darstellung der Geschichte der Eisenproduktion und -verarbeitung seit

58 Sitte, Camillo: „Keramische und Stein-Industrie“, in: Schembera, Victor Casimir (Hg.): *Entwicklung von Industrie und Gewerbe in Österreich in den Jahren 1848–1888*. Wien: Werthner 1888, S. 161–192; Sitte, Camillo: „Industrielle Malerei und Vergoldung (1888)“, S. 610–614 in diesem Bd. Für den Hinweis danken wir Roswitha Lacina herzlich.

59 Sitte, Camillo: „Über Technik und Ausbildung der Rundeisengitter der Renaissance (1884)“, S. 524–549 in diesem Bd., S. 524.

ihren Anfängen in einer Engführung zwischen Technik und Form. „Es ist heute bereits eine vollständig sicherstehende Annahme“, schreibt Sitte, „dass nicht nur in der grossen Kunst, sondern vor allem Anderen in den verschiedenen Zweigen des Kunstgewerbes die künstlerische Form zum grossen Theil abhängig ist von dem Material, aus welchem der Gegenstand gemacht ist, und von der Technik. Auf keinem Gebiete gilt dies aber in so hervorragender Weise, als auf dem Gebiete der Kunstschlosserei und derjenigen Producte, die aus Eisen gefertigt sind.“⁶⁰ Sitte erscheint damit als einer jener Semperianer, vor deren Vereinnahmung Alois Riegl Semper in den „Stilfragen“ 1893 zu retten versucht, wenn er schreibt: „Auf Gottfried Semper pflegt man die Theorie von der technisch-materiellen Entstehung der ältesten Ornamente und Kunstformen überhaupt zurückzuführen. Es geschieht dies mit demselben, oder besser gesagt, mit ebensowenig Recht, als die Identificirung des modernen Darwinismus mit Darwin.“⁶¹ Und weiter: „So wie aber zwischen Darwinisten und Darwin, ist auch zwischen Semperianern und Semper scharf und streng zu unterscheiden. Wenn Semper sagte: beim Werden einer Kunstform kämen *auch* Stoff und Technik in Betracht, so meinten die Semperianer sofort schlechtweg: die Kunstform wäre ein Produkt aus Stoff und Technik.“⁶²

Sitte bespricht Eisen allerdings nur in seiner Verwendung für kunstgewerbliche Produkte und nur in einer einzigen polemischen Anmerkung als Baumaterial: „So geht es fort bis endlich in neuester Zeit der Aufschwung der Eisentechnik auch das Holz aus den Dachstühlen verdrängt und noch einige letzte Reste der Kupfer- und Bronzezeit, die kupfernen Dachrinnen denen von Eisen weichen müssen und selbst eiserne Töpfe an den Heerden stehen.“⁶³ Auch hierin folgt er Semper, der die Verwendung von Eisen in der Architektur stets nur unter pragmatischen Gesichtspunkten sah, ihm das Potential zur monumentalen ausdrucksstarken Form jedoch absprach.⁶⁴

60 Sitte, Camillo: „Die Entwicklung der Schmiedekunst in alter und neuer Zeit (1888)“, S. 574–587 in diesem Bd., S. 574.

61 Riegl, Alois: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: Georg Siemens 1893, S. VI.

62 Ebd., S. VII.

63 Sitte „Rundeisengitter (1884)“ (s. Anm. 59), S. 548 in diesem Bd.

64 Vgl. Weidmann, Dieter: „Sempers Verhältnis zum Eisen“, in: Nerdinger, Winfried / Oechslin, Werner (Hg.): *Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*. München u.a.: Prestel 2003, S. 321–329.

„Schlüssel und Schlösser (1885)“

In besonderer Geschlossenheit und Dichte kann man Sittes Denken im Artikel über „Schlüssel und Schlösser“ studieren, den er anlässlich der Ausstellung der Sammlung Dillinger im Österreichischen Museum publizierte. Den kleinen Anlass nutzt er wiederum, um seinen großen Anspruch unter dem Stichwort der „Kulturgeschichte“ zu verkünden: „Das, was diese Collection lehrt, geht weit über den Rahmen der Bedeutung gewöhnlicher Curiositäten hinaus. Es ist ein Stück Kulturgeschichte in ihr verkörpert.“⁶⁵ Quasi „naturnotwendig“ ergibt sich aus der Betrachtung der Sammlung ein weiterreichender Gedanke, der sich explizit gegen gängige Entwicklungsgeschichten der Kunstliteratur richtet, in denen die Wanderung bestimmter Motive postuliert und verfolgt wird: „Der Schlüssel an sich ist doch gewiß unter den zahlreichen Objecten menschlichen Hausrathes ein originelles Ding, etwas wesentlich Anderes als zum Beispiel Messer, Hammer, Säge und doch muß gesagt werden; er hat sich unter dem Zwange eines Naturgesetzes eigentlich von selbst erfunden in seiner Wesenheit und in seiner gesammten Detailbildung.“⁶⁶ Dieses „Sich-selbst-Erfinden“ beweist Sitte in der Folge durch die Vergleiche von Schlüsseln und Schlössern aus weit entfernten Gegenden und Epochen, die nach demselben Prinzip funktionieren: „Demnach müßte eine bestimmte Schloßmechanik auf einer bestimmten Stufe der Culturentwicklung mit Nothwendigkeit eintreten, auch ohne daß die einzelnen Völker von einander abschreiben, auch auf dem Monde oder sonst einem andern Planeten, wenn es dort Menschen gäbe.“⁶⁷ Dies widerspräche aber dem Handbuchwissen der Zeit: „So lang man irgend etwas nur bei uns kennt, gilt es als unser geistiges Eigenthum. Wie aber ein ähnliches Stück bei einer römischen Ausgrabung gefunden wird, dann haben wir es von den Römern. Sollte aber in Griechenland etwas Derartiges auftauchen, dann haben es die Römer wieder von den Griechen gelernt. Zuletzt ergeht es auch diesen schlimm, und ein kleiner egyptischer Fund beweist unumstößlich, daß die Hellenen schon im grauesten Alterthum fleißig nach Egypten gepilgert sind und sich dort ihre ganze Weisheit geholt haben.“⁶⁸ An diesem kurzen und unscheinbaren Artikel lassen sich sowohl Sittes Technikverständnis als auch sein Geschichtsbild in außergewöhnlich knapper und präziser Form studieren: Tech-

65 Sitte, Camillo: „Schlösser und Schlüssel (1885)“, S. 550–553 in diesem Bd.

66 Ebd., S. 551.

67 Ebd., S. 552.

68 Ebd., S. 553.

nische Lösungen werden in naturhafter Folgerichtigkeit fortentwickelt und werden zu einem Motor kultureller Geschichte, die weniger von bewussten Rezeptionen als von unausweichlichen Entwicklungen geprägt ist.

„Die Grundformen im Möbelbaue und deren Entwicklung (1888)“

Vergleichbar paradigmatisch ist Sittes Schrift zu den *Grundformen im Möbelbaue und deren Entwicklung* von 1888. Wie der Titel sagt, unternimmt der Autor einerseits „eine Systematik der Möbelformen“⁶⁹; andererseits wird hier der Gedanke einer folgerichtigen historischen Entwicklung beispielhaft zu einem Naturprozess stilisiert. Beide Aspekte sind dabei eng miteinander verwoben: Die Reduktion auf Grundtypen bildet die Basis für die Konstruktion der Abstammungslinien, die genetische Folge wiederum verleiht den Grundtypen ihre Plausibilität. Sitte gründiert seine historische Abhandlung nicht nur durch die Verwendung von Vokabeln wie „Abstammung“, „Genese“, „Nachkommenschaft“, „verwandt“, „fruchtbar“, „erzeugen“⁷⁰ und von Darstellungsmitteln wie einer Abstammungstabelle mit dem Ton biologischer Naturwissenschaft, sondern er nimmt auch ganz direkt Bezug auf den seinerzeit umstrittensten Biologen, Charles Darwin, wenn er summierend schreibt: „es zeigt sich auch auf diesem Gebiete wieder, dass eine stammbaumartige Verästelung eine Art natürlicher Züchtung vorliegt, wobei immer eine bestimmte Möbelform von einer anderen traditionell abstammt. Damit hängt es zusammen, dass weder irgendwo ein plötzlicher Sprung in der Fortentwicklung zu erkennen ist, noch auch zufällige Entlehnungen von Auswärts von ausschlaggebendem erheblichem Einflusse auf den Gang der Formbildung sind.“⁷¹ „Natürliche Züchtung“ und „Die Natur macht keine Sprünge“ geben als populäre Essenz Darwin'scher Theorie den Rahmen für eine Theorie der Möbelgeschichte.

Gegen eine solche direkte Übertragung naturwissenschaftlicher Theoreme auf die Kunstgeschichte hatte Semper bereits 1869 in seinem Zürcher Vortrag „Über Baustile“ opponiert und gegen die sprunglose Naturentwicklung Darwins das Entwicklungsmoment des Künstlerindividuums gesetzt.⁷² Tatsächlich

69 Sitte, Camillo: „Die Grundformen im Möbelbaue und deren Entwicklung (1888)“, S. 588–609 in diesem Bd.

70 Ebd.

71 Ebd., S. 608.

72 Semper, Gottfried: „Über Baustile“, in: Ders.: *Kleine Schriften*. Hg. von Hans und Manfred Semper. Berlin, Stuttgart: Spemann 1884, S. 395–426, hier S. 401.

vollzieht hier Sitte – in vermeintlicher Entwicklung Semper'scher Gedanken – die Reduktionen, vor denen Semper stets gewarnt hatte. Die Entwicklung der Möbel wird fast ausschließlich durch die Faktoren der Konstruktion (bestehend aus den Aspekten Material und Technik) und der Funktion (auf körperliche Bequemlichkeit hinzielend) bestimmt. Die solcherart konstruierte Möbelgeschichte gewinnt dabei eine naturhafte Folgerichtigkeit: „Dies die Geschichte des modernen Stuhles, in der es keine Laune, keinen Zufall gibt, sondern nur eine stete Folge von Einflüssen und Veränderungen, die sich wie Ursache und Wirkung zu einander verhalten.“⁷³ Auch wenn bisweilen Sitte eine Brechung dieses determinierten Entwicklungsprozesses aufleuchten lässt – etwa in dem Satz „Die Kunst des Sitzens ist eben der Menschheit ebensowenig angeboren, wie die der Sesselerzeugung“⁷⁴ – so eliminiert doch der Vorrang der Faktoren von Konstruktion und Funktion alle die Einflüsse wie Gesellschaft, Politik, Religion, Schmuckfreude, Individuum etc., die Sempers Theorie so reichhaltig machten. Damit gehört Sitte zu jenen Schriftstellern, die mit ihrer Reduktion der Semper'schen Theorie den Vorwurf des „Materialismus“ provozieren, den die nachfolgende Generation oft unberechtigterweise dem Meister selbst machen sollte.

Gerade diese Verengung auf Konstruktion und Funktion sollte aber wiederum fruchtbar auf die Theorie der dann nachfolgenden Modernen wirken – und hier ist Sitte alles andere als weit von Otto Wagner, dem stets zu seinem Widersacher stilisierten, entfernt.⁷⁵ Und tatsächlich ist – neben der natürlichen Entwicklungsgeschichte – die Modernität der zweite interessante Aspekt dieses Textes. Hier stellt nämlich Sitte unmissverständlich selbst klar, dass er seine Bestrebungen als modern versteht: „Ausserdem ergibt sich aber auch aus der gewonnenen genetischen Übersicht, dass für die Fabrikation unserer Zeit es schlechterdings unmöglich ist, alte Stylformen wahrhaftig wieder ins Leben zurückzuführen. Speciell bei Möbeln muss ja die Grundform unbedingt modern bleiben, weil dies die Lebensgewohnheiten so verlangen.“⁷⁶ Es ist hier vor allem die Funktion, allerdings kombiniert mit der Konstruktion, die eine Modernität – man könnte auch sagen: Zeitgenossenschaft – der kunstgewerblichen Gegenstände umstandslos bedingt. So gibt es für Sitte keine Wiederbelebung der Geschichte, keine Möglichkeit zur einfachen Formkopie: „So zeigt

73 Sitte „Möbelbau (1888)“ (s. Anm. 69), S. 601 in diesem Bd.

74 Ebd., S. 543.

75 Vgl. etwa Wagner, Otto: *Moderne Architektur*, Wien: Anton Schroll & Co. 1896.

76 Sitte „Möbelbau (1888)“ (s. Anm. 69), S. 608 in diesem Bd.

sich, dass trotz der Überfluthung der modernen Fabrikation mit alten Stylformen diese doch nur modern sein kann und dass sie die Aufgabe hat: das von den Alten Gelernte organisch mit den Bedürfnissen und Hilfsmitteln unserer Zeit zu verschmelzen.“⁷⁷ In diesem Sinne ist Sitte kein Historist, sondern ein Moderner – allerdings einer, der das Studium der Geschichte für notwendig erachtet, um Regeln der Gestaltung zu finden. Es ist genau diese Haltung – die zeitgenössische „moderne“ Situation durch aus der Geschichte gewonnene Regeln zu verbessern –, die seinen im folgenden Jahr erscheinenden *Städtebau* prägen sollte.

Besprechungen der Kunstgewerbeausstellungen 1897–98

Quasi eine Klammer um seine Texte zum Kunstgewerbe bilden die Besprechungen von Ausstellungen im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, die er für das *Neue Wiener Tagblatt* verfasste: die erste 1871 zur Eröffnung des Neubaus am Ring, die beiden letzten 1897 und 1898, um die Leistungen des neuen Direktors Arthur von Scala der Öffentlichkeit nahe zu bringen. Die Weihnachtsausstellung 1897 wurde viel beachtet und besprochen, unter anderem von einem jungen, eben aus Amerika nach Wien gekommenen Architekten namens Adolf Loos. Es ist durchaus erhellend, die beiden konträren Standpunkte zu vergleichen, die sich jedoch an manchen Stellen überraschend berühren. Gleich anfangs bespricht Sitte das sogenannte Leflerzimmer, einen Raum, der von Heinrich Lefler gemeinsam mit Joseph Urban und Hans Rathaushy entworfen und angefertigt worden war. Sittes Urteil – ein „zierliche[s] Interieur mit reizenden Details“⁷⁸ – kontrastiert stark mit Loos' Einschätzung: „Hochumjubelt von den jungen, tiefgeschmäht von den alten, gilt dieses zimmer als erste regung der Moderne in der schmückenden und angewandten kunst auf wiener boden. Modern sieht dieses zimmer allerdings aus. Wenn man aber näher zusieht, ist es nur unser gutes, altes, deutsches renaissance-gschnaszimmer im modernen lichte.“⁷⁹ Sowohl für Sitte als auch für Loos stellen die ausgestellten Möbelentwürfe nach englischem Vorbild eine mögliche Grund-

77 Ebd., S. 608f.

78 Sitte, Camillo: „Der neue Curs am Österreichischen Museum (1897)“, S. 615–622 in diesem Bd.

79 Loos, Adolf: „Weihnachtsausstellung im Österreichischen Museum. Bürgerlicher Hausrat – Das Leflerzimmer“, in: *Die Zeit*, Wien, 18. Dezember 1897. Wiederabgedruckt in: Ders.: *Ins Leere gesprochen*. Hg. von Adolf Opel. Wien: Prachner 1981, S. 27–34, hier S. 32.

lage für die Neuorientierung dar. Für den Anglophilen Loos bleibt die Vorrangstellung der englischen Kultur unhinterfragt, während Sitte sie letztlich als reine Übungssache abtut: „Die englischen Leistungen sind hoch bedeutsam und kerngesund in ihrer durch Training erreichten, wenn auch einseitigen Durchbildung; sie sind unzulänglich in wissenschaftlicher, allgemein ästhetischer Beziehung.“⁸⁰ Für Loos hingegen ist sie maßstabsetzend: „Ein Land, das ein so selbstbewußtes, freies Bürgertum aufweist, mußte den bürgerlichen Stil in der Wohnung bald zur höchsten Blüte bringen.“ Wie Sitte erwähnt auch Loos Thomas Chippendales Vorlagenwerk als Quelle des bürgerlichen Möbelbaus auf der Insel.⁸¹

In einem sind sich die beiden aber überraschenderweise einig – mit dem englischen Möbel mithalten könne auf deutschsprachiger Seite nur die Zeit vor dem Historismus: „Man wird also wohl begreifen, daß in einer Sammlung bürgerlicher Möbel dem Engländer der Löwenanteil zufallen muß. Hat er doch sogar manchem deutschen Bürgermöbel ein Heim bereitet, das seitdem bei uns vergessen wurde und jetzt auf dem Weg über England zu uns zurückkommt. Dafür gibt es interessante Beispiele; eines derselben sei hier erwähnt: Der grellrote, lackierte Stuhl mit gelbem Strohgeflecht, der uns heute so enorm englisch anmutet [...], findet sich in zahlreichen deutschen Interieurbildern des XVIII. Jahrhunderts, vor allem bei Chodowiecki.“⁸² So befindet Loos, und im selben Tenor meint Sitte: „*Alt-Wien*, das wäre das Lösungswort, das Alt-England zur Seite gestellt werden müßte und sich auf dem Gebiete der Kunst, nicht bloß in Musik, sondern auch in Kunst- und Kunstgewerbe stellen könnte, ohne die mindeste Verdunkelung zu fürchten zu haben.“⁸³ Doch trotz aller Kreuzbestäubungen, die Quintessenz daraus könnte unterschiedlicher nicht ausfallen: Loos plädiert für eine Übernahme der englischen Möbelformen, Sitte für eine Rückbesinnung auf die eigenen Traditionen nach dem Motto „Ehrt eure eignen Meister, dann bannt ihr gute Geister.“⁸⁴

Die Besprechung der Kunstgewerbeausstellung im folgenden Jahr nutzt Sitte vor allem, um erste Argumente gegen die sich verbreitende Richtung der Wiener Sezession in Anschlag zu bringen. Dabei versucht er den Ruf nach Neu-

80 Sitte „Neuer Curs (1897)“ (s. Anm. 78), S. 620 in diesem Bd.

81 Chippendale, Thomas: *The Gentleman and Cabinet-makers Director*. London: Printed for the author 1754.

82 Loos 1981 (s. Anm. 79), S. 30–31.

83 Sitte „Neuer Curs (1897)“ (s. Anm. 78), S. 621 in diesem Bd.

84 Ebd., S. 622.

heit und Originalität an die kleinen Gattungen zu binden, die sich von der eigentlichen Monumentalkunst grundsätzlich unterschieden. Was bei jenen als Mode vielleicht erlaubt sei, verbiete sich bei dieser: „Die Architektur ist eben eine Kunst, welche ihrem innersten Wesen nach das Mitmachen von Modedirectionen nicht verträgt. Man kann Mode in Kleidern mitmachen, deren Stoffe ohnehin auch schon so fabricirt werden, daß sie länger als nur eine Saison nicht halten. Man kann Mode treiben bei Placatirungen, bei Briefpapieren, kurz bei allem Kurzlebigen, selbst bei Straßenliedern, die sich etliche Monate lang jeder vorträllert; niemals aber kann die Architektur eine Modekunst werden, denn ihre Werke werden für Jahrhunderte geschaffen oder, wie die Alten sagten, für die Ewigkeit.“⁸⁵ Doch auch für das Kunstgewerbe gelte besser anstelle moderner Neuheitssucht ein konzises Studium der Geschichte. So klingt hier angesichts der von ihm sehr gelobten Produkte der Kunstgewerbeschule – noch frei von den Verlockungen sezessionistischer Freikunst – das Motto seines ersten großen Artikels „Zurück zu den alten Meistern!“ noch einmal in voller Orchestrierung an: „Wer die Freude kennt, welche es bereitet, das Meisterwerk eines alten Künstlers so bis in die innersten Fasern hinein zu erfassen, wie es bei einer getreuen Copie unerläßlich ist, der weiß auch, wie viel man dabei lernt, wie dadurch das eigene Können erst auf die volle Höhe seines Vermögens auch zum Behufe eigenen Neuschaffens gehoben wird.“⁸⁶

Sittes kunstgewerblicher Kosmos

Der Umfang von Sittes intellektuellem Kosmos im internationalen Kontext wurde schon von anderen umrissen.⁸⁷ Doch wie ist der Einfluss aus seinem unmittelbaren Umfeld, d.h. aus dem Wiener kunstgewerblichen Milieu der zweiten Jahrhunderthälfte zu bewerten?⁸⁸ Dass der gewichtigste Eindruck auf

85 Sitte „Kunstgewerbe (1898)“ (s. Anm. 6), S. 623 in diesem Bd.

86 Ebd., S. 626.

87 Vgl. Collins, George R. / Collins, Christiane C.: *Camillo Sitte. The Birth of Modern City Planning*. New York: Rizzoli International Publications 1986; Mönninger 1998 (s. Anm. 4); Wilhelm, Karin: „Städtebauteorie als Kulturtheorie – Camillo Sittes ‚Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen‘“, in: Musner, Lutz / Wunberg, Gotthart / Lutter, Christina (Hg.): *Cultural Turn. Zur Geschichte der Kulturwissenschaften*. Wien: Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur 2001, S. 89–109; Reiterer, Gabriele: *AugenSinn. Raum und Wahrnehmung in Camillo Sittes ‚Städtebau‘*. Salzburg, München: Pustet 2003.

88 Vgl. Ottilinger, Eva B.: „Das österreichische Kunstgewerbe. Entwicklungstendenzen und

Sitte von Gottfried Semper ausging, wurde schon mehrfach bemerkt und konnte durch die Beobachtungen anhand der Texte zum Kunstgewerbe nur bestätigt werden: Oft bezieht er sich explizit auf Sempers Hauptwerk *Der Stil*,⁸⁹ noch öfter bleibt dieses als Quelle ungenannt. Ob Sitte Semper jemals persönlich getroffen hat, muss offen bleiben; die Möglichkeit dazu bestand jedenfalls theoretisch, da Semper von 1871 bis 1876 in Wien wohnhaft war. Der 1879 verstorbene Semper hinterließ jedenfalls in Wien ein theoretisches Vakuum, das sich erst langsam bis zur Jahrhundertwende wieder zu füllen begann.⁹⁰ Selbst wenn bei Sitte wie auch bei vielen anderen die Auseinandersetzung mit Semper durchaus nicht nur affirmativ ausfiel, muss er über seinen Tod hinaus als treibende Kraft hinter seinen Überlegungen ausgemacht werden. Dennoch war es nicht nur Semper, der sich mit der Geschichte und Theorie des Kunstgewerbes auseinander gesetzt hatte, sondern in Sittes unmittelbarem Umfeld gab es Forscher, oft Kunsthistoriker, die ähnliche Interessen hatten: vor allem natürlich die Mitarbeiter des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, allen voran der Gründungsdirektor Rudolph Eitelberger von Edelberg.

Eitelberger stand Sitte auf alle Fälle persönlich näher als Semper, da Sitte bei Eitelberger an der Wiener Universität studiert hatte. Er verdankte seinem Lehrer viel: Durch seine Fürsprache erhielt er sowohl den Posten in Salzburg als auch einige Aufträge zu Publikationen und Vorträgen. Sitte dankte es ihm seinerseits, indem er sich gegenüber Eitelberger zeitlebens eines äußerst submissiven Tonfalls bediente. Kennzeichnend für dieses Verhältnis sind die Briefe, die er seinem Mentor über ein Jahrzehnt lang schrieb. Sie handeln zumeist über konkrete Fragen wie Termine, oft legt Sitte Rechenschaft über seine Tätigkeit ab. Doch sie enthalten auch grundsätzliche Bestimmungen des Verhältnisses dieser beiden Männer: „Alle Zeichen aber die in dieser ästhetischen Sündfluth auf Errettung hinzudeuten schienen, wiesen nach der wirklichen Entwicklung

Rahmenbedingungen“, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 5: 19. Jahrhundert. Hg. von Gerbert Frodl. München, Berlin, London, New York: Prestel 2002, S. 542–549.

89 Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bd. 1: *Textile Kunst*. Frankfurt/M.: Verlag für Kunst und Wissenschaft 1860.

90 Vgl. Oechslin, Werner: „... bei furchtloser Konsequenz (die nicht jedermanns Sache ist) ...‘ Prolegomena zu einem verbesserten Verständnis des Semperschen Kosmos“, in: Nerdinger, Winfried / Oechslin, Werner (Hg.): *Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*. München u.a.: Prestel 2003, S. 53–90; Mallgrave, Harry Francis: *Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*. Zürich: gta Verlag 2001.

der Kunst nach der Historie. So kam ich zu Ihnen, hochverehrter Meister! allerdings voll ‚überströmender Begeisterung‘ aber auch mit einem Kopf voll unausgegohrener Ideen, angefüllt mit einem Wust widerstrebender Anschauungen, daß mich meine Collegen einfach für verrückt hielten, aber Sie haben an mir nicht verzweifelt, sondern mir das ruhige klare Bild der Geschichte vor Augen gestellt und mich in der That zu Recht gebracht. Seither weiß ich denn, daß ‚es jedem Künstler gestattet die Kunst durch Werke zu schmücken aber nicht das Knochengerüste derselben, den naturnotwendigen Bau derselben zu verrücken.‘“⁹¹ Mit Eitelberger verbindet Sitte eine Grundidee aller Bemühungen um eine Geschmacksreform in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – die Möglichkeit, aus der Geschichte zu lernen: „Es gehört mit zu den charakteristischen Bestrebungen des modernen Kunstlebens, nicht bloß sich wissenschaftlich über die Entstehung und Fortbildung der Kunst früherer Jahrhunderte zu orientieren, sondern auch zu gleicher Zeit die Resultate der kunsthistorischen Studien praktisch zu verwerthen und die Stilformen, über welche man auf wissenschaftlichem Weg Klarheit erhalten hat, in das künstlerische Schaffen der Gegenwart einzuführen. Die Kunstliteratur hat sich der obigen Frage bemächtigt und drängt, selbst von der Bewegung der Nation ergriffen, die Künstlerwelt zu einer national-deutschen Renaissance“.⁹² Renaissance ist aber durchaus doppeldeutig zu verstehen, denn von den Renaissanceformen versprach man sich tatsächlich den Anstoß zu einer neuen Renaissance der deutschen Kunst. Gleich Eitelberger vertrat auch Sitte mehrfach die Vorbildlichkeit einer Renaissance spezifisch deutscher Prägung. Beide wurden dazu von der Münchner Kunstgewerbeausstellung „Unser Väter Werk“ von 1876 angeregt, die die deutsche Renaissance als Ausgangspunkt für die Neuorientierung des deutschen Gewerbes propagierte.

Sitte wie Eitelberger betonten die Rolle der künstlerischen Überlieferung: „*Ohne Kunst-Tradition gibt es weder eine Kunst, noch eine Kunst-Industrie.* Kunstwerke – wir verstehen darunter auch die Erzeugnisse der Kunst-Industrie – sind Producte der Zeit, entstehen mit der Arbeit des Tages, aber sie vergehen nicht wie die Eintagsfliegen; sie beruhen auf historischen Grundlagen, und auch der Künstler, der glauben würde, er bedürfe der Traditionen in der Kunst

91 Sitte, Camillo: Brief an Rudolph Eitelberger von Edelberg, 1. Februar 1882, Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Inv.-Nr. 21.773.

92 Eitelberger von Edelberg, Rudolph: „Die deutsche Renaissance und die Kunstbewegung der Gegenwart“, in: Ders.: *Gesammelte Kunsthistorische Schriften*, Bd. 2. Wien: Wilhelm Braumüller 1879, S. 370–404, hier S. 370.

nicht, der irrte sich. Die Werkzeuge, deren er sich bedient, die Farben, mit welchen er malt, die Bereitung des Wachses, mit dem er modellirt, sind nicht seine Erfindung. Was seine Erfindung ist, das ist nur ein relativ kleiner Bruchtheil des Könnens und des Wissens, mit dem er operiert“.⁹³

Mit Eitelberger verbindet Sitte auch die Wertschätzung der Volkskunst als noch unverdorbene Quelle für die Erneuerung der Kunst: „[...] ein grösserer Künstler, als es je ein einzelner war, ist das Volk selbst.“⁹⁴ Wobei Sitte aber dem Kunstgewerbe die Fähigkeit abspricht, unmittelbar zum Volkskunstwerk zu werden, denn: „Die monumentale Volkskunst verlangt vor allem Stetigkeit der Entwicklung, starke Gesetzlichkeit, Stil und ein Zurücktreten des Autors hinter seinem Werke, so daß man nach ihm gar nicht fragt, an ihn gar nicht denkt. Das echte, große Volkskunstwerk ist naiv und weiß nichts von Autor und Zuhörer. Es ist keine Marktware, keine Modesache, sondern ein – scheinbar – Ewiges, wie die Natur selbst. Dem gegenüber ist die Kleinkunst, besonders auch in der Literatur, eine Unterhaltungssache von vorübergehendem, kurzlebendem Werte.“⁹⁵ Insgesamt erscheint Eitelberger in vielem konservativer als Sitte, so verurteilt er die Industrialisierung generell, Sitte hingegen kann sich – wie etwa in dem Text „Das Salzburger Filigran“ – durchaus auch für eine industrielle Herstellung erwärmen.

Eitelberger war zwar der Generator der Wiener Kunstgewerbereform der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, was er sowohl bei der Gründung des ersten kunsthistorischen Lehrstuhles an der Universität Wien als auch des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie unter Beweis stellen konnte, aber nicht unbedingt der führende Theoretiker auf diesem Gebiet. In theoretischen Fragen verließ er sich oft auf seinen acht Jahre jüngeren Kollegen Jakob von Falke. Wie Eva Ottillinger dargestellt hat, war Falke weniger ein Anhänger von Sempers Theorien, vor allem nicht der Stoffwechsel- und Bekleidungslehre, sondern mehr an der englischen Kunstgewerbereform orientiert.⁹⁶ Dieser versuchte er am Österreichischen Museum Eingang zu verschaffen, zunächst als Kustos und nach Eitelbergers Tod 1885 als dessen zweiter Direktor.

93 Ebd., S. 275.

94 Eitelberger von Edelberg, Rudolph: „Kunsthistorische Zeitfragen. Erste Folge, Betrachtungen aus Anlass der deutschen kunstgewerblichen Ausstellung in München im Jahre 1876“, in: Ders.: *Gesammelte Kunsthistorische Schriften*, Bd. 2. Wien: Wilhelm Braumüller 1879, S. 267–315, hier S. 267.

95 Sitte, Camillo: „Sezession und Monumentalkunst“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 5./6. Mai 1903. Siehe CSG, Bd. 2.

96 Ottillinger, Eva B.: „Jakob von Falke (1825–1897) und die Theorie des Kunstgewerbes“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 42, 1989, S. 205–223.

Falke verfasste zudem – im Unterschied zu Eitelberger – historische Darstellungen des Kunstgewerbes, die einen ähnlichen Grad an Genauigkeit wie Sittes Studien zu einzelnen Gewerbebezweigen erreichten.⁹⁷ Zudem hatte er 1883 eine Ästhetik des Kunstgewerbes vorgelegt, in der er eine Orientierung an der Historie forderte: „Der Weg, der zur Besserung führte oder führen konnte, war nur ein einzig möglicher. Einen eigenen Stil der Zeit gab es nicht und erfinden läßt er sich nicht. Man konnte nur und einzig nur auf dem Wege der Lehre, des Kunstunterrichtes vorgehen. Man muß an den Mustern der Vergangenheit das Schöne lehren und Sinn und Verständnis für Form und Farbe ausbilden [...]. Es war klar, daß dieser Weg Anfangs zur Nachahmung, zur Unfreiheit führen mußte; aber ebenso klar ist es dem Einsichtsvollen, daß bei beharrlichem Fortschreiten auf dem gleichen Wege die Nachahmung nur ein Durchgang, aber ein nothwendiger ist und daß [...] auch die Freiheit der Erfindung folgen muß. Nur durch die Lehre wird das Können gewonnen, und nur durch das Können gelangt die Phantasie wieder zu ihrem Rechte und die Erfindung zur Freiheit.“⁹⁸ Der Historiker Falke sah also denselben Zusammenhang zwischen der Erforschung historischer Beispiele und der Reform des aktuellen Schaffens wie der Praktiker und Pädagoge Sitte. Für beide ist das Nachahmen nur ein Durchgangsstadium hin zur „freien Beherrschung“ (Sitte) oder „freien Erfindung“ (Falke).

Im Gegensatz zu Falke zeigt Sitte aber wenig Abhängigkeit vom englischen *Arts and Crafts Movement*. Zwar teilt er die Ansicht von dessen Hauptvertretern John Ruskin und William Morris sowie auch deren Vorläufern Owen Jones und Ralph Wurnam, dass das Gewerbe nur durch die Orientierung an vergangenen Epochen wieder gesunden könne, aber der zentrale sozialutopische Aspekt von Ruskins und Morris' Schriften fehlt bei Sitte. Stattdessen akzeptiert Sitte die gesellschaftlichen Umwälzungen, die zu den veränderten Produktionsbedingungen geführt haben, im Wesentlichen. Weder in der Wiedereinführung des Zunftwesens noch in einem romantisierenden Zurück zur Produktions- und Lebensweise in „einem Haus“ sieht er eine Lösung der Gewerbefrage.

Noch deutlicher als in seinen Schriften zum Kunstgewerbe kann man dies anhand seiner Schriften zur Pädagogik beobachten, in denen er die Ausbildung von Gewerbetreibenden in Schulen durchaus bejaht, so lange der Unterricht

97 Falke, Jakob von: *Geschichte des Deutschen Kunstgewerbes*. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1888.

98 Falke, Jakob von: *Ästhetik des Kunstgewerbes. Ein Handbuch für Haus, Schule und Werkstätte*. Stuttgart: o.V. o.J. [1883], S. 54.

qualitätvoll sei. An keiner Stelle fordert er eine Rückkehr zu vorindustriellen Ausbildungs- oder Produktionsweisen und erscheint in dieser Hinsicht moderner und realistischer als das englische Vorbild.

Die Schriften Alois Riegls, der vor seinem Wechsel an die Universität ebenfalls Kustos am Österreichischen Museum war, kamen für Sitte zu spät, denn nach dem Erscheinen des *Städtebau* 1889 schrieb er kaum noch über kunstgewerbliche Fragen. Riegls berühmte Bücher über *Altorientalische Teppiche* 1891, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* 1893, *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie* 1894 und *Spätromische Kunstindustrie* 1901 konnten Sitte Verständnis des Kunstgewerbes also nicht mehr beeinflussen. Wie oben angedeutet, ist Riegl gegenüber Sitte aber in vielem so konträrer Meinung, dass man versucht ist anzunehmen, dass er direkt gegen Auffassungen Sittes opponiert. In der Einleitung zu den *Stilfragen* wendet sich Riegl gegen die Partei der „Kunstmateriellen“, die „jede Erscheinung auf dem Gebiete der dekorativen Künste als unmittelbares Produkt aus dem jeweiligen gegebenen Stoff und Zweck ansehen möchten.“⁹⁹ Selbst gemäßigte Historiker könnten sich gegen den herrschenden Materialismus nur schwer durchsetzen: „Historische Wechselbezüge zu behaupten wagte man nur schüchtern, und bloss für eng begrenzte Zeitperioden und benachbarte Gebiete. [...] Die Eile, mit der man jeweilig sofort versicherte, dass man ja nicht so ungebildet und naiv wäre zu glauben, dass etwa ein Volk dem anderen ein ‚einfaches‘ Mäanderband abgeguckt haben könnte [...] lehren deutlich genug, welch‘ siegreichen Terrorismus jene Extremen auch auf die ‚Historiker‘ unter den mit der Ornamentforschung Beflissenen ausübten.“¹⁰⁰ Sitte gehörte mit seiner verschiedentlich geäußerten Ansicht, gewisse Formen (etwa jene von Schlüsseln und Schlössern) hätten sich naturnotwendig quasi unabhängig von ihrem historischen und geographischen Kontext entwickelt, gewiss zu „jenen Extremen“.

Sittes Forschungen zum Kunstgewerbe fanden nicht im luftleeren Raum statt, sondern in einem intellektuellen Milieu, das angestoßen durch das nationalökonomische Interesse historische Untersuchungen von Gegenständen und Epochen wie theoretische Überlegungen zu deren Genese in zunehmender Dichte publizierte, immer mit dem Ziel, die zeitgenössische Produktion zu fördern. Dabei ging es Sitte und seinen Kollegen ausdrücklich nicht darum, die historischen Vorbilder zur reinen Nachahmung zu empfehlen, sondern um das

⁹⁹ Riegl, Alois: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: Georg Siemens 1893, S. V.

¹⁰⁰ Ebd., S. VI.

Studium ihrer Prinzipien, mit deren Hilfe dann die neue zeitgenössische Form gefunden werden sollte. Diese Prinzipien, einmal aus dem Studium einer bestimmten Gattung gewonnen, konnten dann gewinnbringend auf andere Gattungen übertragen werden, wie es Sitte selbst in einer Besprechung von Planungen für den Karlsplatz in Wien vorexerzierte: „Die Ursache, daß die Rechnung nirgends Null für Null aufgehen wollte, liegt darin, daß eine symmetrische Anordnung auf bereits gänzlich unsymmetrisch durcheinandergeworfener Grundlage schlechterdings nicht möglich ist. Sogar jeder tüchtige Ornamentiker kennt die Regel, daß unsymmetrische Flächen nur mit unsymmetrischen Motiven gefüllt werden können, und jeder Architekt weiß sich im Falle verschobenen Terrains und sonstiger der strengen Symmetrie widerstrebender Bedingungen an deren Stelle durch bloßes Massengleichgewicht zu helfen. Ebenso ist der Städtebauer hier darauf angewiesen, auf die symmetrische Platzbildung zu verzichten und eine allerdings viel schwierigere freie Lösung zu versuchen.“¹⁰¹ So vermochten auch aus der kleinen Welt des Kunstgewerbes Regeln zu entspringen, die das große Gesamtkunstwerk der Stadt zu gestalten halfen. Und nicht zuletzt wird in Sittes kunstgewerblichen Schriften deutlich, was auch eine sorgfältige Lektüre von seinem *Städtebau* offenbart: dass er nicht einfach ein eindimensionaler Konservativer war, sondern ein wacher Kritiker der Moderne, der eben die Unzulänglichkeiten dieser Moderne mit Hilfe eines zu Regeln abstrahierten historischen Wissens zu beheben trachtete.

101 Sitte, Camillo: „Das Wien der Zukunft. Zur Ausstellung der Regulierungsprojekte (1894)“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 6./8./14./31. März 1894. Siehe CSG, Bd. 2; für den Hinweis danken wir Sonja Hnilica herzlich. Zur Rolle des Vorbilds oder Musters bei Sitte siehe auch Collins, George R. / Collins, Christiane C.: „Camillo Sitte reappraised“, in: Kain, Roger (Hg.): *Planning for Conservation*. New York: St. Martin's Press 1981, S. 63–73.

Verwendete Literatur

- Ackerl, Isabell: „Wiener Salonkultur um die Jahrhundertwende. Ein Versuch“, in: Nautz, Jürgen / Vahrenkamp, Richard (Hg.): *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Wien: Böhlau 1993, S. 694–709.
- Alberti, Leon Battista: *Zehn Bücher über die Baukunst*. Übersetzt und erläutert von Max Theuer (1912). Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1975.
- Bätschmann, Oskar: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*. Köln: DuMont 1989.
- Bauer, Leopold: „Zum 80. Geburtstag Kamillo Sittes am 17. April 1923“, in: *Neue Freie Presse*, Wien.
- Baumann, Carl-Friedrich: *Bühnentechnik im Festspielhaus Bayreuth*. München: Prestel 1980.
- Baumunk, Bodo-Michael / Rieß, Jürgen (Hg.): *Darwin und Darwinismus*. Ausstellungskatalog des Deutschen Hygiene-Museums, Dresden. Berlin: Akad.-Verlag 1994.
- Bayer, Josef: „Ein Vermächtnis Camillo Sittes“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 28. November 1903.
- Belting, Hans: „Die gemalte Natur“, in: Beutler, Christian / Schuster, Peter-Klaus / Warnke, Martin (Hg.): *Die Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren*. München: Prestel 1988, S. 170–180.
- Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München: Beck 1995.
- Berg, Christa (Hg.): *Handbuch der Deutschen Bildungsgeschichte*, Bd. 4: 1870–1918: *Von der Reichsgründung bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München: Beck 1991.
- Bermbach, Udo: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Frankfurt/M.: Fischer 1994.
- Bogner, Dieter: „Musik und bildende Kunst in Wien“, in: Maur, Karin von (Hg.): *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München: Prestel 1985. S. 346–353.
- Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners*. Stuttgart: Reclam 1982.
- Börsch-Supan, Helmut: „Genelli“, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 6. Hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Duncker & Humblot: Berlin 1964, S. 184f.
- Börsch-Supan, Helmut: „Kommentar zu Karl Friedrich Schinkels Bühnenentwürfen“, in: Schinkel, Karl Friedrich / Börsch-Supan, Helmut: *Bühnenentwürfe*, Bd. 2. Berlin: Ernst 1990.
- Bringmann, Michael: *Friedrich Pecht: Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900*. Berlin: Mann 1982.
- Brix, Michael / Steinhauser, Monika (Hg.): *Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland*. Lahn-Gießen: Anabas 1978.
- Bronnenmeyer, Walter: *Vom Tempel zur Werkstatt. Geschichte der Bayreuther Festspiele*. Bayreuth: Niehenheim 1970.
- Brücke, Ernst: *Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt*. Wien: Wilhelm Braumüller 1891.
- Brücke, Ernst Theodor: „Ernst Brücke“, in: Bettelheim, Anton (Hg.): *Neue Österreichische Biographie*, Bd. 5. Wien: Almathea 1928, S. 66–73.
- Bruckmüller, Ernst / Stekl, Hannes: „Zur Geschichte des Bürgertums in Österreich“, in: Kocka, Jürgen / Frevert, Ute (Hg.): *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, Bd. 1. München: DTB 1988, S. 160–192.

- Chippendale, Thomas: *The Gentleman and Cabinet-makers Director*. London: Printed for the author 1754.
- Clausberg, Carl: „Wiener Schule – russischer Formalismus – Prager Strukturalismus“, in: Hofmann, Werner / Warnke, Martin (Hg.): *IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*. München, Hamburg: Prestel 1983, S. 151–180.
- Collins, George R. / Collins, Christiane C.: „Camillo Sitte reappraised“, in: Kain, Roger (Hg.): *Planning for Conservation*. New York: St. Martin's Press 1981, S. 63–73.
- Collins, George R. / Collins, Christiane C.: *Camillo Sitte. The Birth of Modern City Planning*. New York: Rizzoli International Publications 1986.
- Craig, Gordon A.: *Über die Deutschen*. München: dtv 1985.
- Egger, Hannah: „Die Anfänge des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie und der Wiener Schule der Kunstgeschichte“, in: Noever, Peter (Hg.): *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 271–283.
- Eitelberger von Edelberg, Rudolph: „Die deutsche Renaissance und die Kunstbewegung der Gegenwart“, in: Ders.: *Gesammelte Kunsthistorische Schriften*, Bd. 2. Wien: Wilhelm Braumüller 1879, S. 370–404.
- Eitelberger von Edelberg, Rudolph: „Kunsthistorische Zeitfragen. Erste Folge, Betrachtungen aus Anlass der deutschen kunstgewerblichen Ausstellung in München im Jahre 1876“, in: Ders.: *Gesammelte Kunsthistorische Schriften*, Bd. 2. Wien: Wilhelm Braumüller 1879, S. 267–315.
- Falke, Jakob von: *Die Kunstindustrie der Gegenwart. Studien auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867*. Leipzig: Quandt 1868.
- Falke, Jakob von: *Ästhetik des Kunstgewerbes. Ein Handbuch für Haus, Schule und Werkstätte*. Stuttgart: o.V. o.J. [1883].
- Falke, Jakob von: *Geschichte des Deutschen Kunstgewerbes*. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1888.
- Fehl, Gerhard: „C. Sitte als Volkserzieher. Anmerkungen zum deterministischen Denken in der Stadtbaukunst des 19. Jahrhunderts“, in: Ders. / Rodriguez-Lores, J.: *Städtebau um die Jahrhundertwende: Materialien zur Entstehung der Disziplin Städtebau*. Köln: Deutscher Gemeindeverlag, Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer 1980, S. 173–221.
- Fehl, Gerhard: „Stadtbaukunst contra Stadtplanung, zur Auseinandersetzung Camillo Sittes mit Richard Baumeister“, in: *Stadtbauwelt* 65, März 1980, S. 451–461.
- Fehl, Gerhard: *Kleinstadt, Steildach, Volksgemeinschaft. Zum reaktionären Modernismus in Bau- und Stadtbaukunst*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1995.
- Feldegg, Ferdinand von: „Camillo Sitte. Gedenkrede zum 80. Geburtstag“, in: *Zeitschrift des Österr. Ingenieur- und Architekten-Vereines* 21/22, 1923, S. 125–127.
- Fisch, Stefan: *Stadtplanung im 19. Jahrhundert. Das Beispiel München bis zur Ära Theodor Fischer*. München: Oldenbourg 1988.
- Fischer, Theodor: „Camillo Sitte“, in: *Deutsche Bauzeitung* 6, Bd. 38, Januar 1904, S. 33.
- Fliedl, Gottfried: *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1918*. Salzburg und Wien: Residenz 1986.
- Friedell (eigentlich Friedmann), Egon: *Kulturgeschichte der Neuzeit*, 2 Bde. München: DTB 1976.
- Fuchs, Albert: *Geistige Strömungen in Österreich. 1867–1918*. Wien: Löcker 1984.

- Genellin, Benno: „Geschichte der Gründung der k. k. Staatsgewerbeschule in Salzburg“, in: *100 Jahre höhere technische Bundeslehranstalt Salzburg*. Salzburg: o.V. 1976, S. 24–59.
- Giedion, Sigfried: *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*. Zürich, München: Artemis 1976.
- Göller, Adolf: *Die Entstehung der architektonischen Stilformen. Eine Geschichte der Baukunst nach dem Werden und Wandern der Formgedanken*. Stuttgart: Wittwer 1888.
- Götz, Wolfgang: „Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes“, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 24, 1970, S. 196–212.
- Gregor-Dellin, Martin: *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*. München: Piper 1991.
- Grimm, Hermann: *Leben Michelangelo's*, 2 Bde. Hannover: Rümpler 1860–63.
- Grimm, Jacob: *Deutsche Mythologie*. Göttingen: Dieterich 1835.
- Habel, Heinrich: *Festspielhaus und Wahnfried. Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners*. München: Prestel 1985.
- Haackel, Ernst: „Über die Wellenzugung der Lebensteilchen oder die Perigenesis der Plastidule“, in: Ders.: *Gesammelte populäre Vorträge aus dem Gebiete der Entwicklungslehre*. Zweites Heft. Bonn: Strauss 1879.
- Haackel, Ernst: „Über Ursprung und Entwicklung der Sinnesorgane“, in: Ders.: *Gesammelte populäre Vorträge aus dem Gebiete der Entwicklungslehre*. Zweites Heft. Bonn: Strauss 1879, S. 121–164.
- Hegemann, Werner / Peets, Elbert: *The American Vitruvius. An Architects' Handbook of Civic Art*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1988.
- Henrici, Karl: „Camillo Sitte“, in: *Der Städtebau* 3, Bd. 1, 1904, S. 33f.
- Herding, Klaus: *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978.
- Hevesi, Ludwig: *Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert*, Bd. 2: 1848–1900. Leipzig: Seemann 1903.
- Hevesi, Ludwig: *Acht Jahre Sezession*. Klagenfurt: Ritter 1984.
- Hildebrand, Adolf von: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Baden-Baden, Straßburg: Heitz 1961.
- Hooker, George Ellsworth: „Camillo Sitte, City Builder“, in: *Chicago Record Herald*, 15. Januar 1904.
- Janik, Allan / Toulmin, Stephen: *Wittgensteins Wien*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Reinhard Merkel. München, Wien: Carl Hanser 1984.
- Johnston, William M.: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Otto Grohme. Wien, Graz u.a.: Böhlau 1992.
- Jormakka, Kari: „Der Blick vom Turm“, in: Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005, S. 1–26.
- Kann, Robert A.: *Geschichte des Habsburgerreiches 1526–1918*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1993.
- Kapp, Reinhard: „Tradition und Schlamperei. Mahlers Einsatz: Bedingungen und Konsequenzen“, in: Jürgen / Vahrenkamp, Richard (Hg.): *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1993, S. 669–671.

- Keller, Gottfried: *Der grüne Heinrich*. München: dtv 1978.
- Koch, Julius: „Kamillo Sitte“, in: *Zeitschrift des Österr. Ingenieur- und Architekten-Vereines* 50, 1903, S. 671.
- Kugler, Franz: *Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner Künstlerischen Wirksamkeit*. Berlin 1842.
- Kugler, Franz: *Geschichte der Baukunst*. Stuttgart: Ebner & Seubert 1856.
- Kultermann, Udo: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*. Wien, Düsseldorf: Econ 1966.
- Kunze, Stefan: „Richard Wagners Idee des ‚Gesamtkunstwerks‘“, in: Koopmann, Helmut / Schmollgen, Eisenwerth, Adolf J. (Hg.): *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Bd. 2. Frankfurt/M.: Klostermann 1972, S. 196–230.
- Lacina, Roswitha: *Katalog des Nachlasswerkes der Architekten Franz Sitte, Camillo Sitte, Siegfried Sitte*, Bd. 1. Hg. von Rudolf Wurzer. Wien: Institut für Städtebau und Raumplanung 1979.
- Leixner von Grünberg, Othmar (O.v.L.): „Kamillo Sitte“, in: *Deutsche Zeitung*, Wien, 2. Dezember 1903.
- Lepenius, Wolf: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*. München, Wien: Carl Hanser 1976.
- Loos, Adolf: „Weihnachtsausstellung im Österreichischen Museum. Bürgerlicher Hausrat – Das Leflerzimmer“, in: *Die Zeit*, Wien, 18. Dezember 1897. Wiederabgedruckt in: Ders.: *Ins Leere gesprochen*. Hg. von Adolf Opel. Wien: Prachner 1981, S. 27–34.
- Lübbe, Hermann: *Politische Philosophie in Deutschland. Studien zu ihrer Geschichte*. Basel, Stuttgart: Schwabe 1963.
- Lübbe, Hermann: „Wissenschaft und Weltanschauung. Ideenpolitische Fronten im Streit um Emil Du Bois-Reymond“, in: Mann, Gunter (Hg.): *Naturwissen und Erkenntnis im 19. Jahrhundert: Emil Du Bois-Reymond*. Hildesheim: Gerstenberg 1981, S. 129–148.
- Lutz, Heinrich: „Von Königgrätz zum Zweibund. Aspekte europäischer Entscheidungen“, in: *Historische Zeitschrift* 217, 1974, S. 347–380.
- Mallgrave, Harry Francis: *Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*. Zürich: gta Verlag 2001.
- Mann, Thomas: „Leiden und Größe Richard Wagners“, in: Ders.: *Leiden und Größe der Meister. Gesammelte Werke*, Frankfurter Ausgabe, Bd. 12. Frankfurt/M.: Fischer 1982, S. 716–779.
- Mayr, Ernst: *Die Entwicklung der biologischen Gedankenwelt. Vielfalt, Evolution und Vererbung*. Berlin, Heidelberg, New York: Springer 1984.
- Melischek, Gabriele / Seethaler, Josef: *Die Wiener Tageszeitungen. Eine Dokumentation*, Bd. 3: 1918–1938. Frankfurt/M. u.a.: Lang 1992.
- Meumann, Ernst: *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart*. Leipzig: Quelle & Meyer 1919.
- Mönninger, Michael: *Vom Ornament zum Nationalkunstwerk. Zur Kunst- und Architekturtheorie Camillo Sittes*. Wiesbaden, Braunschweig: Vieweg 1998.
- Mönninger, Michael: „Gefährdeter Goldschatz. Camillo Sittes wiedergefundener Forschungsbibliothek in Wien droht der Ausverkauf“, in: *Berliner Zeitung*, 11. Mai 1999.
- Moravánsky, Ákos: „Erzwungene Ungezwungenheiten. Camillo Sitte und das Paradox des Malerischen“, in: Semsroth, Klaus / Jormakka, Kari / Langer, Bernhard (Hg.): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte*. Wien: Böhlau 2005, S. 47–62.

- Muhri, Johann Günther: „Herbert Spencer“, in: Scheuerl, Hans (Hg.): *Klassiker der Pädagogik*, Bd. 2. München: Beck 1979, S. 299–309.
- Muther, Richard: „Piloty“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 26. Hg. von der historischen Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften. Berlin: Duncker & Humblot 1970, S. 140–148.
- Nachtsheim, Stephan: *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870–1920*. Berlin: Mann 1984.
- Oechslin, Werner: „... bei furchtloser Konsequenz (die nicht jedermanns Sache ist) ...‘ Prolegomena zu einem verbesserten Verständnis des Semper’schen Kosmos“, in: Nerdinger, Winfried / Oechslin, Werner (Hg.): *Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*. München u.a.: Prestel 2003, S. 53–90.
- Oettermann, Stephan: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt: Syndikat 1980.
- Ottillinger, Eva B.: „Jakob von Falke (1825–1897) und die Theorie des Kunstgewerbes“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 42, 1989, S. 205–223.
- Ottillinger, Eva B.: „Das österreichische Kunstgewerbe. Entwicklungstendenzen und Rahmenbedingungen“, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 5: 19. Jahrhundert. Hg. von Gerbert Frodl. München, Berlin, London, New York: Prestel 2002, S. 542–549.
- Peil, Dieter: *Die Krise des neuzeitlichen Menschen im Werk Richard Wagners*. Köln, Wien: Böhlau 1990.
- Petzet, Detta / Petzet, Michael: *Die Richard Wagner-Bühne Ludwigs II.* München: Prestel 1970.
- Petzet, Michael: „Das Brücknersche Atelier in Coburg und der erste Bayreuther ‚Ring‘ von 1876“, in: *Beiträge zur Denkmalkunde. Tilmann Breuer zum 60. Geburtstag* (= Arbeitsheft 56 des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege). München: Lipp 1991, S. 79–105.
- Pfeil, Elisabeth: *Großstadtforschung. Entwicklung und gegenwärtiger Stand* (= Veröffentlichungen der Akademie für Raumforschung und Landesplanung: Abhandlungen, Nr. 65). Hannover: Jäneke 1972.
- Pokorny-Nagel, Kathrin: „Zur Gründungsgeschichte des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“, in: Noever, Peter (Hg.): *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 52–89.
- Pundt, Hermann: *Schinkels Berlin*. Frankfurt/M., Berlin, Wien: Propyläen 1981.
- Reiterer, Gabriele: *AugenSinn. Zu Raum und Wahrnehmung in Camillo Sittes ‚Städtebau‘*. Salzburg, München: Pustet 2003.
- Riegl, Alois: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: Georg Siemens 1893.
- Ritter, Joachim: „Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft“, in: Ders. (Hg.): *Subjektivität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, S. 141–166.
- Rothacker, Erich: *Einleitung in die Geisteswissenschaft*. Tübingen: Mohr 1920.
- Rykwert, Joseph: „Semper and the Conception of Style“, in: *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts* (= Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich, Bd. 18). Basel, Stuttgart: Birkhäuser 1976, S. 67–81.
- Schawelka, Kurt: „Klimts Beethovenfries und das Ideal des ‚Musikalischen‘“, in: Nautz, Jürgen / Vahrenkamp, Richard (Hg.): *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1993, S. 559–575.

- Schlösser, Julius von: „Die Wiener Schule der Kunstgeschichte“, in: *Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung* 2, Ergänzungs-Bd. 13, Innsbruck 1934, S. 143–228.
- Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Bd. 2: *Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reiches*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1985.
- Schnädelbach, Herbert: *Philosophie in Deutschland 1831–1933*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983.
- Schorske, Carl E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*. Aus dem Amerikanischen von Horst Günther. Frankfurt/M.: Fischer 1982.
- Schuberth, Ottmar: *Das Bühnenbild. Geschichte, Gestalt, Technik*. München: Callwey 1955.
- Schwarzl, Josef: „Franz, Camillo und Siegfried Sitte. 100 Arbeitsjahre einer Wiener Architektenfamilie“, in: *Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines* 718, 1949, S. 49–54.
- Searing, Helen (Hg.): *In search of modern architecture. A tribute to Henry-Russell Hitchcock* (= The Architectural History Foundation MIT Press series 6). New York, Cambridge/Mass., London: Architectural History Foundation 1982.
- Seel, Martin: *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.
- Semper, Gottfried: *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung des nationalen Kunstgefühles*. Braunschweig: Vieweg 1852.
- Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bd. 1: *Textile Kunst*. Frankfurt/M.: Verlag für Kunst und Wissenschaft 1860.
- Semper, Gottfried: „Über Baustile“, in: Ders.: *Kleine Schriften*. Hg. von Hans und Manfred Semper. Berlin, Stuttgart: Spemann 1884, S. 395–426.
- Sietz, Reinhold: „Joseph Sucher“, in: Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 12. Kassel, Basel, u.a.: Bärenreiter-Verlag 1965, S. 1664f.
- Simmel, Georg: „Philosophie der Landschaft“, in: Ders.: *Das Individuum und die Freiheit*. Berlin: Wagenbach 1984, S. 130–139.
- Sitte, Heinrich: „Camillo Sitte“, in: Bettelheim, Anton (Hg.): *Neue Österreichische Biographie*, Bd. 6. Wien: Almathea 1929, S. 132–149.
- Sitte, Heinrich: „Wiener Geselligkeit um 1870“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 20. November 1929.
- Springer, Elisabeth: *Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße*. Wiesbaden: Steiner 1979.
- Stelzer, Otto: *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodelle und Vor-Bilder*. München: Piper 1964.
- Vaudoyer, Jean-Louis: *Der weibliche Akt in der europäischen Malerei*. München: Goldmann 1957.
- Veen, Cornelis van de: *Space in Architecture. The evolution of a new idea in the theory and history of the modern movements*. Assen/Maastricht: Van Gorcum 1987.
- Vitruvius Pollio, Marcus: *Zehn Bücher über Architektur*. Übersetzt und erläutert von Jakob Prestel (1912–14). Baden-Baden: Koerner 1983.
- Wagner, Otto: *Moderne Architektur*, Wien: Anton Schroll & Co. 1896.
- Wagner, Richard: „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 3. Leipzig: E. W. Fritsch 1887, S. 42–177.
- Wagner, Richard: „Die Kunst und die Revolution“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 3. Leipzig: E. W. Fritsch 1887, S. 8–41.
- Wagner, Richard: „Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 2. Leipzig: E. W. Fritsch 1897.

- Wagner, Richard: *Oper und Drama*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 4. Leipzig: E. W. Fritsch 1898, S. 1–103.
- Wagner, Richard: *Briefe an Hans Richter*. Hg. von Ludwig Karpath. Berlin, Wien, Leipzig: Zsolnay 1924.
- Wagner, Richard: *Mein Leben*. Hg. von Martin Gregor-Dellin. München: List 1963.
- Wagner, Richard: *Das braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882*. Hg. von Joachim Bergfeld. Zürich: Atlantis Verlag 1975.
- Walter, Edith: *Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende. Ideologischer Anspruch und ökonomische Erfordernisse*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1994.
- Weidmann, Dieter: „Sempers Verhältnis zum Eisen“, in: Nerdinger, Winfried / Oechslin, Werner (Hg.): *Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*. München u.a.: Prestel 2003, S. 321–329.
- Weixlgärtner, Arpad: „Makart“, in: Bettelheim, Anton (Hg.): *Neue Österreichische Biographie*, Bd. 6. Wien: Almathea 1929, S. 15–42.
- Wieczorek, Daniel: *Camillo Sitte et les débuts de l'urbanisme moderne*. Brüssel, Liège: Architecture + Recherches 1981.
- Wilhelm, Karin: „Städtebauthorie als Kulturtheorie – Camillo Sittes ‚Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen‘“, in: Musner, Lutz / Wunberg, Gotthart / Lutter, Christina (Hg.): *Cultural Turn. Zur Geschichte der Kulturwissenschaften*. Wien: Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur 2001, S. 89–109.
- Winter, Helmut: „Zum Wandel der Schönheitsvorstellungen im modernen Städtebau: Die Bedeutung psychologischer Theorien für das architektonische Denken“, in: *Berichte zur Orts-, Regional- und Landesplanung des Instituts für Orts-, Regional und Landesplanung an der ETH Zürich 65*, 1988, S. 137–154.
- Wirth, Irmgard: „Feuerbach“, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 5. Hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: Duncker & Humblot 1961, S. 111f.
- Wölfflin, Heinrich: „Ein Künstler über Kunst“, in: Ders.: *Kleine Schriften 1886–1933*. Basel: Schwabe 1946, S. 84–88.
- Wölfflin, Heinrich: „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“, in: Ders.: *Kleine Schriften 1886–1933*. Basel: Schwabe 1946, S. 13–47.
- Wurzer, Rudolf: „Franz, Camillo und Siegfried Sitte. Ein langer Weg von der Architektur zur Stadtplanung“, in: *Berichte zur Raumforschung und Raumplanung 3–5*, Bd. 33, 1989, S. 9–32.
- Zirk, Otto: „Kaulbach“, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 11. Hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: Duncker & Humblot 1977, S. 356f.

Camillo Sitte

Schriften zu Kunst- und Musikkritik

Zur Genelli-Ausstellung (1869)

Wanderer, 17./27. April 1869. Teil 1 mit handschriftlichen Redaktionen in einer handschriftlichen Abschrift, Sign. SN: 134-112. Teil 2 mit handschriftlichen Redaktionen, Sign. SN: 134-113/1.

„Hut ab!“ Das ist Genelli! Groß, gewaltig, erhaben!

Du aber, lieber Leser, der du den blauen Katalog in Händen hältst, bleibe stehen vor Nummer Eins und ziehe die Sandalen aus. Der sokratische Schädel ist aller Andacht werth. Und nachdem du so deine Pflicht erfüllt, gehe hin und statte Dank ab dem Kunstverein, daß er den Einfall gehabt, nach Leipziger Muster Genelli's zu sammeln und sie dem löblichen Publikum zur Darnachachtung vorzulegen, das daraus weit größeren Genuß, weit größeren Nutzen ziehen könnte (wenn es wollte), als aus allerhand modernen „internazionalen“ Kunstausstellungen. Unser Durchschnittspublikum scheint jedoch der Gelegenheit nicht sonderlich hold zu sein, auch nur den halben Genelli (zum Theile – Schade und Schande genug – nur in Kupferstichen) kennen zu lernen, denn wir sahen es bis jetzt überhaupt noch nicht in diesen heiligen Hallen, geschweige daß es sich drängte wie zur Makart'schen Fleischbank. In der That ist es bitter zu beklagen, daß die Ausstellung nicht *ein* Ölbild, von welchen Baron Schack in München eine Kollektion besitzt, aufgebracht, nichts von dem großen Zyklus aus Dante und von den achtundvierzig Illustrationen zu Homer aufweist und auch den Sohn Genelli's, Kamillo, nur mit einer einzigen Zeichnung abthut, an der man eben die Klaue des – Vaters erkennt, indeß er doch auch einen Achilles-Zyklus gearbeitet und Ariosts rasenden Roland illustriert, in dem allen schon der eigene Pinsel steckt. Rahl war in dieser Beziehung glücklicher, wenn auch nicht im Entferntesten vollständig, vertrat die ihm zu posthumer Ehre veranstaltete Ausstellung dennoch ziemlich würdig den großen Todten; freilich wurde auch Waldmüller¹ derselbe Lorber aufs Grab gelegt! Der gute Waldmüller mit seinen pausbackigen Jungen und grellem Sonnenschein und noch grelleren Kopftücheln! Ihn suchten sie mehr auf als Genelli, dessen Wirksamkeit und Kunstrichtung sich überhaupt früh und spät der exquisitesten Theilnahmslosigkeit des Publikums zu erfreuen hatte. Wenig gekannt, noch weniger verstanden!

Der Grund liegt neben anderem auch darin, daß Genelli als letzter Ausläufer der klassischen Kunstrichtung nach Winkelmann, Goethe und in der Malerei nach seinem unmittelbaren Bahnbrecher Carstens bereits persönlich in die

1 [Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865), ein Hauptvertreter der österreichischen Malerei des Biedermeier.]

Zeit fällt, in der sich die Romantik in den Vordergrund gedrängt hatte, welche wieder bald einem Restaurationsversuche der Renaissance wich. Mit Genelli, den ein kunstverständiger Kollege ohne Vorläufer lassen will, ist diese Richtung auch wol für immer geschlossen. Einen Nachfolger hätte Genelli bald in seinem Sohne Kamillo gefunden, der die große Kunsttradition des Vaters in der Weise übernahm, wie sie Bonaventura von Janus Genelli und seinem Onkel, dem berühmten Architekten und Interpreten der klassischen Baukunst, Hans Christian Genelli, ererbt hatte. Kamillo Genelli starb jedoch ein Jahr früher als Bonaventura, und dieser mußte die Überzeugung mit ins Grab nehmen, daß mit ihm nicht nur eine Künstlerfamilie, sondern auch eine Kunstrichtung aussterbe.

Gedenken wir nun des jüngst erfolgten Todes von Cornelius und seines trefflichen jungen Schülers Lohde, des Hinsiehens der großen Cornelianischen Richtung in Folge des entnervenden Einflusses der Kaulbachschen Bildermachelei, der die jüngere Generazion dieser Schule zur Gänze verdorben, und des noch bei Lebzeiten Genellis stattgehabten Aussterbens der Romantik, die jetzt nur mehr noch in künstlerisch abgedorrten, fisisch zufällig noch lebenden Männern spukt, und wir haben ein Bild von seltener Trostlosigkeit vor uns, das uns nur noch düsterer erscheint, wenn wir uns an Rahl erinnern und dessen Unglück, in Österreich gelebt zu haben, wo er weder Gelegenheit gehabt sich selbst in seiner ganzen Größe zu zeigen, noch Zeit gefunden, eine feste Schule zu gründen. Alle die Richtungen, welche nach der vollständigen Leere in der Kunst sich zu Ende des vorigen und in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts durch Schutt und Schotter emporgearbeitet hatten, sind nun abgestorben, und unter den größten Männern, welche diesem Kunstschaffen angehörten, ist Bonaventura Genelli der letzte, der die Arena verläßt. Es ist eine sinkende Sonne, welche seinen Scheitel beglänzt ...

Und so sind wir denn glücklich wieder nach so vielen und *solchen* Anstrengungen in der Kunst der Malerei auf einem Nullpunkt angelangt. Denn was sind uns die blauen und rothen Bilderbände mit „dem gewissen Etwas,“ was sind uns preisgekrönte, schacherkommerzielle Weltausstellungsbilder, was sind uns die dekorativen Spekulationen auf das Thier im Menschen gegenüber den Kunstidealen, die ein Genelli in der Brust getragen?

An ihm finden wir nicht einen Schatten des Niedrigen oder nur Gewöhnlichen, nichts Ungroßes, nichts, was mit dem gewaltigsten und erhabensten Denken und Fühlen nicht eines bestimmten Menschen, sondern des Menschen überhaupt zusammenhinge. Über alle diese Werke, die wir uns nächstens des Genauereren besehen wollen, lagert sich eine breite, satte Ruhe, die trotz des lebensfrischen Humors, der aber selbst nie zur Hauptsache wird, keinen Zug

aufkommen läßt, welcher im Geringsten aus einer unbedeutenden, kleinlichen Stimmung hervorgehen könnte. Demnach kommt auch nirgends cynisch Witziges, nirgends – man staune! – Satyrisches vor. Auch die Politik ist nicht im Stande, dem hohen Fluge Genellis ins Reich der Kunst nachzufliegen. Nirgends, selbst nicht in seiner eigenen bildlichen Biografie kommen Anspielungen auf Politik und Zeitverhältnisse vor, allenfalls mit Ausnahme des Napoleonshutes, den ein Narr im Irrenhause auf dem Kopfe trägt und sich dazu Kaiser dünkt. Alles ist reine Menschlichkeit, und zwar im Sinne der Antike purifiziert, nicht wie sie ist, sondern wie sie sein soll. In dieser Weise stellte Genelli die alte Sage dar, aber er schuf auch selbstständige Idealfiguren, unmittelbar aus dem Leben gegriffen, wie im „Leben eines Wüstlings“, „Leben einer Hexe“ und dem „Künstlerleben“, welche Kompositionen der ganz äußeren Zyklenform nach an Hogarth erinnern, ihrem Wesen nach ganz anderer Natur sind.

Genelli faßt das Leben nicht in seinen Schwächen, in seinen täglichen Äußerungen, sondern als ganz vollkommen gesunde Hellenennatur faßt er jede Charaktererscheinung in ihrem innersten Grundprinzip auf, und wenn er dieses erfaßt, formt er aus ihm heraus einen neuen Menschen, der mit jeder Lebensfaser nur in diesem einem Prinzip ruht und lebt. So schafft er neue Gestalten im Sinne der alten Götterbilder, Figuren, welche weit über dem Gewöhnlichen erhaben stehen. Diese gesunden wunderbaren Figuren reihen sich nun in seinen Kompositionen zu Gruppen und diese wieder zur ganzen Szenerie des Bildes zusammen, in so fester Alles erfassenden Harmonie, daß ihr Zauber den Beschauer und Denker unwiderstehlich erfaßt und erfüllt. Der Aufbau dieser Gruppen ist fast architektonisch streng und doch scheinbar ungebunden, stets bedeutend aus dem Inhalt des Dargestellten motiviert, so daß niemals eine Härte des Gesetzes fühlbar wird. So herrscht in den meisten und schönsten Kompositionen, wie z.B. in den Bildern über epische, lyrische, elegische und Fabeldichtung eine außerordentlich symmetrische Halbierung nach links und rechts, wodurch Figuren korrespondieren wie Reime an den Verszeilen, und ebenso auch vermittelt des äußeren Rhythmus eine kontrastierende Gedankenverknüpfung angeregt wird. Dieselbe Einheit und Zusammenfassung kann man in der Zeichnung und in der Behandlung der Farbe sehen. Nirgends ist es auf hohlen, blendenden Effekt abgesehen, überall gibt die Natur der Sache und die großen Stylprinzipien Maß und Richtschnur an.

Und so ist uns Genelli eine der leider nicht zahlreichen Erscheinungen, welche uns immer und immer wieder anregen und erfrischen, erfreuen und begeistern und uns die Überzeugung nicht verlieren lassen, die wahre Kunst werde doch nicht sterben, eine Überzeugung, deren wir gerade jetzt vielleicht am

dringendsten bedürfen, da der elendeste, schamloseste Naturalismus in einer Weise die Kunstproduktion beherrscht, daß das große Publikum bereits anfängt, diesen krüppelhaftesten Wechselbalg unserer gelehrt sich dünkenden Naturwissenschaftler in der Kunst für dasjenige anzusehen, was die glänzendste Frucht unseres Jahrhunderts ausmacht.²

Unter den Titeln: „Lyrische, epische, elegische und Fabeldichtung“ sind vier Szenen aus dem griechischen Leben dargestellt. Für lyrische Dichtung: „Apoll vor der Leiche einer Hirtin, die Trauernden durch Gesang tröstend.“ Die schöne Hirtin liegt sanft hingestreckt in der Mitte einer Felsengrotte, von der durch zwei Ausgänge, links und rechts, der Blick weithin über Triften und Hutweiden bis ans Ufer des Meeres und dessen fernen Horizont reicht. Doch heute lockt der reine Lufthauch die Bewohner dieser Täler nicht hinaus auf helle Bergespitzen aus der dunkeln Höhle, in der sie sich in stummer Trauer eingefunden. Festgebannt, starr das Auge zu Boden gesenkt, weder die theure Leiche, noch den göttlichen Sänger anblickend, der mit sanften Tönen ihren Schmerz lindert, einen Schmerz, welcher tief das Innerste erschüttert, aber gemildert, nicht in wilde, verzehrende Leidenschaft ausbricht. So sind die Mienen und Geberden Aller, schwermüthig-leidend, aber ruhig-schön; nur eine Maske, die schon längst hier gestanden haben mag, hat den furchtbar-schneidenden Ausdruck, den Masken durch die weite Öffnung des Mundes, wie von selbst annehmen, und der sich demzufolge für Masken ziemt, aber nicht für schöne, harmonische Menschen. Hier ist das doppelte Wunder echter Kunst geleistet: die heftigste Gemüthserschütterung in vollkommener Schönheit vorzuführen und Götter, Menschen und Natur in einem gemeinsamen Fühlen in wechselseitiger, innigster Verbindung zu vereinigen. Alles ist übernatürlich und doch alles so natürlich. Der Zentaur und der Pan sind da nicht sonderbare Märchenschrecken, Apoll singt wie ein Mensch unter Menschen, die Menschen erscheinen wie Götter.

Das zweite anschließende Bild, repräsentirt die epische Dichtung durch „Homer, den Griechen, seine Gesänge vortragend.“ Das ist Homer, das ist das griechische Volk aus jenen herrlichen Zeiten, Alt und Jung, Reiter und Helden, Mädchen mit Früchten, aufhorchende Künstler, ein menschenfreundlicher Schmauser mit leckeren Fischen an der Schnur, ein blinder Alter von einem Mädchen herbeigeführt, Alle um den hehren Sänger geschart; am Meeresstrand im Hintergrund Burg und Tempel, das „geschnäbelte“ Meerschiff, der weite, prächtige Himmel. Das ist lebenskräftiges Volk und nicht historisch-allegorisch-philosophisch aus Inhaltsverzeichnissen von Kulturgeschichten zusammen-

2 [Ende Teil 1.]

gestoppeltes Schemenwerk von sogenannten Idealfiguren. (*Idealfiguren? Nein, Ideefiguren.*)

Haben wir in diesen beiden schon eine Fülle von Charakteren gezeichnet gesehen, so erfreut uns in „Sappho in einem Hain ihren Freundinnen Gedichte vortragend“ die reizendste Versammlung schöner Frauengestalten. In der Mitte neben Sappho drei Frauen, eng umschlungen, in liebevoller Freundschaft, welche Sappho selbst gewiß mit ihnen zunächst theilt. Rückwärts im blauschimmernden Gewande eine Kokette in anspruchsmachender Pose, vorn auf der Erde naiv kauernd ein staunendes Frauenzimmerchen, dem das Gehörte sichtlich imponirt.

Die Fabeldichtung ist vertreten durch „Aesop auf einem Brunnen sitzend, wie er den Hirten seine Fabeln erzählt“. Daraus leuchtet merkwürdig Aesopens krüppeliger Körper heraus und findet seinen Abglanz auf den offenbar in großem Behagen und Nachdenken vertieften Gestalten um ihn.

Eigenthümlich ist allen diesen vier Kompositionen die sichere und bestimmte Vermeidung alles Allegorischen, welches dem Stoffe nach hier so verführerisch sein müßte, der aber einen Genelli hier nicht anfocht, denn er hatte die Kraft der warmen Fantasie in sich, welche zu jedem allgemeinen Begriff ein treffendes Beispiel aus dem Leben herauszugreifen vermag, ohne genöthigt zu sein, die allgemeine Tendenz wie einen dünnen Pfahl mit symbolischen Grünzeug zu behängen, und so eine bedeutungsvoll-allegorische Hasenscheuche aufzustellen. Der Allegorie war Genelli entschieden nicht Freund, obwohl sie ausnahmsweise vorkommt, was bei seiner antikisirenden Richtung gar nicht zu verwundern, indem ja in der Antike selbst die Allegorie den Göttergestalten wie ein Schatten nachfolgte. Aber diese antike Allegorie hat noch immer eine gewisse persönliche Götterkraft in sich, ohne zu bloßer lexikaler Wörterdarstellung moderner Allegorie herabzusinken. Und diese göttliche Kraft wohnt auch in den Figuren Genellis, so z.B. in „Eros, das Kind der Nacht, durch seinen Gesang die vier Elemente vereinigend“. Die Gebieter der Elemente thronen da wie die Götter, so denkend, fühlend, handelnd, und nur eben gebildet im Charakter des ihnen untergebenen Naturreiches. Feuer und Luft als Mann und Weib, in roth und blauem Gewande, Wasser und Erde mit Schilfblattkranz und Füllhorn, in grünem, die Nacht im schwarzen Gewande. Feuer, Luft, Erde und Wasser sind auch in einer ebenso auf ihr besonderes Wesen beschränkten Form die Elemente seiner landschaftlichen Darstellung. Das Wasser immer als horizontale ausgleichende Linie, Erde und Gebirgsmassen in horizontal übereinandergelagerten Massen, rechtwinkelig ausspringend und klüftend, Wolken zart, leicht oder ungestüm, stürmisch aufgethürmt. Alle diese Elemente im

innigsten Zusammenhänge mit den dargestellten Szenen und der Figurenformung. So ist z.B. der Brunnen bei Aesop, aus dem der noch junge Knabe sich Erfrischung zutrinkt, das schönste Naturbild für die Fabeldichtung selbst. Die Menschengestalten sind ebenso frisch und kräftig-einfach, von starkem Wuchs, voller Brust, kräftigen Armen und Beinen, schön abgeformten Händen und Füßen. Dem runden Kopf entspricht ein etwas breites Gesicht mit klaren offenen Augen und, wie an antiken Statuen, fein geschnittenen Augenbrauen. Der Mund ist zart gebogen, und gerne sanft, nie stark geöffnet. Diese Körperbildung schließt sich eng an die Antike an, deren Studium sich manchmal auch in der Komposition ganzer Figuren Genellis deutlich kundgibt. So erinnert Simon in Kopf und Nacken an den stierhäuptigen Herakles, die eine auf den Stuhl gelehnte Dame vor der Sixtina an die antike Muse sowohl in Stellung als auch der Anordnung des Gewandes nach, fast ganz getreu Lykurg an die ganz ähnliche antike Fechterfigur.

Die Behandlung des Gewandes ist bei Genelli ebenso streng antik und kommt daher bei Behandlung moderner Stoffe wie im „Leben eines Künstlers“ in einen merkwürdigen Konflikt mit dem ganz anderen Prinzipien entsprechenden modernen Kleiderschnitt. Unser Schnitt geht seit dem Untergange der Antike darauf aus, die Körperform zu verbergen und den Reiz des durchscheinenden Körpers mit der unendlichen Abwechslung seiner Stellungen und des dadurch hervorgerufenen Faltenwechsels durch eigene schlaue Schneiderkunst und Schneiderkünste zu ersetzen. Deshalb die kühnen Maschen, verwegenen Spitzen, genialen Zurken [*sic!*] rechts, links, unten, oben, rückwärts, vorn – was alles die gegliederte Körperform ersetzen, buntscheckiger Farbenkraus und Stoffglanz, was die Bewegung der Glieder vergessen machen soll. Wir predigen nicht die Toga, indem wir gegen unsern modernen, ewig wechselnden Kleiderstand sprechen, aber wir wissen, dass hinter diesem scheckigen Lappen Menschen stecken und man aus unseren modernen Kleidern oft kaum mehr den Menschen herausklauben kann, ohne wegen verletzter Moral vor das Tugendtribunal unserer gesellschaftlichen Tartüffes zitirt zu werden. Der letzte große Inhalt, der bis in diese kleinste Faser ausläuft, ist aber nichts anderes, als der kunstmörderische und naturschänderische Einfluß der christlichen Weltanschauung, die nicht nur die alte Sage der griechischen und germanischen Völker in der Wurzel vergiftet, und so bis zum völligen Absterben im allgemeinen volkstümlichen Bewußtsein gebracht hat, sondern noch nicht zufrieden, dahin sich vermaß, den Menschen der Natur zu entfremden, gleichsam in sich selbst zu vernichten.

Daß dies ein unausführbarer Ideenwahnsinn ist, zeigt die Geschichte uns am deutlichsten, gerade die Geschichte der sogenannten christlichen Kunst, die ja

doch immer an die sinnliche Natur angewiesen war, wenn sie sich überhaupt ausdrücken wollte. Doch, den Göttern sei Dank, mit diesen Anschauungen ist nicht weiter viel zu kämpfen, denn sie haben ihren Rächer und Besieger an der modernen Wissenschaft gefunden. So wie uns aber die „rächende“ Hinrichtung eines Mörders nicht im Stande ist, den Ermordeten wieder zu geben, so können alle die Wiederbelebungsversuche der alten Sagenwelt im Sinne der Alten dieselben nicht mehr zum Leben erwecken.

Als der große Drang nach Kunst endlich alle Dämme niederriß, da war es natürlich, daß zunächst alle alten Kunstweisen nach der Reihe restauriert wurden, und ebenso natürlich ist es, daß die anfangs für welterlösend gehaltenen Versuche trotz der glänzendsten Resultate so bald im Sande verliefen, dass ihre Träger noch bei Lebzeiten den Niedergang ihres Sternes sehen mussten. Die Aufgabe der Kunst ist eine viel größere. Wir haben nicht alte abgestorbene Kunst wiederzugeben, sondern aus dem Schoße unserer Zeit eine neue Kunst zu entwickeln. Diese Aufgabe ist so unendlich groß und so weit über die Kraft eines Einzelnen hinaus, dass unsere Künstler muthlos die Arme sinken lassen und lieber Krautstrunke mit Kaninchen, Wäschermädeln mit Butten, Herrgötter mit Wolken, Erdäpfel mit Butter und sonstiges „stilles Leben“ malen, als sich in den tobenden Sturm des Lebens zu wagen und den Elementen Halt zu gebieten. Daher dieser versunkene Naturalismus, diese Gedankenlosigkeit, diese Virtuosenpielerei, dieser Makartismus!

Wir wissen gut, dass unsere Kunstheroen der letzten Zeit und unter ihnen auch Genelli nicht im Stande waren, uns das Ersehnte vollkommen zu gewähren, aber nur der reine erhabene Ernst, mit welchem eben Genelli sein Künstleramt verwaltete, kann vorwärts führen, der Ernst, welcher uns nirgends lebhafter entgegentritt, als in seiner eigenen gezeichneten Biografie. Hier herrscht keine Mäcenatengunst oder Frauenliebelei, keine unterdrückte Nothsentimentalität, kein lächerlicher Selbsttröstungshumor. Hier steht der Künstler nicht den Mühsalen des Lebens, sondern nur einzig und allein seiner großen erhabenen Aufgabe gegenüber. Weit ab vom Künstler schläft der Ruhm (siehe Titelbild), Fortuna zieht unberücksichtigt vorbei, nur Fantasus mit seinem Spiegel beschäftigt ihn. So führt er uns durch sein Leben, bis er endlich auf dem letzten Blatte selbst im Jenseits anlangt. Dort ruht er im Kreise seiner Freunde Carstens, Bürg, Müller, Koch, des St. Lukas, seines Vaters und seines (wie rührend!) damals schon verstorbenen Sohnes Camillo Genelli, dessen „Faust“ die Ausstellung abschließt, die 94 Nummern im Ganzen ausweist, immense Schätze in vier dunklen Stübchen. Da ist das fünfte ... doch, lieber Leser: „Hut auf!“ Es naht die Genossenschaft der Anstreicher.

Die Tages-Presse, Morgenblatt, 19. August 1871. Teil 1 mit handschriftlichen Streichungen, Sign. SN: 135-114. Teil 2 mit handschriftlichen Streichungen in einer handschriftlichen Abschrift, Sign. SN: 135-115, und abweichenden Redaktionen im Autograph, Sign. SN: 135-116.

Jede Einseitigkeit in der Kunst erzeugt naturgemäß eine Strömung im entgegengesetzten Sinne, gleichsam zur Herstellung des Gleichgewichtes. Eine solche Gegenbewegung, entstanden aus dem Widerwillen und genährt durch die immer bewußtere Opposition, wird von dem einen Extrem stetig abgestoßen und erreicht so nothwendigerweise selbst das entgegengesetzte Einseitige. Solche Erscheinungen gänzlichen Verfalles einer großen Kunstperiode zeigt unsere neueste Malerei. Ihre Anstrengungen sind die letzten Todeskämpfe der großen Restaurationsperiode, und so können ihre Producte unmöglich verstanden werden, wenn man sie nicht im Zusammenhange mit den Heroenwerken dieser Richtung aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts betrachtet, denn sie zeigen uns nur von ein und derselben Münze die Kehrseite, auf der sich ein krauses Wappenschild befindet, während auf der anderen Seite in deutlichen Lettern Werth, Zeit und Prägung zu lesen ist. Klar und bestimmt, wie in Lapidarschrift aufgezeichnet, stehen sie da, die bedeutungsvollen Figuren unserer großen wundersamen Meister, eines Cornelius, Schwind, Overbeck, Carstens, Genelli.³ Aber diese Meister wirken mit ihrer Zauberkraft wie Geisterbeschwörer. Sie riefen sie alle herauf, die Seelen der längst entschwundenen Helden, Paris und Hektor, Achill, Diomedes, Odysseus, die längst verstorbenen unsterblichen Götter des hochragenden Olympos, den dreieinigen Jehovah, die Madonnen mit dem Christuskind, die Patriarchen, Propheten und Sibyllen, Alle, Alle mußten sie erscheinen, dem zwingenden Zauber Gehorsam leisten.

In unabsehbaren Reihen erschienen sie, aber stumm und matt und kraftlos, Angehörige des Schattenreiches. Nicht mehr ragt der Tempel im heiligen Hain, der sich jährlich mit kostbaren Weihgeschenken füllt, wenn sich das Volk

3 [Johann Friedrich Overbeck (1789–1869), Mitbegründer des sog. „Lukasbund“ 1809 in Wien und später, nach dessen Bruch mit der Wiener Akademie, führendes Mitglied der Nazarener in Rom. Asmus Jakob Carstens (1754–1798), deutscher Maler des Klassizismus. Verbrachte seine letzten Jahre in Rom, wo er zum Wegbereiter der Nazarener wurde. Peter von Cornelius (1783–1867), deutscher Maler aus dem Kreis der Nazarener. Moritz von Schwind (1804–1871), Maler und Grafiker der Romantik. Berühmt durch seine stimmungsvollen Darstellung deutscher Märchen und Sagen. Ab 1830 zahlreiche Aufträge zu monumentalen Ausmalungen, u.a. die Freskoausschmückung der Loggia des Wiener Opernhauses mit Szenen aus Mozarts „Zauberflöte“ (1866/67).]

jubelnd um die rauchenden Altäre zur Festhekatombe versammelt hatte. Nicht mehr gürtet der Ritter sein Schwert, um sein Leben im fernen Osten zu verbluten für den Segen des Kreuzes. Stumm und gleichgiltig schreiten die Schatten vorüber. Und merkwürdig! Ist es ein Spiel des Zufalls oder liegt hier eine innere Nothwendigkeit zu Grunde? Gerade so unvermögend diese Erscheinungen gewesen sind, unsere neue Welt in Begeisterung, Kampf und Bewegung zu versetzen, gerade so unmöglich ist es unseren großen Meistern gewesen, diese Gestalten anders als schattenhaft der Welt zu zeigen. Es ist, als hätten sie selbst sich so sehr in ihre Geisterwelt vertieft, daß sie darüber die lebendige, frische Wirklichkeit vergaßen, und daher ist es ihnen vor Allem nur um die Idee zu thun und die äußere Form, und somit bleibt auch die sinnliche Wirkung des Kunstwerkes geringgeschätzt und unbedeutend. Dadurch ist das Gleichgewicht im Kunstschaffen gestört und ein einseitiges Übergewicht der Idee über die Form erzielt.

Die unterdrückte Natürlichkeit schreit nach Rache; aber wie tief die Sinnlichkeit allein sinken muß, wenn sie nicht getragen wird von großen Ideenkreisen, sondern in Opposition gegen diese tritt, zeigt uns *Makart*.

Makart, entschieden der bedeutendste und energischste unter den Jüngern der *Piloty'schen* Schule, übertrifft diesen sehr an Consequenz und daher nicht mit Unrecht an äußerem Erfolg. *Piloty* bereits, der Träger der ganzen Richtung, wendet sich mit sorgfältigster Genauigkeit der formalen Ausbildung zu, und dabei gerade der vorher so geringgeschätzten Farbe. Niemand kann gegenwärtig altes Eisenwerk, Blechhauben, gestülpte Pappenheimer Stiefel, polirte Marmorplatten etc. besser malen als *Piloty*.

Dabei hat er aber noch Ideen, alte verzottete Ideen, und diese Ideen, welche seinen Bildern den Rang von geistreichen historischen Gedichten geben, wie es etwa die besten von *Lingg* oder *Freiligrath* sind, diese Ideen sind eben das höchst überflüssige an seinen Bildern. Denn Niemand merkt auf sie, der ganz verblüfft ist von der erstaunlichen Art, mit der man hier Wolle, Seide und Leinenstoffe, Eisenrost, Widerschein von polirten Wänden, Reflexlichter in allen Farben sehen kann. Diesen unnöthig beengenden Zwang der Idee begriff *Makart* besser, er läßt die Ideen ganz weg, malt nur Farbe, und der Meister ist übertroffen. Nur Ölfarbe und Firniß, dahinter weiter nichts als Leinwand, das ist das Kunstwerk des neuen Coloristen.

Das ist gerade so, als ob ein Dichter einmal Gedichte machte, die aus sehr schön klingenden, schwungvoll gereimten Versen, im Übrigen aber aus beliebigen Wörtern bestehen, die nicht einmal Sätze bilden, viel weniger irgend einen vernünftigen Gedanken aussprechen. Der Gedanke liegt eben angeblich

in der Farbe, und fragt man, was das Bild vorstellt, so heißt es: das stellt das neue coloristisch-musikalische Prinzip, eine coloristische Idee vor.

Die Malereien Makart's führen übrigens verschiedene Titel, damit es wenigstens den Anschein hat, als ob etwas damit vorgestellt wäre. Sein erstes, *die modernen Amoretten*, ist der Anschlagzettel, in dem bereits angekündigt wird, was bei dieser Firma zu haben. Dann drei, wegen gleichen Formats und Rahmens zusammengehörige Bilder, vom Meister verschieden betitelt, einmal: *Die sieben Todsünden*. Weil diese Bezeichnung aber Niemand recht begreifen konnte, wurde ein anderer Titel beliebt: *Die Pest in Florenz*. Nachdem nun wieder ein Zusammenhang zwischen dem Dargestellten und der Pest nicht gefunden werden konnte, ein dritter Titel: *Des Wüstlings Traum*. Der letzte ist der richtigste, denn ein Traum braucht ebenfalls weder Sinn noch Zusammenhang zu haben, und wüst ist dieser genug, etwa so wie im Champagnerrausch und Katzenjammer. Man sieht, wie Makart selbst nicht weiß, was er malt. Das ist ganz nach dem Recept des schon verschollenen Schmutzer, der seinen Schülern sagte: „Wenn ihr componiren wollt, so bindet euch die Augen zu und zeichnet mit der Kohle, was euch einfällt, und wenn ihr glaubt, daß die ganze Leinwand voll ist, dann nehmt die Binde von den Augen und seht nach, was ihr gemacht habt.“⁴ Übrigens muß doch etwas daran sein, abgesehen von der neuen coloristisch-musikalischen Idee, was Männer, Frauen und Jungfrauen sich hinzu-drängen und in Streit gerathen läßt. Und das wäre? Der große Colorist hat eben schon entschieden Farbe bekannt. Zwar nicht irgend ein großer Seelen-proceß, der sich in einer gewaltvollen Handlung unter bedeutenden Menschen abspielt, ist der Inhalt seiner Werke, aber –

Cést abominable! Heiß entbrennen
Vestalinnen in großer Schaar,
Möchten Herrn Makart persönlich kennen,
Ins Antlitz unmoralisch nennen, –
Nicht hier, zu Hause, im Boudoir.

Wie widerlich ist diese fiberige, kranke Sinnlichkeit, diese geflissentlich halb versteckte Lüsterheit, diese dumpfige, staubige Atmosphäre, wie sie über unseren Großstädten lagert, und in der die Kunstwerke farbensprühend, aber betäubende Dünste aushauchend, wie große Sumpflumen gedeihen. Es gibt

4 [Vermutlich handelt es sich um den Maler und Kupferstecher Jakob Matthias Schmutzer (1733–1811), der den Ruhm der Wiener Reproduktionsgraphik begründete. Nach seinem Plan wurde 1766 eine Kupferstichakademie in Wien errichtet, deren Leitung er übernahm.]

nun Menschen, welche diesen Großstadtmorast und seine Producte lieben. Wer aber einmal frische Bergluft geathmet und wahre, gesunde, nackte Natur gesehen, der sehnt sich hinaus ins Freie, wo gesunde starke Sinnlichkeit wächst, wie sie in den Werken Correggio's oder in den Adern Ruben'scher Geschlechter lebt, wie sie aus dem Munde der Recken des alten Nibelungenliedes redet, wenn sie frei herausagen, wie ihnen ums Herz ist, als sie die schöne Chriemhilde sahen:

„und wär mir sam geschehen,
Daz ich ir gienge in hende, sam ich in han gesehn,
Oder bi ze ligene, das liez ich ane haz“.

Das ist auch Sinnlichkeit. Aber: *inter est inter*. Bei Makart fehlt eben alle große gesunde Natur, man hat es mit einer eklen, abgezehrten Gesellschaft zu thun, deren Umgang man im Leben nicht eine Minute lang ertragen könnte, und im Bilde, in der Kunst, die eine reinere, höhere Menschheit darzustellen berufen ist, findet man solche Männer? Abgelebt und schläfrig, solche Weiber, schlaff und nervös aufgeregt, und solche Kinder, greisenhaft, grauenvoll ohne Lieblichkeit und Frische? Man muß sich zwingen, bei diesen Gestalten zu Verweilen. Zu diesen drei Bildern gehört noch eine *Übersichtstafel*, worauf alle drei in der Wand einer verfallenen Loggia eingefügt erscheinen, von vermodertem Holz und Buschwerk umgeben.

Ganz ähnlich in der Grundstimmung und in Unklarheit ist ein kleineres Bild, darauf zwei Figuren, betitelt: *Tannhäuser und Venus*. Wurde jedoch auch *Joseph und Potiphar* genannt.

An diese schließen sich Bearbeitungen Shakspeare'scher Stoffe. *Romeo und Julia*. Romeo kommt zwar gar nicht auf dem Bilde vor, dafür Paris. Wen soll da ihr Tod rühren? Romeo kann sich jedoch gratuliren, auf diesem Bilde bei dieser Julia nicht mitbeschäftigt zu sein, und wenn er schon sagt: „Aufhängt die Philosophie, vermag nicht Julia zu schaffen sie“, so ist er gewiß der Meinung, daß dieses Bild nicht aufgehängt werden soll. *Eine wahnsinnige Ophelia* in einem dämmerigen Gemache und die *Hexenscene aus Macbeth* sind beide noch unfertig.

Zu diesen Gruppen von Werken gesellt sich noch eine dritte, die allegorische. Drei Bilder für den Speisesaal in einem Palais des Grafen Palffy, *Abundantia* betitelt. Ein noch in Arbeit befindliches Deckenbild und die zwei jüngst ausgestellten Wandbilder: *Des Meeres und des Landes Gaben*. Die Idee, in einem Speisesaal alles Eßbare zusammenzumalen, ist etwa so tief, als wenn vor einem Tabakladen ein rauchender Türke und auf das Schild einer Wildpret-handlung allerlei gerupftes und ungerupftes Wildpret aufgemalt wird.

Diese Idee ist streng genommen gar keine, denn es fehlt vollständig jede Personenbildung und jede Handlung, und das Bild müßte folgerichtig eines jener Frucht- und Eßwaarenstücke werden, wie sie die alten Niederländer so unübertrefflich herstellten. Das neue Couleurgenie darf aber doch nicht copiren, und somit werden verschiedene mittelalte und ganz alte figurale Stoffe herbeigeschleppt, um die beliebten Männer, Frauen und Kinder anbringen zu können; z.B. die Venus, dem Meere entsteigend, als die Schaumgeborene, zwar keine Eßwaare, aber vielleicht mit den Genüssen der Tafel zu verbinden. Ferner der alte Madonnenstoff in der bereits zur Zeit der italienischen Renaissance dem religiösen Gebiete abtrünnig gewordenen Form der Charitas, und zwar in direkter, wenn auch sehr stümperhafter Anlehnung an die verschiedenen Lösungen dieser Aufgabe durch Correggio. Ferner weintraubentragende Burschen, wie aus einem Bacchuszug, vielleicht nicht ohne Seitenblick auf die Frau Venus zu denken. Endlich eine sitzende weibliche Figur, welche auf dem Meeresbild ähnlich die Mitte dominiert, wie die sitzende Charitas den Knotenpunkt der Gruppierung auf dem Landbild ausmacht. Vielleicht stellt sie nach antikem Muster allegorisch die Küstenlande vor, welche unmittelbar die Schätze des Meeres in Empfang nehmen. Vielleicht auch nicht?

[gestrichen in *Sign.* SN 135-115: Sicher wird angenommen, daß sie Porträt der Frau des Künstlers sei, obwohl bei Makart sich alle Leute gleich sehen, und bei dem ersten Blick den Grisettenköpfen des „Journal Amusant“ schlagend ähneln.⁵] Auf dem Meeresbilde gibt es dann noch eine bronzene Sirene an einem Schiffsschnabel, einen Ruderer und Fischer mit Netzen, dann zur Platzausfüllung einige Figuren, die gar nichts vorstellen, auf dem Landbild ein Mädchen mit Feldfrüchten und einen Burschen, der Vögel gefangen, mit einer Lämmerheerde. Dadurch wird man an die drei Naturreiche erinnert, wie sie als Ackerbauer, Hirt und Bergmann immer dargestellt werden (siehe unsere Zehnguldenbanknoten), wenn die Schätze des Landes malerisch vorgeführt werden sollen. Das wäre aber zu strenge, trockene Idee, daher fehlt der Bergbau, obschon dieser wegen der Edelgesteine und Geschmeide eine glänzende Farbenwirkung zugelassen hätte. Dafür kommen auch hier einige Platzausfüller und das Motiv des Weintraubentragens mit großer Bescheidenheit nur dreimal wiederholt vor. O armselige

5 [Der vollständige Titel dieser seit 1855 wöchentlich erscheinenden Zeitschrift lautet *Journal illustré, journal d'images, journal comique, critique, satirique*. Sie wurde mit Holzschnitten und Lithographien von Daumier, Doré, Cham, Stop u.a. illustriert.]

Gedankenlosigkeit! wie bist du groß und unergründlich, daß der Verstand des Einfältigen endlich vor dir, wie vor einem göttlichen Geheimnisse, steht und staunt! Das ist wenigstens sicher, daß diese Malereien in Säle passen, wo man mehr schwelgt als denkt, [*gestrichen in Sign. SN 135-115*: und was wieder Makart betrifft, so ist er sich gewiß der Größe des Unsinn nicht klar bewußt, den er malt, sonst wäre er aus Entsetzen vor sich selbst schon des Todes.

Auch versichern seine Verehrer, daß er niemals etwas gelesen oder studiert habe, sondern Alles nur aus dem unversiegbaren Born seines Genies schöpfe, und damit stimmt ganz wunderbar die Geschichte seines Aufenthaltes in Rom, den er äußerst rasch abbrach, weil er nach eigenem Ausspruch sich von der ruhigen Klarheit Michelangelo's und Raphael's beengt fühlte. Und es war wohl sein böses Gewissen, das ihn vor diesen Heiligen die Flucht ergreifen ließ, denn diese hätten ihn vielleicht doch noch aus seinem verschwommenen Traumleben aufrütteln können, und damit wäre seine Gedankenlosigkeit, seine Originalität, sein Ruhm, seine künstlerische Bedeutung, Alles verloren gewesen, und er wäre ein gewöhnlicher, nüchterner Abschreiber alter vergilbter Ideen geworden, wie es die anderen modernen Künstler alle sind. Ähnliche Decorationsstücke sind in Vorbereitung für einen Saal im Palais Dumba, betitelt: *Verherrlichung der Industrie, Verherrlichung der Musik* (Deckenbild) und noch zwei ähnliche. Außerdem malt er Portraits, auch welche in hispanischer Manier, und wer kann wissen, was noch der Schooß der Zukunft birgt.]

Die andere Seite des Makart'schen Kunstwerkes, welche noch zu betrachten bleibt, ist das *Wie* der Darstellung: die Technik. Schon *a priori* kann man sich davon nicht allzuviel versprechen, denn jede große stylvolle Technik ist entstanden in Übereinstimmung mit einer großen allgemeinen Kunstidee. So stimmt die Polychromie der Griechen mit ihrem Tempelbau, ihrer Plastik, ja mit dem Aufbau ihrer Götterwelt überein; die Mosaikmalerei der Byzantiner mit ihren Goldgründen, ihrer Marmortäfelung, ihren Heiligenscheinen, Weihrauch und plump sinnlichem Gottesdienst; die Frescotechnik der großen Italiener mit ihrem weiten Hallenbau, ihrer rhythmischen, breiten Bildercomposition, ihren sicheren, bestimmten Gedanken; die Ölmalerei der Niederländer und Venetianer mit ihrem Mangel an großen idealen Gedankenkreisen, und der damit verknüpften Vorliebe, sich in die feinsten Regungen der Naturschönheit zu vertiefen, wozu eben die Ölmalerei das geeignetste Mittel bietet. Welche Grundsätze sollte nun aber unser neuester Makartismus in der Technik feststellen, wenn diese mit seinen eben nicht vorhandenen Ideenkreisen in Übereinstimmung stehen soll? Man vermuthet das Schlimmste, und dennoch übertrifft die Confusion in Wahl und Anwendung der technischen Mittel alle Erwartung.

Vor Allem: Ölmalerei für architectonische Decoration! In dieser widersinnigen Vermählung, denn nur Frescomalerei eignet sich dazu, eine innige Verbindung mit Architektur einzugehen, hat Makart zwei große Vorgänger an den Venetianern Paul Veronese, Tintoretto, welche die Saalwände im Dogenpalast mit Ölbildern auf Leinwand austäfelten. Allein diese sind einerseits auch nicht freizusprechen von diesem entschiedenen Mißgriff, denn an die Wand paßt Fresko, und Öl auf die Staffelei; andererseits haben sie aber ihr System so gut als möglich durchgeführt, indem sie Decke und Wände so vollkommen mit Ölbildern in Goldrahmen zupflasterten, daß die Rahmen ringsherum aneinanderstoßen, und außer den Thüren und Fenstern keinerlei Architectur übrig bleibt, welche mit dem farbigen naturalistischen Effect der Ölbilder nicht übereinstimmte. Und trotzdem und trotz der herrlichen Größe des Saales und trotz der außerordentlichen Schönheit der einzelnen Bilder an sich ist doch der Gesamteindruck ein keineswegs sehr bedeutender. Wie unermeßlich groß ist aber die Kluft zwischen diesen alten Meistern und Makart!

Sehen wir weiter. Auf Ölbildern von naturalistischer, auf Illusion ausgehender Art, deren Schauplatz eine Landschaft ist, statt des freien luftigen Himmels – Goldgrund. Es ist unglaublich. Und dieser Goldgrund stößt auf dem Bilde „Meeresgaben“ noch obendrein am Horizont mit der in weiter Ferne verschwindenden Meeresfläche zusammen. Man sollte glauben, so etwas könnte nur ein Blinder anschauen, ohne daß es ihm in den Augen schmerzt, [*gestrichen in Sign. SN 135-116*: aber Makart, der große Colorist, hat es gemalt.]

Dieser Goldgrund ist dazu noch höchst widerhaarig unsymmetrisch vertheilt, indem er auf einer Seite tief herabgreift, auf der andern ganz aufhört, wodurch eine schiefe Linie durch das ganze Bild entsteht, und dieser schiefe, unförmliche Fleck Gold fließt noch mit dem gleichen Gold des breiten Rahmens zusammen. Gold ist aber seine Lieblingsposaune. So wird Gold, wenn es als Schmuck vorkommt, nicht gemalt, sondern echt aufgesetzt. Warum nicht gleich Edelsteine eingenäht und natirliche Haarbeutel aufgeklebt? Einer der schlauesten Effecte besteht in der Grundirung durch Gold, z.B. Gold und eine bläuliche Lazur darüber gibt einen blendenden grünen Ton, ebenso bei Roth. Daß dabei Früchte, Orangen, Gewänder einen metallinischen Ton bekommen und blechern aussehen, kümmert ihn wenig, wenn nur Fama welterzitternd in die Posaune stößt: – Markart! Dazu ein fieberhaftes Roth, wie Hühnerblut, Rübensaft und Öl zu einer Sauce verrührt, und ein grünliches abgestandenes Cigarrenaschengrau, und das Posaumentrio des Makartschen Colorits ist beisammen; denn wie andere Farbtöne als diese auf seinen Bildern überhaupt nicht vorkommen, so besitzt er auch nicht das geringste Verständnis für die tieferen

Geheimnisse der Farbe, z.B. für den Fleischtön, der doch stets als höchste Aufgabe für den Coloristen angesehen wurde. Zu dieser bereits erheblichen Confusion gesellen sich alle Methoden des Auftragens, Verreibens, Durcheinanderscheuerens und Abkratzens der Farben, so daß die Bilder in dieser Hinsicht geradezu schleuderisch und lumpig fabricirt sind. Der Goldgrund der „Abundantia“ war schon bei der ersten Ausstellung mausig, die Bretter zersprungen und klaffend; die sieben Todsünden sechs Monate nach ihrer Ausstellung bereits merklich in der Farbe verändert und nachgedunkelt. Man gedenkt da wohl des Malers, der einem überlästigen Kunden einen Eselskopf in Öl und darüber sein Porträt in Wasserfarben malte. Als dann nach einiger Zeit die Wasserfarben absprangen, kam der Esel zum Vorschein. Nur beruht diese Geschichte auf einem launigen Einfall, unsere moderne Effectmalerei aber auf Schwindel. Wo sind die guten Zeiten, als der ehrsame Meister Dürer die Trefflichkeit seiner Farben lobt und betheuert, eine gute alte Tafel gewählt, sie drei- viermal auf das sorgsamste mit eigener Hand grundirt zu haben u.s.w., so daß sie wohl viele hundert Jahre unverändert halten könne, was auch wahr wurde.

Die bitterste Aufgabe unter allen bleibt es aber, Composition und Zeichnung in Makart'schen Produkten zu verfolgen. Nicht genug, daß er weder in Anatomie noch in Perspective was Ordentliches gelernt hat, und daher seine Figuren in einer Weise gruppirt, wie sie am ehesten dem Übereinanderkleben verschiedener Schnitzelbilder auf alten Ofenschirmen zu vergleichen wäre, so hat er auch nicht die geringste Empfindung für die Schönheiten des menschlichen Leibes.

Welche Reize enthält nicht ein wohlgebautes Knie, bei Makart immer ein unförmlicher Knollen, oder der sanfte Bug des Schienbeines, bei ihm nach einwärts geschweift und mit Knie und Fußrist in eine stetige Curve verzogen (an der Venus beim Tannhäuser, am Knaben im Schoße der Abundantia, in den sieben Todsünden, etc.). Diese Linie kommt zwar in der Natur vor, aber alle verständigen Maler aller Zeiten haben diese Stellung des Fußes, in der diese und jene unschöne Linie zum Vorschein kommt, zu vermeiden gewußt. Oder welche wunderbaren Stellungen gestattet eine menschliche Hand; bei Makart nur ein lappiges unklares Fransenwerk; oder wie unerschöpflich an neuen köstlichen Modulirungen wird der Rücken durch die Bewegungen der Schulterblätter, die Wendungen des Oberleibes in den Hüften, die wundersame Linienbewegung des Steißbeines. Bei Markart findet man nicht ein Atom Gold aus diesen überreichen Schächten der Schönheit gehoben. Er weicht im Gegentheile der Gelegenheit, da solche, allerdings schwierige Probleme zu lösen wären, aus, weiß aber dagegen für den Maler höchst undankbare Stellungen,

die sich aus mathematisch genau angebbaren Gründen der Perspective nie vorteilhaft ausnehmen können, und daher selbst von den extremsten Anhängern der Körperverrenkungskunst unter den Nachtretern Michelangelo's umgangen wurden, nicht zu vermeiden. Z.B. die Venus auf dem Meeresbild der Abundantia zeigt ihren flachen bewegungslosen Rücken, der am ehesten dem Hintertheil einer gerupften Fettgans gleichkommt, dem Beschauer. Die Füße zieht sie dergestalt aus dem Meere, daß man von beiden Schenkeln nichts zu sehen bekommt und die Waden und Schienbeine daher unmittelbar aus den Hüften zu wachsen scheinen. Dazu der höchst unklare Mechanismus des inneren Körpergerüsts und die nicht geringe Verachtung aller Gesetze der Schwere und Bewegung genommen, so erklärt sich der verworrene Eindruck, den diese Figur macht, so daß sie allgemein vom Laienpublikum als verzeichnet beurtheilt wurde. Verzeichnet ist sie nicht, aber die Stellung ist so ungeschickt gewählt, daß sie nicht wie ein menschliches Wesen dem Meere zu entsteigen scheint, sondern schlottrig und schwappelig wie ein Seekrebs ans Land krabbelt.

Es wäre Danaidenarbeit, alle die wundersamen Blüten des Makart'schen Pinsels aufzusammeln, und wie? Wäre es denn auch gerecht, von einem großen Coloristen das zu verlangen, was er gar nicht bieten will? Muß man nicht als verrotteter Akademiezopf erscheinen, wenn man von dem schrankenlos überquellenden Genius verlangt, sich an das zu binden, was zwar im grauen Alterthume als nothwendige Eigenschaft eines echten Kunstwerkes angesehen wurde, gegenwärtig aber, Dank den neuesten Errungenschaften, aus dem modernen musikalisch-coloristischen Kunsttempel hinausgefegt und in die Rumpelkammer geworfen ist? Nein! Nicht Fehler sollten gerügt oder bessere Wege gewiesen werden, das geziemt sich nur einem unklaren, aber bescheidenen Anfänger gegenüber, jedoch nicht gegen diese mit aller Consequenz und Energie durchgeführte Richtung der Unflätigkeit. Aber constatirt sollte werden, was diese neue coloristische Schule erstrebt, und was ihr gleichgiltig ist.

Gleichgiltig ist ihr Alles, was bisher in großen Kunstperioden als Grundbedingung eines echten Kunstwerkes galt. Erstrebt wird von ihr um jeden Preis allgemeine Verblüffung, und zwar durch ähnliche marktschreierische Mittel, wie sie in americanischen Riesenconcerten durch Kanonen und Dampforgeln vertreten sind. Das ist wohl der tiefste Punkt künstlerischer Verkommenheit, und jeder ernste Kunstfreund fragt sich da endlich, und nicht ohne Besorgnis, bis zu welcher Tiefe diese sogenannte Kunst in ihrem fieberhaft schnellen Verfall noch sinken kann, wenn nicht wieder echte Künstler auferstehen, die mit vollem reinen Herzen die göttliche Kunst aus der Erniedrigung emportragen und mit kühner, starker Hand das Heiligthum gegen den Pöbel schützen.

Das Inquisitionsgericht von Kaulbach (1871)

Neues Wiener Tagblatt, 2. November 1871. Mit handschriftlichen Redaktionen, Sign. SN: 136-117.

Der Kunstverein verdient ein Dankvotum dafür, daß er sich in seinem Kataloge über die Entstehungsgeschichte dieses schon so viel besprochenen Kartons hinlänglich verbreitet. Um diesem vielleicht zündendsten Werke Kaulbach's gegenüber eine Stellung zu gewinnen, von der aus sich die durchaus bedeutende und zur höchsten Energie anregende Aufgabe überblicken läßt, ist es überdies nothwendig, alles künstlerische Außenwerk abzutrennen und direkt auf den Inhalt des Werkes loszugehen. Hier müssen all Bedenken über die Technik schweigen und alle noch so lockenden Gelüste, die Kaulbach'sche Muse in ihrer häuslichen Werkthätigkeit zu belauschen, wie sie sorgsam sucht und Alles nach klüglich vertheilten Gedankenreihen ordnet, müssen zurücktreten vor der Erwägung dessen, was der Künstler durch diese Gestalten sagen wollte und möglicherweise auch sagen konnte.

Die Kulturgeschichte der Menschheit zu erzählen, eine Philosophie der Geschichte, nicht in Worten, sondern in Bildern aufzuschreiben, das ist die Bestrebung einer Kunstrichtung, welche in Kaulbach ihren vollendetsten Vertreter gefunden hat. Wir müssen uns zunächst auf den Boden des Kaulbach'schen Kunstwerkes selbst stellen, wie dieses in unzweideutig klarer Weise in dem großen Bildercyklus des Berliner Museums Ausdruck fand. Diesem Boden entwächst zunächst auch der diesmal ausgestellte Karton. Ein einziger kleiner Umstand jedoch reißt ihn gewaltig los aus dem Kreise der übrigen Werke dieser Richtung. Die großen Bilder des Museums: Babylonischer Thurmbau, Zerstörung Jerusalems, ein weiteres selbstständiges Werk: die Schlacht von Salamis, sie alle sind von der größten Wirksamkeit, aber was kümmert's uns, daß vor viertausend Jahren in Mesopotamien Thürme gebaut wurden und bei Salamis Griechen und Perser sich auf die Köpfe schlugen? Anders ist es bei Peter Arbues, dem Helden des im Schönbrunnerhause ausgestellten Kunstwerkes. Auch dieser liegt schon seit Jahrhunderten zu Saragossa unter steinernen Grabplatten, aber der Kampf, in dem er seine Brandfackel schwang, tobt noch jetzt unter uns und das Wort des Künstlers ist keine Schulvorlesung vom Katheder herab, sondern ein Wort von der Rednerbühne, ein starkes Rufen in die Schlacht: „Auf zum Schwert!“ Die Völker hinterdrein. Das ist die Glut, welche dieses Werk Kaulbach's durchwärmt und allen anderen fehlt. Was rufen nun diese Worte in die Welt? Sind sie wirklich das Lösungswort unserer Zeit?

Im Vordergrund einander gegenüber die beiden streitenden Parteien. Im Hintergrunde rechts das dunkle Gemäuer des Inquisitionshofes. Die Front entlang Scheiterhaufen an Scheiterhaufen. Zunächst auf einem derselben ein Weib mit bittenden Händen sich zu einer steinernen Madonna wendend. Daneben schürt bereits ein Mönch mit einer Stange Feuer an. Tief im Hintergrunde ragt aus Feuer und Flammen noch eine Figur hervor: schon entseelt und halb verdorrt mit verkrümmtem Körper nur mehr an den Händen hängend. Der Pfahl, an dem sie hängt, ist bereits unten abgebrannt, wankt und stürzt mit seiner Last in die Gluth. Daneben fängt ein noch Lebender eben Feuer und streckt im letzten Todeskampfe noch einmal die Hände hoch zum Himmel empor. Das Ganze mit schwarzem Rauch und unheimlich züngelnden Flammen vermischt. Diese Feuerstraße hinunter schreiten eine Reihe Mönche mit Wachslichtern in festlicher Prozession. Dies der grauenvolle Hintergrund, von dem sich eine Szene voll erschütterndsten Schmerzes abhebt.

Ist rückwärts der äußere Leidensapparat entwickelt, so sieht man hier alle innere Seelenqual geschildert an einer Gruppe von Menschen, die sich lieben, durch Bande der Seelengröße und der Familie verbunden, und die durch den grauenvollen Tod einander entrissen werden sollen. In der Mitte dieser Gruppe ein Mann von edlem Aussehen. Hinter ihm sein etwa zwölfjähriger Sohn. Der Vater denkt nicht an sich, sondern an die Seinen – und ist tief gebeugt. Das Kind denkt nur an die Sache. Hoch flammt der heilige Zorn der verletzten Natur und Wahrheit auf. Mit glühenden Augen blickt der Knabe den Inquisitor an und hoch erhebt er die kleine Hand, mit prophetischem Geiste von der Zukunft Sühne herabzuschwören. So wagt es der Zwölfjährige, die Gedanken des unterliegenden besseren Theiles kundzugeben.

Sein jüngerer Bruder flüchtet in den Schoß der schmerzlich aufschreienden Mutter; eine etwas ältere Tochter sinkt vernichtet in die Arme des Vaters, denn gerade sie, die Schönste, die Geliebteste in ihrem Kreise ist es, welche die raffinierte Grausamkeit des Elenden mit seinem Krückenstab als Brandopfer für sein gottgefälliges Schaustück auswählt.

Diese Gruppe hätte nicht wahrer, nicht tiefer erfunden werden können. Anders verhält sich dies aber mit der entgegenstehenden, in welcher Arbues die Hauptfigur und die auf den ersten Blick aus Karikaturen zusammengesetzt ist. Die Eintheilung ist ebenfalls keine so naturwüchsige, sondern bereits mehr kategorienhaft, indem in den Figuren, besonders in Arbues selbst, nicht historische Charaktere gebildet sind, sondern Repräsentanten gewisser bewegender Kräfte des Inquisitionswesens. In Arbues ist religiöser Fanatismus schlimmster Art, in dem Mönche rechts von ihm rohe Gewalt und niedrigste Genußsucht; in

dem zu Arbues linker Hand feige gierige Habsucht, in dem Novizen, der Arbues Linke stützt, verblendeter, unverständiger Zelotismus verkörpert. Die linke Hand von Arbues, an deren Seite der Geizige nach den Goldsäcken greift, krallt ebenfalls gierig in die Luft. Die Rechte, welche von der andern brutalen Mönchsgestalt gehalten wird, bezeichnet mit dem Krückenstock das Mädchen zum Opfer. Das Ganze will sagen: Rohe Begierden und feige Habsucht vermischten sich mit blindem religiösen Fanatismus und steigerten diesen zur höchsten Grausamkeit und Entmenschung. Dies das Wesen der Inquisition.

Diese Anordnung ist dieselbe, mehr philosophisch als künstlerisch, wie sie in den anderen Werken Kaulbachs vorkommt. Die einzelnen Figuren sind Charaktertypen, welche hart an der Grenze der Allegorie stehen. Dies tritt am entschiedensten hervor in der Figur Arbues', dessen hohes Alter und körperliche Hinfälligkeit mit der historischen Person nicht übereinstimmen. In richtigerer Beziehung aber mit der Bedeutung des Werkes steht die Ausarbeitung dieser Typen im Detail. Der Geldscharrende ist mager, mit niedrig feigem Ausdruck im Gesichte, der andere zur Rechten mit quadratischem Gesicht, verfetteten eckelhaft schielenden Augen, fletschendem Maul, schäbigem Bartwuchs, knieweit und mit den Zehen nach einwärts gehend. Arbues selbst prangt mit tiefgehöhlten entzündeten Augen, einem widerlichen faulen Mund, aus dem ein einziger Zahn schief hervorsteht, ungekämmtem weichselzopffartig zusammengeklebtem Haupthaar, ausgezehrtem faltigen Hals und lahmen Füßen. Ebenso der Anzug. Verschlappte Schuhe, unsaubere Leinenbeinbekleidung darüber, in kleinen verdrückten Falten, wie sie etwa einer Leibwäsche eigen, die wochenlang schon nicht gewaschen wurde. Ebenso der Talar voll alter Falten, vorn nur auf das allernothwendigste zusammengeknöpft. So macht diese Gestalt einen durchaus aussätzigen, geradezu übelriechenden Eindruck.

In Worte übersetzt sind das Schmähungen, Schimpfreden, wie sie von unfeinen Leuten einander an den Kopf geworfen werden, wenn sie in der Trunkenheit in Streit gerathen. Soll das die Antwort sein, welche unsere moderne deutsche Kunst der römischen Kurie entbietet auf ihren Bannstrahl gegen modernes Geistesleben? Es ist Ähnliches schon öfter aufgetaucht. Unter anderen hat sich eine niederländische Fayenceschale erhalten, worauf in einer Reihe von Bildern Herzog Alba in den Koth getreten wird. Hier sitzt Alba wie ein oberster Gott im Reiche der Ekelhaftigkeit auf einem Thronstuhl, umgeben von Stinkeufeln, welche ihn mit allem erdenklichen Unrath bedienen, was ihm sehr zu gefallen scheint (abgebildet in Flögels „Geschichte des Grotesk-Komischen“). In diesem Opus hat der unterdrückte Niederländer seinem ganzen bodenlosen Abscheu vor Alba Luft gemacht. Die Sache mag hingehen, denn für's erste standen die-

se Menschen noch mitten im Kampfe, und wo es sich zunächst darum handelt, mit allen Mitteln dreinzufahren, da läuft auch wohl ein kräftiger Soldatenfluch mit unter.

Ferner sonderte sich diese Schale durch ihr kleines Format, durch ihre untergeordnete mehr gewerbliche Technik und die entschieden ganz unverkennbare Durchführung der Schmähung von vornherein von großer Kunst ab, und will sich mit ihren pöbelhaften Ausdrücken nicht in den Vordergrund drängen und das Wort ergreifen für die hohen, edlen Bestrebungen ihrer Zeit. Anders steht dies in allen Punkten mit dem Inquisitionsbild Kaulbachs. Hie malt ein Künstler mit demselben Griffel, mit dem er gerade die Geschichte der Menschheit in großen Zügen zu entwerfen versuchte, mit der Anmaßung im Namen unserer Zeit zu sprechen, Schmähungen und – gegen wen? Gegen einen bereits zu Boden geschmetterten Feind. Allerdings ist die Hierarchie mit ihrer Herrschbegierde noch nicht ganz zu Tode getroffen. Aber ebenso entschieden ist der Sieg bereits unser und vorüber sind die schönen Tage Arbues' von Saragossa. Man kann nicht zweifeln, daß Fanatiker und Asketen unserer Tage wieder geneigt wären, Scheiterhaufen zu errichten und unsere Darwins daraufzunageln, hat ja die römische Kurie dies selbst deutlich ausgesprochen: zuerst Verdammung der ganzen modernen Geistesrichtung in der Encyclica, dann Heiligsprechungen des Großinquisitors Peter von Arbues. Ist dies nicht eine Verbrennung der Vertreter modernen Geistes wenigstens *in effigie*, da man ihrer persönlich nicht mehr habhaft werden kann?

Ohnmächtiges Zischeln und Krümmen einer Schlange, der bereits das Eisen in den Leib gestoßen.

Die ganze Entwicklung ist ein großer Kampf. Die Galilei's und Newtons sind es, welche die Ziele desselben bestimmen, der Politiker ist Faust und Schwert, welche ihn auskämpfen, der Künstler endlich der Rufer im Streit oder das jubelnde Wort, das sich nach Vollendung desselben der Brust entringt. Sieg! Sieg! Von diesem Standpunkt aufgefaßt, war nun allerdings der große Historienmaler der rechte Mann, um das Wort zu nehmen, diesmal für ganz Europa, um der Kurie Antwort zu geben auf Bannstrahl und Heiligsprechung. Von diesem hohen Standpunkt aus aber mußte die Frage so groß und stolz als möglich gefaßt werden. In Arbues mußte der furchtbare, grauenerregende Gegner, aber nicht der unflähige, ekelerregende, gekennzeichnet werden.

Hätten ja auch bloße gemeine Gier und Habsucht nimmermehr eine Inquisition zu Stande gebracht, wenn diese nicht tiefer im Geiste einer Weltanschauung gelegen wäre, welche sich mit verzehrendem Feuer gegen die eigene Natur wandte, die Natur in sich selbst zu vernichten versuchte. Setzen wir

dieser Weltanschauung die von der modernen Wissenschaft getragene entgegen, so können wir in Hinblick auf Arbues mit wahrhaft erhabener Gelassenheit das Schwert in die Scheide stecken und mit göttlichem Stolz uns von so gräulichem Anblick abwenden, wie Apollo, als er Python getötet. Dieses überaus stolze Bewußtsein hätte die Linien für Arbues vorzeichnen müssen und gewiß hätte das Gemälde an Schauer und Entsetzen nichts eingebüßt, wenn Arbues und seine Helfer nicht bloß als geringe Geister, als niedrige, gemeine Naturen wären aufgefaßt worden. Im Gegentheil, solche elenden Kreaturen, wie sie uns Kaulbach vorführt, zu bekämpfen, gereicht wohl kaum zu übergroßer Ehre. „Sohn Sancho, ich sehe hier stallmeisterlich' Volk!“

Kunstbericht (1871)

Neues Wiener Tagblatt, 19. Dezember 1871. Mit handschriftlichen Redaktionen in einer handschriftlichen Abschrift, Sign. SN: 137-119.

Die Leinwand oder die Mauer ist für den Maler dasselbe, was für den Dichter das leere Blatt Papier. Jeder soll uns darauf eine Geschichte erzählen, der Eine mit der Feder, der Andere mit dem Pinsel. Was für eine Geschichte, ob eine Fabel, ein Märchen oder einen Roman, ein Liebesabenteuer oder eine gräuliche Mordthat, das ist dem Belieben des Künstlers überlassen, aber es müssen darin bestimmt ausgeprägte Charaktere vorkommen, die irgendwie entschieden handelnd auftreten. Nur dadurch kann uns die Kunst ein Bild des Lebens werden, und nur dadurch kann sie uns mächtig interessiren, daß sie uns die innersten, verwickeltesten Gesetze der Natur gleichsam bloslegt, mit Hilfe ihrer einfachen, leichtfaßlichen Erzählungen. Mißlich ist es für den Künstler immer, wenn er uns eben Nichts zu erzählen weiß und er im Drange der äußersten Verlegenheit endlich immer wieder zur Allegorie greifen muß, um doch etwas zu erlangen, womit sich allenfalls etliche Quadratklafter Malfläche zupinseln lassen.

Solche Allegorien sind aber stets die jämmerlichsten Nothbehelfe, und nichts zeigt die Armseligkeit unserer bildenden Kunst deutlicher, als ihre allgemeine Anwendung dort, wo es sich um die sogenannte große Historie handelt. Wenn z.B. ein Brunnen mit Figuren bereichert werden soll, verfährt der Künstler einfach also: Er schlägt eine Landkarte auf, liest die Flüsse ab, welche in der Nähe vorkommen, vier, fünf, sechs, je nach der Anzahl Figuren, die er braucht. Dann werden die Figuren männlich oder weiblich gemacht, je nachdem vor dem betreffenden Flußnamen ein „*der*“ oder „*die*“ steht, darunter natürlich noch eine Tafel mit dem vollen Namen in Buchstaben - und das Kunstwerk ist fertig. Das Geschlechtswort spielt dabei die Hauptrolle. *Der* Danubius wird als Mann gebildet, *die* Donau als Weib. Solche Brunnenwerke haben wir auf der Freieung, an der Augustinerbastei u.s.w. Ja, fragt der denkende Beschauer, muß denn eine Brunnenfigur immer eine wässerige Bedeutung haben? Warum soll der Künstler nicht die auszufüllenden Räumlichkeiten als unbeschriebenes Blatt Papier sich denken dürfen, auf dem er nun seinem Publikum was immer für eine anmuthige, bedeutende Geschichte erzählt? Irgend ein Märchen oder Etwas aus der neueren Literatur, nehmen wir zum Beispiel Hermann und Dorothea⁶, oder etwas Selbsterfundenes, wenn es sich ohne Worte klar machen läßt.

6 [Gemeint ist Johann Wolfgang Goethes Epos *Hermann und Dorothea* (1798), das von Robert Schumann vertont wurde.]

Ebenso verhält es sich mit Bildern für Zimmer und Säle, wie die kürzlich vollendeten von Makart.

Mit Makart kann man sich immer wieder unterhalten, denn stets wird man an ihm mit Überraschung etwas Neues gewahr. An den eben fertigen Gemälden für Dumba zeigt er uns, wie ein Künstler besser werden kann und eben dadurch Rückschritte macht. Sichtlich hat er in diese Gemälde mehr Klarheit bringen wollen, sowol in die Komposition als auch in die Ausführung, und er hat die größere Deutlichkeit auch erreicht, ob dies aber gerade den Erzeugnissen seines Pinsels zum Vortheile gereicht, das muß sehr bezweifelt werden. Seine Kraft besteht eben in der Gedankenlosigkeit und in vollständiger Konfusion. Gibt er diese beiden Hauptfaktoren seiner Produktion auf, so verliert er das dämmerig Reizende, das geheimnisvoll Tiefe, und man wird nicht mehr glauben, seine verborgenen Gedanken nicht ergründen zu können, sondern man wird es ganz klar und deutlich sehen, daß er keine hat, daß er den ganzen lieben Tag lang Worte macht, um nur zu plaudern, ohne uns aber das Geringste sagen zu müssen.

Makart hatte einen Speisesaal zu dekoriren und malte Eßwaaren. Welch ein Tiefsinn! Jetzt malte er ein Zimmer für einen Industriellen und Musikfreund aus und folglich stellen die gerade hieher gehörigen Allegorien: Industrie, Handel und Musik vor. Die Musik an der Decke zerfällt in vier Abtheilungen, weil das Zimmer vier Seiten hat: in Kirchen-, Kriegs-, Jagd- und Tafelmusik. Hätte das Zimmer fünf Seiten gehabt, so wäre es unzweifelhaft nothwendig gewesen, noch eine Musikgattung im Konversationslexikon aufzusuchen. Aber müssen denn die Bilder auf den Wänden erzählen, was diese Wand selbst für einen Zweck hat, oder was sie einschließt? Schöne interessante Bücher müßten nach dieser Methode entstehen, wenn jeder Dichter immer nur von der Bestimmung des Papiere überhaupt und von seinem schweinsledernen Einband insbesondere reden wollte. Wie ganz anders ist da Raphael vorgegangen bei Ausmalung der Farnesina. Hier stellte er die Geschichte der Psyche dar, wie sie die Überlieferung aus dem Alterthume enthielt, noch bereichert durch eine Menge eigener Einfälle, wodurch sich endlich das Ganze zu einem der wundervollsten und reizendsten Märchen zusammenbaute. So haben sich die Maler aller großen Zeiten an die Poesie angeschlossen, und wenn sie nicht selbst zugleich Dichter waren, so haben sie ihre Stoffe den Dichtern ihrer Nation entlehnt und haben dasjenige aus ihrer Kunst zum Ganzen beigetragen, was der Dichter in der seinigen eben nicht malen konnte, nämlich die Gestalt der handelnden Personen. Auf diesem Wege sind die griechischen Göttergestalten entstanden, deren Existenz schon längst in den homerischen Gesängen begründet war; auf

diesem Wege wurden in den christlichen Jahrhunderten des Mittelalters nach und nach die Köpfe und Figuren der Apostel, Propheten, der Madonna, von Christus u.s.w. ausgearbeitet, bis sie endlich eine geradezu porträtartige Charakterbestimmtheit erhalten hatten.

Diese Stoffe fand die christliche Kunst aber nicht auf der Landkarte oder im Konversationslexikon, sondern beim Dichter, in der Bibel des alten und neuen Testaments. Nicht anders ist die neuere italienische Kunst seit dem 15. Jahrhunderte emporgewachsen. Nachdem man durch gelehrte Forschungen neuerdings mit der antik-römischen Literatur, besonders mit Virgil, bekannt geworden und mit der anmuthigsten Naivetät alle diese alten Höllengeschichten ebenso fest glaubte, wie die christlichen Legenden, so bemächtigte sich dieses gesammten Denkstoffes zunächst der Dichter und schuf aus den so widerspruchsvollen Elementen der heidnischen Mythe, der christlichen Mythe und der modernen Geschichte die miraculöse Sphinxgestalt seiner „*Divina comedia*“. Erst nachdem der Dichter den ersten Schritt gethan hatte, konnte ihm der Bildner folgen und selbst dann noch blieb ihm ein großer mühevoller Weg zu durchlaufen, so daß erst zwei Jahrhunderte nach Dante in den Werken Michel Angelos und seiner Zeitgenossen dasjenige im Gebiete der bildenden Kunst erreicht wird, was Dante in seiner göttlichen Komödie als Dichter geschaffen, eine vollkommen gleichartige Durchdringung der antiken, christlichen und modernen Kunstelemente.

Die Zeitgenossen Dante's unter den Malern gingen entweder ihre eigenen Wege und hatten mit dem großen Dichter nur die Begeisterung für gewaltige Stoffe gemein, in denen sich das gesammte Weltleben abspiegeln ließ, oder sie illustrierten Dante's Gedichte wortgetreu. Zu den ersteren gehört *Giotto*, einer der herrlichsten Meister, *Luca Signorelli* und andere, welche in ihren großen Fresken, meist zu Florenz und Orvieto mit der Erschaffung der Welt oder doch mit Adam und Eva anzufangen pflegten, und erst mit der Geschichte des Antichrist, Auferstehung der Todten, Hölle und Paradies aufhörten. In diesem Arbeiten kommen häufig Szenen aus Dante eingestreut vor. Zu der zweiten Gruppe, zu den wortgetreuen Illustrateuren Dante's gehören die unbekanntenen Meister, welche im *Campo santo* zu Pisa den Weltkreis und die Hölle malten und *Orcagno*, der ein ganz ähnliches Höllenbild in der Kapelle Strozzi des Florentiner Domes malte. Alle diese Meister und ihre Nachfolger blieben aber weit hinter Dante zurück, bis endlich nach Jahrhunderte langem Ringen die Kunst sich an den Werken der Antike ebenso gestärkt hatte, wie Dante selbst am Studium Virgils und es auf diesem Wege endlich *Michel Angelo* gelang, in seinem jüngsten Gericht in der Sixtinischen Kapelle ein Werk zu vollenden, welches gleichem

Geiste entsprossen wie das göttliche Gedicht, sich diesem in Allem und Jedem an Erhabenheit und Vollendung als ebenbürtig erweist. Von da ab verfiel die italienische Kunst und zwar, wie Cornelius einst trefflich bemerkte, in demselben Maße, in dem die Lektüre Dante's abnahm. Ein mächtiger Fingerzeig für den modernen Künstler, sollte man glauben, allein welcher neuere Künstler, der wie Makart sein ganzes Heil nur in der Farbe sucht, wird sich über solche Dinge schwere Gedanken machen? Gewiß die allerwenigsten – und unter diesen Wenigen Einer ist Scaramuzza⁷.

Ernst hat er seine Aufgaben genommen, das zeigen außer dem enorm mühevollen Fleiß, mit dem alle Bilder ausgeführt sind, die Verse Dante's, welche er unter sein ebenfalls ausgestelltes Porträt schrieb:

Vergib mir langen Eifer, große Liebe,
Die Deinem Buch mich nachzuspüren trieben.

In dem Einen ist Scaramuzza auf der rechten Fährte, daß er sich überhaupt als bildender Künstler an die Dichtkunst anschloß, aber schon der erste Schritt, den er auf diesem Boden macht, die Wahl des Dichters, muß als mißlungen betrachtet werden. Wenn man gegenwärtig nach allgemeinen Modeansichten urtheilen will, so gehört diese Frage, ob sich der Künstler diesen oder jenen Stoff zur Bearbeitung hätte wählen sollen oder nicht, allerdings nicht in den Bereich der Beurtheilung eines Kunstwerkes, denn unsere Künstler haben uns eben zu konsequent daran gewöhnt, in ihren Werken nichts als Striche und Farben zu sehen, weil ihnen selbst der Inhalt ihrer Kompositionen gleichgiltig genug ist und ihnen sozusagen nur als Veranlassung dient, ihre anderhalb technischen Kunststücklein an den Mann zu bringen. In Wahrheit ist aber die *Wahl des Stoffes* die erste künstlerische That, die Auffassung die zweite, die technische Ausführung erst die letzte.

In den Zeiten, in welchen die Kunst ein nothwendiger Faktor im geistigen Leben der Völker gewesen ist, da griffen hochbegeisterte Männer nur dann zum Pinsel und zur Feder, wenn es sie aus innerster Nothwendigkeit drängte, ihren Zeitgenossen diejenigen Wahrheiten mitzuthemen, die so rein, so glühend, so wonnevoll vor ihrer eigenen großen Seele standen. So mußte Dante sein großes Gedicht seinen Zeitgenossen schenken, und so wie das ganze Volk

7 [Francesco Scaramuzza (1803–1886), italienischer Maler, Direktor der Kunstakademie Parma. Sitte bezieht sich wahrscheinlich auf Scaramuzzas Wandgemälde in der Römischen Bibliothek Parma mit Szenen aus Dantes *Divina Commedia* (1834–57), sowie auf dessen zahlreiche Illustrationen desselben Stoffes.]

in diesen Werken sein innerstes Fühlen und Denken in glänzendster Weise verkörpert fand, so ergriffen die Bildner den Meisel, um in ihrer Kunst das Gleiche zu vollführen. So ist Dante der Leitstern für die Kunst des 14. bis 16. Jahrhunderts gewesen. Kann er das aber auch für uns sein? Glauben, fürchten, hoffen wir noch immer dasselbe, wie die Pfaffen und Ritter des vierzehnten Säkuli? Man müßte sicher lange suchen, bis man Jemanden fände, der in der christlichen Hölle an ein stygisches Gewässer und an einen Chaoon als Fährmann glaubt oder der sich einen Minos als langgeschwänzten Teufel denkt. Es würde nicht schwer sein, unter hundert Lesern der göttlichen Komödie neunundneunzig aufzufinden, welche diese Lektüre mit eben der stillen Resignation endlich zu Stande brachten, wie etwa Klopstock's Messiad, und diese brauchen sich dessen wahrlich nicht zu schämen, denn die Ideen dieses Gedichtes sind längst nicht mehr die unsrigen.

Einige zerstreute Szenen von allgemeiner Natürlichkeit ausgenommen, kann uns dieses Gedicht nur ein historisches oder künstlerisches Interesse abgewinnen. Diese wenigen Episoden wie z.B. die Geschichte der Francesca von Rimini, könnte ein neuerer Künstler mit Erfolg zu einer detaillirten selbstständigen Arbeit wählen; alles Übrige, die ganze Tugendrichterei und Himmelsglorie, die ganze Seelenläuterung des Fegefeuers wird uns nimmermehr interessiren und der ganze höllische Teufelskram wird uns nimmermehr bis ins innerste Mark erzittern machen, sondern höchstens als possierliches Puppenspiel ein wenig unterhalten. Das fortwährende Zurückgreifen unserer Künstler auf Dante beweist ganz dasselbe, wie die Manie der so tiefsinnigen Allegorien, daß unsere Künstler aus den großen gewaltigen Gedankenkreisen, welche unser gegenwärtiges Leben so mächtig erregen und vorwärts treiben, wie es kaum jemals in einem anderen Jahrhunderte der Fall gewesen ist, daß aus alledem riesigen Gedankenmaterial unsere Künstler nichts zu machen verstehen. Sie haben Alles, sogar ein willfähiges bildsames Publikum, das nach Kunst dürstet und in der Noth sogar mit einem Farbenschwindler à la Makart vorlieb nimmt, um nur seinem Bedürfniß nach Kunst ein Objekt zu bieten, und dennoch produziren sie nichts, gar nichts. Und warum? *Weil sie eben denjenigen Dichter, der das für unsere Zeit ist, was Dante, Shakespeare und Sophokles für die ihre gewesen sind, nicht zu finden vermögen.*

Es ist ein großer Irrthum für den bildenden Künstler, der einsieht, wie unentbehrlich ihm der Dichter ist, aber den rechten Dichter unserer Zeit nicht zu erspähen vermag, wenn er sich in dieser allerdings großen Verlegenheit an den Dichter einer bereits abgespielten Kulturperiode anzulehnen versucht. Er kann dabei recht gut seine Begabung zur Kunst zeigen, aber eine tiefe Erre-

gung aller innersten Seelenkräfte wird er seinem Publikum nie abgewinnen. Immer werden seine Werke mit einer kühlen, begeisterungslosen Besonnenheit aufgenommen und ebenso wieder *ad acta* gelegt. Das ist das Schicksal aller neueren Detailillustrationen gewesen, der ältesten von Flaxmann, der von Carstens, Genelli, der 9 Blätter Paradies von Cornelius (*Text von I. Döllinger*), der von Koch und Veit für die Villa Massini in Rom, und dennoch nehmen sich unsere Künstler an der Verschollenheit dieser an sich oft ausgezeichneten Arbeiten kein Beispiel und kommen immer wieder auf ihren alten Nothnagel, den Dante zurück, wie Doré und Skaramuzza.

Die Arbeiten dieser Beiden sind unter den genannten die schwächsten. Scaramuzza ist übrigens dadurch merkwürdig, daß er den originellen und sehr lehrreichen Versuch gemacht, die idealen Szenen seines Dichters durch gewöhnliche Alltagsmenschen von der Straße aufführen zu lassen, und sein Werk kann daher als Vollblutmuster für die Unbrauchbarkeit naturalistischer Formen zu Zwecken der idealen Kunst gelten.

Hiezu einige Proben. Auf Nr. 47 sehen wir keine Hexen, sondern gewöhnliche Marktweiber, zufällig sehr häßliche und alte, was allerdings keinen angenehmen Anblick gewährt, aber sie würden für uns nur eine lächerliche Komödie spielen, wenn nicht daneben ein ermordetes Kind mit heraushängenden Gedärmen läge. An was kann man aber bei einem solchen Anblick denken als höchstens an die Polizei. Die Köpfe sind alle photographienartig aus dem Leben gegriffen, mit Ausnahme einiger, welche dem Guido Reni, Salvator Rosa und anderen entlehnt sind. Wie gut sich dies zur Behandlung idealer Stoffe schickt, kann man nirgends besser sehen. Ein Kentaur sieht z.B. Niemann⁸ ähnlich. Man denke sich den wackeren Meistersänger mit vier Füßen in einer schöngefleckten Rindshaut, mit buschigem Wedel sich die Fliegen von den Lenden verjagend. Oder alle die nach neuesten Mustern frisirten und rasirten Köpfe. Dante hat offenbar vergessen, uns die Adresse des Barbiers in der Hölle aufzuzeichnen. Scaramuzza weiß das besser. Tonsurirte Pfaffen gibt es auf allen Bildern, wo sie anzubringen waren, nur auf Nr. 13 nicht. Glaubt der Maler, daß es gerade in diesem Höllenkreise keine geben könnte? Zwickelbärte kommen auf Nr. 9, 12, 19, 23, 35, 38 vor. Ein starker aufgewichster Schnurrbart allein bei glatt-rasirtem Gesicht auf Nr. 9. Der Betreffende hat sicher keine Toilette in die Hölle mitgenommen und wichst sich den Schnurrbart mit *magyar nemzeti bajszke-*

8 [Der Heldentenor Albert Niemann (1831–1917), Mitglied der Berliner Hofoper, war 1876 erster Bayreuther Siegmund in der „Walküre“. Er galt als Ideal Richard Wagners an Gestalt und Stimmfülle.]

nyö alle Tage beim Aufstehen gehörig fest, ehe er sich den obligaten Höllenqualen hingibt. Besonders schön frisirt ist der tätowirte Drache auf Nr. 41, der, nebenbei bemerkt, mit den Händen fliegt. Eine wundersame Bestie das, nur glaubt man, wenn man sich gehörig in ihr glattes Salongesicht vertieft hat, plötzlich zu bemerken, wie sie mit der Hand in den Frackschoß nach dem Schnupftuch greifen will und mit Erstaunen gewahr wird, daß sie gar keinen Frack anhat.

Wegen dieser Straßen- und Salonhaftigkeit der Gesichter kommt es uns durchgängig anstößig vor, alle diese bekannten Figuren nackt zu erblicken, was bei einer Figur Michel Angelos oder eines antiken Meisters gewiß Niemanden verwunderte. Wenn wir aber hier einen naiven Bewunderer plötzlichen ausrufen hören: „Ah, das ist ja gar der Singlelehrer Fistelhuber aus unserem Hause von der dritten Stiege, im ersten Stock“, so muß man sich doch höchlich verwundern, ihn hier so splitternackt herumgetrieben zu sehen, den man immer in feinsten Eleganz als Großspiegelbewahrer des neuesten Kleidergeschmackes zu sehen gewohnt war. Und wie sie den sekiren! Muß wohl auch so ein Heimlicher gewesen sein. Ja richtig, er ist ja noch gar nicht gestorben, hat sich erst vor Kurzem verheiratet, hat noch keine Kinder und schon in der Hölle! Auf Nr. 73 treten endlich die beiden Poeten aus der Hölle heraus und sagen sich offenbar: „Gott sei Dank, daß es überstanden ist“. Wir würden das auch sagen, wenn nicht eine Fortsetzung mit Himmel und Hölle drohte. Der Himmel ist bekanntlich das Langweiligste an der ganzen Komödie.

Gallerie Gsell (1872)

Neues Wiener Tagblatt, 12. März 1872. Mit handschriftlichen Streichungen, Sign. SN: 139-124/1.

Drei viertel 4 Uhr! Das kann nicht sein. Und doch. Also mehr denn fünf Stunden in diesen Räumen verträumt, in denen man es sonst kaum fünf Minuten aushält. Letzteres hat auch sein Gutes; vom Standpunkte des Magens nämlich und der Beine, wenn man nur so eine, zwei Blüthen echter Kunst auszulesen braucht und vor den übrigen Stücken mit Gelassenheit vorbeischlendern kann. Diese Blüthen, die uns vor Jahren schon, bald in dieser, bald in jener Kunstausstellung erfreuten, finden wir hier von kundiger, fein empfindender Hand zu einem schönen, zu einem prächtigen Kranz verbunden, und da fällt es dann schwer, sich so bald zu trennen, um so mehr, als diese schöne, harmonische Gesellschaft im Begriffe steht, für immer auseinander zu gehen. Und es ist dies wahrhaft eine harmonische Versammlung, die uns einen Begriff davon gibt, was die Malerei für eine göttliche, holdselige Kunst sei, welche alle die herrlichen Zaubereien versteht, deren Leonardo da Vinci in seinem „*Trattato della pittura*“ gedenkt, indem er sagt: „Der Maler ist Herr über alle Dinge, welche dem Menschen einfallen können, denn verlangt dieser Schönheiten zu sehen, welche ihn mit süßer Liebe umstricken, so steht es in seiner Macht, sie zu erschaffen, und wenn er ungeheure, gräuliche Dinge sehen will, welche Schrecken erregen, oder solche, welche possierlich und lächerlich oder ganz erbarmungswürdig sind, so ist er ihr Herr und Meister. Und wenn er einsame Gegenden, schattige und dunkle Plätze in warmer Zeit haben will, so bildet er sich dieselben, und ebenso warme Orte in kalter Zeit; wenn er Thäler will, desgleichen; wenn er vom hohen Bergesgipfel aus ein weites Gefilde gewahren und dahinter den Horizont des Meeres erblicken will, so ist er Herr darüber, und wenn er von den tiefen Thälern aus die hohen Berge, aber von den hohen Bergen die tiefen Thäler und Seeschaften sehen will, desgleichen. In der That, was im All durch Wesenheit und Gegenwart oder Einbildung existiert, das hat der Maler zuerst im Geiste und dann in den Händen, und diese sind so vortrefflich, daß sie zu gleicher Zeit ein harmonisches Gleichmaß für einen einzigen Blick schaffen, wie es die Naturgegenstände selbst nicht einmal vermögen.“

Diese liebliche Zauberei, wie reich breitet sie hier ihre Gaben aus, wie viele dieser so vortrefflichen Hände haben hieran mitgewirkt. Da treffen wir von Alters her berühmte Namen, Rogier v. d. Weyden; v. Eyck, Memling, v. Mosley, Giotto, Bartoli, Giov. Bellino, unsere herrlichen Meister: Dürer mit seinem Lehrer Wohlgemuth, Martin Schön, Cranach, Holbein d. J., Brosamee und der Treff-

lichsten noch so viele. Die Herzen der Blüthezeit: Titian, Paul Veronese, Tintoretto, Rubens, v. Dyk, Rembrandt, auch Velasquez, selbst Raphael und Michel Angelo.

Da zeigen uns die Italiener alle, für ihre Denk- und Empfindungsweise so charakteristischen Lieblingsstoffe: eine große Anzahl Madonnen mit Christuskindern, bei der Anbetung der Hirten und der Könige, bei der Beschneidung. Auf der Flucht nach Egypten und endlich unterm Kreuz und bei der Grablegung. Dann kann bei der italienischen Schule unmöglich das abgeschlagene Haupt des Johannes und eine sich erdolchende Lucretia fehlen, ebensowenig Susanna im Bade, Leda mit dem Schwan, die büßende Magdalena und eine orgelspielende Cäcilie. Begehrt der Mensch Dinge zu sehen „voll Schrecken oder voll süßer Liebe“, so steht es in der Macht des Malers, sie zu schaffen. Sieh, da kommt schon ein anderer Troß herangestürmt! Die Niederländer sind's! Voran ein Geiger, ein Bänkelsänger und der Leiermann, und hinterher die ganze lustige Bauernschaar, Schweinehändler, Ochsenzüchter, Schnapsverkäufer, Landsknechte und der ganze Trubel mit Roß und Hund und Esel hält endlich vor einer gediegenen Kneipe.

Kirmeß im Dorf! Juchhe! Da hängen schon die aufgeschlitzten Schweine, und Würste gibt es in Menge und mühlsteingroße Käse. Nun noch die Fässer aus dem Keller hinaufgerollt und das große gewaltige Fressen geht los. Der Magen kann aber immer noch um einige Pfund mehr vertragen, wenn noch ein wenig Kurzweil dabei ist. Da wird dann aufmusiziert und getanzt, gewürfelt, gekegelt und – Ende gut, Alles gut, ganz mörderisch gekeilt. Die wüsten Folgen dieser Prügeleien zu konstatiren, sei dem Landrichter überlassen – kehren wir nach Welschland zurück.

Welche elegante vornehme Gesellschaft in der so schönen Stadt Venetia! Senatoren, Feldherren, Dogen, Hermelin, Seide, Sammet, Goldstoff, Perlen, Edelgesteine, Spiegel, blanke Rüstungen, Papst Paul III., Sixtus V., Könige empfangen, Fürsten belehnt. Was will ein hochgemuthes Herz noch mehr? Aber auch anderwärts fehlt es nicht an Reichthum und Ritterlichkeit, Spanien hat seine gekrönten Häupter und auch die Niederlande haben ihre Pagen, Prinzen und Prinzessinnen, ihre mythologischen Staffagen. Allegorien, Pfauen und schöne Damen. Die feinere Novelle im Style Terburgs und Netscher's findet auch hier ihre Vertreter.

Und Deutschland? Deutschland hat seine Ratsherren und trefflichen Gelehrten, seinen Nettesheim in Köln und Erasmus Rotterdamus und seine herrlichen Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts in der schönen Malerei, selbst mit ihrer tiefen Empfindung und uneingeschränkten Hingabe an Alles,

was ihnen merkwürdig dünkte: und was wäre ihnen denn nicht merkwürdig gewesen?

Meister Cranach, wie wohlkonservirt sind seine Bildnisse. Eines seiner schönsten ist, Madonna, dem Kinde eine Traube reichend, in einer Landschaft. Ferner, Venus warnt Amor vor Genäschigkeit. Von hervorragender Bedeutung ist von Mich. Wohlgemuth „der Kreuzweg“, Begegnung mit der heiligen Veronika; voranschreitend der Schächer, nachfolgend Pilatus und Gefolge zu Pferde, im Hintergrunde Jerusalem, auf Holz gemalt. Ferner zwei Triptichen. Wenn schon alle hier vereinigten Werke bedeutenderen und besseren Meistern angehören, so nehmen doch einige selbst unter den Werken eines bestimmten Künstlers wegen besonders vollendeter Ausführung und trefflicher Erhaltung eine hervorragende Stelle ein. So z.B. Rol. Savery's felsige Landschaft, staffirt mit einer Hirschjagd. Ebenso ein Blumenstrauß von demselben. Bourguignon, Flußlandschaft mit Reitern und Damen, welche sich einschiffen; V. Breughel B. d. Ält. in der Amtsstube eines Rechtsfreundes, und Joh. Breughel: Johannes, dem Volke predigend. Jan Tit und J. Quellinus: Hunde bei todtm Geflügel und Früchten in einer reich geschmückten Halle.

Weiters Heda: Stillleben, Joh. David de Heem: Stillleben, Adr. Ostade: das Innere einer Scheune, Ruysdal: Landschaft mit Wasserfall, Bern. Strozzi: Maria, das Kind auf dem Schoße und Johannes.

Behaupten die Niederländer, was spezielle Vortrefflichkeit anbelangt, den ersten Rang, so gebührt doch auch den übrigen in der Regel das Lob vortrefflicher Erhaltung und man kann sich des Staunens nicht erwehren, in einer so jungen Sammlung eine so geschlossene Reihe alter Meister vorzufinden.

Die neueren Meister konnten sich leichter, mit so kritischer richtiger Schätzung, aber wohl auch noch schwerer zusammenfinden. Der Schwerpunkt liegt nur auf wenigen Namen; die Träger derselben sind aber in ihrer Kunst in erschöpfender Weise repräsentirt. So Schmitson, Troyon, Rudolf Alt durch eine Anzahl reizender Aquarellstudien, Fritz Bauermann durch eine gute Anzahl Bilder, worunter sich einige seiner besten befinden, wie sein Adler bei einem todtm Hirschen in einer wilden Schlucht am Wasser. Von bedeutendstem Werthe ist eine große Anzahl Pettenkoven⁹, dieses zwar einseitigen, aber so tüchtigen

9 [August Xaver Karl Ritter von Pettenkofen (1822–1889), österreichischer Landschaftsmaler und Illustrator, beeinflusste die österreichische Landschaftsmalerei nachhaltig. Pettenkofen schuf zunächst Genrebilder aus dem ungarischen Bauern- und Zigeunermilieu, später während häufiger Italien- und Alpenreisen Landschaftsbilder mit zunehmend impressionistischen Zügen.]

Künstlers, daß ihm unter den Genremalern aller Zeiten einer der ersten Plätze eingeräumt werden muß. Das höchste Lob verdienen aber die vielen Stücke von Waldmüller; auch unter diesen befindet sich eine Reihe der vorzüglichsten Nummern. Wo ist jemals die Gebirgsluft fühlbarer, athembarer dargestellt worden als auf seiner Partie der Hütteneck-Alpe, oder wo finden sich alte vom Blitze zerspaltene oder vom Sturm zerrissene Baumstämme von solcher tadelloser Vortrefflichkeit, wie hier? Endlich einige der vorzüglichsten Stücke Waldmüllers sind: „Ein Bettler“ und „Die Christbescheerung“.

So finden sich alle Schulen würdig vertreten und die Sinnesrichtung so verschiedener Zeiten gibt reichlichen Stoff zur mannigfaltigsten Anregung. Aber nicht nur in Bezug auf den Inhalt gewährt die Sammlung reiche Ausbeute, sondern auch für den Kenner der Technik. Von der alten Temperamalerei bis auf das neueste Datum herauf finden sich alle Stadien der Öltechnik vertreten, Aquarelle und Gouache aller Arten, Handzeichnungen, Radirungen, Stich, Miniaturmalerei, plastische Werke in Bronze, Silber, Gold, Elfenbein, Marmor u.s.w., eingelegte Arbeiten, geschnittene Steine, Majolika-Werke, Emailen, Limogen. Eine reiche Schatzkammer!

Und in wenigen Tagen erklingt der Hammer in dieser Schatzkammer. Schon fliegen sie zusammen, die sich ihren Theil von diesen Schätzen holen wollen, das, was reger Sammelfleiß, künstlerisch durchgebildete Bilderliebhaberei gesammelt, geht in alle Richtungen der Windrose. Nicht Gsell allein war es, Arthaber, Festetics, Jäger, Esterhazy und besonders der feinfühligste Böhme trugen die Schätze zusammen, die nach und nach in das Eigentum Gsell's übergingen. Schade, und das ist das einzige Bedauern, das uns beschlichen, als wir diese Schatzkammer verließen, schade, daß uns von den Wänden kein Genelli, kein Rahl, kein Führich, Cornelius, Overbeck und Schwind herabgrüßt. Genelli, Rahl, Ihr Gewaltigen, die ihr das Herz erfreut, wenn man Eurer nur gedenkt! Welche Erfrischung ein Blick auf nur eines Eurer Werke in dieser jämmerlichen, kraftlosen, produktionsarmen Zeit unter „Molchen und Drachen“, Dilettanten und Schöngestern [*gestrichen*; Kunstschildern und Makarts!].

Die Sensations-Venus (1872)

Neues Wiener Tagblatt, 12. Februar 1872. Mit handschriftlichen Redaktionen, Sign. SN: 138-126/1.

Die bekannte *chambre séparée* des Kunstvereines hat diesmal Frau Venus gemiethet. Das ganze Zimmer ist voll unendlicher waschblauer See und drinnen plätschert's voll liebentbrannter Tritonen, zujauchzender Nereiden, huldiger Meeresgötter, Amorinen, Olympen und ersten Triumphen. So sagt nämlich der ebenso waschblaue und ebenso liebentbrannte Ausstellungskatalog *sub.* Nr. 1 über „Frau Venus.“

Frau Venus! Frau? Wenn man wie Schlöber sprechen wollte, müßte man allerdings sagen: Fräulein. Aber Fräulein Venus – wie klingt das so jämmerlich. Das ist nun allerdings Geschmacksache, und da sich hierüber bekanntlich nicht streiten läßt, so dürfte es besser gethan sein, die Ansichten über diesen Punkt zu verschiedenen Zeiten Revue passiren zu lassen, um dann aus Schlöbers Gesinnungsgenossen zu erkennen, mit wem man es zu thun hat.

Die Griechen der älteren und besten Zeit dachten sich als weibliches Schönheitsideal das Weib in seiner vollen Entwicklung, bereits über das zwanzigste Jahr hinaus. Dieser Empfindung entspricht die nie genug zu bewundernde Venus von Milos, die Venus *genetrix* in Rom, von fast noch erhabenerer, gewaltigerer Schönheit. Dem entsprechend wird in derselben Zeit Eros, der Liebesgott, als bereits herangereifte, sehnsuchtsvolle, tiefsinnige Jünglingsgestalt gebildet. In der späteren Zeit und bei den Römern wird Venus immer zierlicher an Gestalt, jünger an Jahren und koketter in allen Bewegungen. Zugleich verwandelt sich der Jüngling Eros in den etwa fünf- bis achtjährigen Knaben Amor. Im christlichen Mittelalter war Schönheit polizeilich verboten, und als sie sich endlich wieder eingeschmuggelt hatte, da war es vor allem Michel Angelo, der in seiner göttlichen Kunst die Schönheit des voll entwickelten, fast überkräftigen Weibes ausschließlich gelten ließ. Mit ihm die besten und stärksten Meister: Leonardo, Titian, Rubens und viele andere, unter denen es Sandrat gelegentlich auch mit Worten aussprach: „Das Schönste sei das Weib von dreißig Jahren.“

Genau demselben Verfall, den diese Auffassung schon einmal bei den Griechen erlitten hatte, ging sie auch jetzt wieder entgegen. In der Barocke verwandelten sich alle Göttinnen in hochnasige, arrogante Gänschen, die Amore wurden gar Amoretten und Amorettchen und Frau Venus wieder Fräulein, aber ein so einfältiger Backfisch, wie unter den Händen Schlöber's ist sie noch selten gewesen. Kitzelt sie nur ein wenig mit einem Strohalm am Ohr, und sie lacht so ausgelassen freudselig, als wäre sie unmittelbar dem Pensionat entsprun-

gen. Das mag nun ebenfalls etwas Anmuthiges an sich haben, aber doch wieder nur für Backfische, und diese lebenden jungen Schönheitsgöttinnen, die sich auch diesen Monat trotz der abschreckenden Explikation in dem Inserate des Vereins in das Schönbrunnerhaus denn doch zahlreich genug verirren, bei ihren Betrachtungen zu sehen gewährt entschieden mehr Vergnügen als die nichtssagende abgeschmackte Venusfigur Schlöber's.

Was man da an intimer Kritik, zwar unberufener Weise, aber auch unab-sichtlich hören kann, enthält mehr fachliche Wahrheit und Detailkenntnis, als hundert Bände Ästhetik und Kunstgeschichte, und so ein blausammtner Engel trifft mit e i n e m klugen Worte besser den Nagel auf den Kopf, als ein Dutzend ernste Gesichter schneidender „Kunstkenner“. Da gelten z.B. die Füße als hübsch, der Mangel eines Strumpfbandeinschnittes an den Waden als ganz vorzüglich, doch je höher die Kritik sich versteigt, desto mehr sogenannte „unverständliche Stellen“ gibt es, besonders endlich in der Haartracht und so vielem Anderen ...

Adelheid mag alle diese „unverständlichen“ Stellen verfluchen, deren es an dieser Venus leider so viele gibt, nicht weil es überhaupt Stellen sind, sondern weil solche Dinge erst recht mit Verstand behandelt sein wollen. Das Bedenklichste ist aber, daß alle diese Formen doch erst zu *sprossen* beginnen, dabei jedoch den Eindruck machen, als würde ihr Lebtage nichts Gescheites daraus. Überdenkt man ein wenig die wunderbare Geschichte der Frau Venus und wirft dann einen Blick auf dieses Bildnis, so begreift man augenblicklich, daß solch' ein – Gänschen nicht dazu geschaffen ist, eine solche Geschichte zu erleben. Es wäre denn, daß man sich statt des männermordenden Ares, der verwundet wie Zehntausende brüllt, einen achtzehnjährigen bartlosen Lieutenant mit Zwicker und seidenem Sacktuch denkt.

Die ganze Gestalt der Venus ist knospenhaft und dazu biegen sich einige Knospenblätter bereits so schwach und weich auseinander, daß der erste Keim des Verwelkens an ihnen schon sichtbar wird. Und hierin liegt es, daß diese und ähnliche andere Versuche so weit hinter dem zurückbleiben, was die Antike, selbst in ihrer Verfallszeit bei den Römern, noch leistete. Solche moderne Darstellungen statten die Venus mit *Jungfräulichkeit* aus, die Alten gaben ihr dagegen *ewige Jugend* als Erbgut der Gottheit.

Die Gestalt einer antiken Venus läßt niemals den Gedanken aufkommen, daß sich an diesen Formen jemals etwas geändert hat, oder noch ändern könnte; betrachtet man dagegen dieses moderne Opus, so sehen wir aus der physischen Entwicklungsgeschichte des weiblichen Leibes jene so schnell vorüberstürmende Periode des Auseinanderknospens herausgegriffen, und dieser leidige Zug des Wachsens und Sichveränderns nöthigt uns den Gedanken auf,

zu erwägen, was da endlich daraus werden könne. Nun, zu Allerletzt wird eben eine runzelige, keifende Alte daraus, der man es nicht mehr glauben mag, daß auch sie einmal ein appetitlicher Backfisch gewesen. Die antike Venus steigt aber, zwar mit zerschellten Armen, aber stets in unversiegbarer Götterjugend leuchtend aus dem Schutt der Paläste, den Trümmern verfallender Reiche. So trat sie aus den Ruinen Roms hervor, nachdem die Geschlechter, welche ihr einst geopfert hatten, schon längst ins Grab gesunken sind, so entstieg sie neuerdings der Gruft, in die sie sich vor den ihr widerwärtigen Gräueln in Paris zurückgezogen hatte, und so wird sie stets Zeugniß geben von ihrer unwandelbaren Götterschönheit, so lange noch ein Stückchen Marmor übrig bleibt, groß genug, um das letzte Wort zu enthalten, das einen Theil dieses Schönheitsgedankens ausspricht, denn auch in diesem letzten Worte athmet der Geist, der einst den ganzen Satz diktirt hatte.

Dieser Satz war aber ein mathematischer Lehrsatz, ein Philosophem, ein Dogma und verkündete mit unverrückbarer Bestimmtheit, was man vom Standpunkte der griechischen Weltanschauung aus unter Schönheit zu verstehen habe. Indem nun aus einem solchen künstlerischen Grundgedanken heraus sich alle Theile des Venusleibes logisch entwickelten und endlich zu einem harmonischen, rhythmischen Ganzen vereinigten, so entstand dadurch jene Eigenthümlichkeit der antiken Figur, daß nämlich der Beschauer keinen Theil verändert oder in Veränderung begriffen empfinden kann, weil durch eine solche Änderung augenblicklich die zauberische, zwingende Einheit des Ganzen gestört würde. Darin liegt das Geheimnis der ewigen Jugend griechischer Göttergestalten.

Hier steht man, möchte man beinahe sagen, vor einem religiösen Lehrsatz. Es läßt sich nichts daran verrücken, nichts herunterfeilschen. Wie jedes Dogma, so fordert auch dieses entweder unbedingten Glauben oder unbedingte Verwerfung.

Diesen unbedingten alleinseligmachenden Glauben an ihre Kunst besaßen die Hellenen, als sie noch vollkräftig, stark, diese neue, nur ihnen eigenthümliche Welt sich erschufen. Und nachdem sie gewohnt waren, die wirkliche Natur nur vom Standpunkte dieses tiefinnersten Glaubens aus zu betrachten, bemerkten sie auch keinen Unterschied zwischen der wirklichen Welt und zwischen der Welt, wie sie sich dieselbe in ihrer Kunst erträumt hatten.

Dieser Zustand hielt so lange an, als die Ansicht, welche sie sich von der Welt gebildet hatten, für wahr gehalten wurde. Von der Zeit an aber, als man in Griechenland allgemeiner an der Richtigkeit dieser Ansichten zu zweifeln anfang, bemerkte der Künstler plötzlich den Unterschied zwischen seinen Gebilden und den Gebilden der Natur. Seine Werke kamen ihm nicht mehr natürlich

vor und so fing er denn an, sie durch mancherlei der Natur unmittelbar abgelauschte Dinge, wie er meinte, zu verbessern. So entstand in der Periode des Verfalls der griechischen Kunst bereits dasjenige, was man im weitesten Sinne mit Naturalismus bezeichnet.

Dieser Naturalismus wäre also eine Erscheinung eines künstlerischen Übergangstadiums, und als solche müssen wir auch unsern modernen Naturalismus bezeichnen, vorausgesetzt, daß wir uns nicht im vorhinein der Hoffnung entschlagen, aus unserer Kunst werde einmal vielleicht doch etwas Rechtes werden; der Glauben an die bisher ausgearbeiteten Systeme, die Welt zu betrachten, ist nämlich bei uns ebenso, wie einst bei den Griechen, gründlich abhanden gekommen. Wir fühlen uns weder durch die Gebilde der klassischen, noch durch die der romantischen Schule befriedigt, denn die moderne Wissenschaft hat den Glauben an diese Methode, sich die Welt zurechtzulegen, schonungslos zerhämmt.

Die neue Welt dämmert uns aber erst. In den Köpfen der Maler, in denen es zu allen Zeiten am spätesten Licht wurde, ist es derzeit noch stockfinster. Die gesundesten Naturen, die sich von den Alten abgedroschenen Idealen abgestoßen fühlen, aber andererseits wieder zu schwach sind, sich ein neues Ideal aufzubauen, stürzen sich daher dem Naturalismus in die Arme, und zwar umso rückhaltsloser, je energischer und auch verhältnismäßig gesunder das Naturell des betreffenden Künstlers ist. Die großen Aufgaben der Kunst, z.B. auch die, den Begriff weiblicher Schönheit zu fixiren, bleiben dabei im Allgemeinen dieselben, nur finden sie dabei absichtlich lieber gar keine Lösung, als etwa eine, die schon dagewesen und was nicht mehr interessirt. Da heißt diese Schöne denn nicht mehr „Venus“, sondern schlechtweg „Mädchen im Bade“ oder „Rosalinde beim Ankleiden“ oder „Eine Wäscherin“ u.s.w. bis in's Unendliche. Da gibt es verkrüppelte Zehen, große Füße, magere Arme, gestärkte und zerdrückte Unterröcke, Alles unrythmisch, ja so unschön als möglich, damit es uns nicht an eines der alten verhaßten Ideale erinnert, sondern möglichst natürlich aussieht.

Man könnte behaupten, daß hiermit der Boden künstlerischer Thätigkeit überhaupt schon verlassen ist, und doch liefert diese Richtung noch immer nicht das Schlechteste von dem, was gegenwärtig produziert wird, sondern da gibt es noch Künstler, die ohne alles Verständniß für irgend eine alte Kunstwelt und ohne den Muth zu besitzen, sich in unverblümter Weise zur Fahne des Naturalismus zu bekennen, aus beiden ein schwachmattes Privatsystemchen zusammenbrauen. Ein solches Ragout aus Antike, italienischer Renaissance und neuestem Naturalismus ist *Schlöber's Venus Anadyomene*. Gattung und Handlungsweise der Personen und Manches im Aufbau der Komposition gehören

älteren idealen Auffassungen dieses Themas an. Dagegen ist das Detail größtentheils naturalistisch. Irgend eine zu Grunde liegende Idee, welche diese widersprechenden Elemente zu einer, wenn auch erzwungenen, aber doch wenigstens vorübergehend Anerkennung fordernden Einheit zusammenschweißt, ist nicht vorhanden.

Die weiblichen Köpfe zeigen städtische Salongesichtchen, aber mit den antiken Profillinien verquickt. Die Amoretten in etwas barockem Geschmack tragen die althergebrachten Symbole, dazu aber natürliche Entenflügel. Die Tritonen mühen sich durch angestregtes Schwimmen gegen das Untersinken ab, weil sie wahrscheinlich in ihrem eigenen Elemente zu ertrinken fürchten. Die Nereiden müssen von ihnen krampfhaft über Wasser erhalten werden und die eine packt, um nicht das Gleichgewicht zu verlieren, ihren Galan so fest beim Schopf, daß ihr die Haarbüscheln zwischen allen Fingern durchlaufen. Dieser sieht aber einen sizilianischen Seeräuber weit ähnlicher als einem mythischen Meergeschöpf. Dagegen entschwebt Fräulein Venus wieder nach älterer Auffassung mit schwerlosem Körper, nur gleichsam aus Spaß sich an einen Amoretten und den fallschirmartigen Bademantel anhaltend, dem wunderlichen Gewässer.

Dieses Schweben entbehrt aber aller Illusion, weil es nicht als ein idealer Grundgedanke im ganzen Gemälde durchgeführt ist. Das Einzige, was in dem ganzen Werke systematisch durchgeführt erscheint, ist die handschuhlederne, undurchsichtige, leblose Haut sämtlicher Figuren. Hat denn Schlößer in seinem Leben niemals das Glück gehabt, auch nur einen einzigen Titian, Palma oder Correggio oder van Dyck oder Murillo zu sehen? Oder gibt es auch nur ein Gemälde von diesen Meistern des Inkarnates, das so aus einem Topf gemalt wäre, nur braun in braun, ohne die rothen Reflexe in den Vertiefungen und die bläulichen Töne in der Nähe des Lichtes und über dem Geäder?

Eben so trocken behandelt sind die Flossen, ohne Schuppen oder Haare oder Flecken, die Muscheln ohne alle Farbenpracht, das Meer monoton blau, ohne Durchsichtigkeit, ohne Küstenlandschaft im Hintergrund, die bei dergleichen Darstellungen als trefflicher Aufputz von den besten Meistern selten ausgelassen wurde. Und so müssen wir, wenn wir Alles zusammenfassen, uns allerdings der Durchschnittsansicht aller Beschauer anschließen, „eigentlich sei nichts Besonderes daran“, als eben das separirte Kabinet und das Nr. 1 im Katalog.

Der Kunstverein, der durch seine sehr verdienstliche und dankenswerthe Thätigkeit uns schon so viel wahrhaft Sehenswürdiges geboten hat, bemerkte wohl schon, daß mit solchen Sensationsstücken noch nebstbei ein gutes Geschäft zu machen sei. Wenn aber, wie hier, bei Ermanglung eines thatsäch-

lich merkwürdigen Werkes ein gar so unbedeutendes Opus an seine Stelle gebracht wird, so dürfte das schwerlich dazu dienen, die beliebte Einrichtung der Sensationsstücke bei ungetrübter Zugkraft zu erhalten. Übrigens gebührt auch dießmal dem Kunstverein der beste Dank, aber nicht für die Sensationsvenus, sondern für Nr. 26 von *I. Führich*¹⁰. Eine Besprechung dieser so tief poetischen Komposition wäre hier in so mittelmäßiger Gesellschaft wohl schlecht am Platze und außerdem eine Zuthat an Worten da höchst überflüssig, wo ohnehin jeder Gedanke, jeder Bleistiftstrich so unzweideutig sonnenklar zu dem Beschauer spricht. [*gestrichen*: Nur ein Esel kann daran mäckeln.]

10 [Joseph von Führich (1800–1876), österreichischer Maler und Zeichner, eng den Nazarenern verbundener Neubegründer der christlich-religiösen Kunst in Österreich. Führich arbeitete in Rom unter Overbeck an den Fresken im Cassino Massimo mit, in Wien schuf er die Fresken der St.-Johannes-Kirche (1844–48) und der Altlerchenfelder Kirche (1851–61), die von Camillos Vater Franz Sitte fertig gestellt wurde. Sein großes zeichnerisches Werk biblischer Thematik, in Holzschnitte übertragen, machte ihn bereits zu Lebzeiten berühmt.]

Kunstbericht. Vierte internationale Ausstellung (1872)

Neues Wiener Tagblatt, 16./18. April 1872. Mit handschriftlichen Redaktionen, Sign. SN: 140-125/1 (Teil 1), Sign. SN: 140-125/4 (Teil 2).

Das Künstlerhaus ist nun wieder seinem Beruf nach gekommen und hat sich in allen seinen Räumen mit Bildern vollgepfropft, deren wahrer Werth aber diesmal noch mehr als sonst in der Leinwand besteht. Einige Nummern zeichnen sich allerdings durch feine Technik aus, dem Inhalte nach ist aber nicht ein Stück von selbst nur mittelmäßiger Bedeutung.

Die Ausstellung enthält 741 Nummern, worunter sich einige wenige Skulpturen, architektonische Skizzen und Projekte und einige gedruckte Blätter befinden. Die übrigbleibenden etwa 650 Nummern sind fast ausschließlich Ölbilder und darunter wieder mehr als zwei Fünftel *Landschaften*. Die bekannten Landschaften mit und ohne Kälbernem, oder Kälbernes mit und ohne Landschaft, oder auch geheimnißvollere anregendere Dinge wie „unter den Ahorn (!)“, wobei die erregte Neugier nicht früher zu ruhen vermag, als bis man die frühlingsholde Mädchenblume gewahrt, die im tiefen poetischen Grase auf sympathisch verwobenen Schlingelpfaden stillverschwiegen einherwandelt. Der landesübliche Chiemsee ist diesmal schwach vertreten, *nur* fünf Mal. Im Übrigen die bekannten Motive, unter denen aber nichts Bedeutendes zu verzeichnen ist.

Wenn es wahr ist, daß die übermäßige Produktion an Landschaften mit der wachsenden Vorliebe unserer Zeit zusammenhängt, sich in die Natur zu vertiefen, also demselben Triebe entspricht, der die modernen Naturwissenschaften in ihrer unermeßlichen Kraft hervorgerufen hat, so läge die Stärke einer zeitgemäßen Landschaftsschule in der Treue, mit der die Natur wiedergegeben wird, und in der Wahl solcher Objekte, welche dadurch besonders interessant sind, daß sie das Walten der einfachen Naturkräfte in organischen und unorganischen Gebilden mit schlagender Deutlichkeit erkennen lassen. Ob diese Meeresküsten, an denen die Brandung das Gestein zerbröckelt, oder diese Felsenschachten, aus denen reiche Quellen sprudeln, oder jene Waldesdickichte, in deren undurchdringlichem, kühlem Schatten sich die Feuchtigkeit sammelt und wieder in Dünsten ausathmet; ob alle diese Naturschauspiele noch nebstbei mehr oder weniger malerische Effekte in Linienführung und Farbenharmonie zulassen, das muß dem Landschaftler dieser Richtung vollständig gleichgiltig sein. In dieser Richtung ist Hildebrandt thätig gewesen, Selleny durch seine Arbeiten bei der Novara-Expedition, Sattler mit seinen wandernden Kosmoramen u. A. m.¹¹

11 [Siehe auch Sitte, Camillo: „Hildebrandt's Reise um die Erde (1873)“, S. 207–209 in diesem Bd. Zu Sattler siehe ders.: „Joseph Hoffmann (1900)“, S. 284–289 in diesem Bd.]

In der diesjährigen Ausstellung im Künstlerhause gehören dahin von *M. Menzinger*: „Der Kaiser Franz-Josefs-Fjord „in Grönland“, nach einer Skizze des berühmten Führers der neuesten Nordpolfahrt *Julius Peyer* und gewissermaßen auch *Soel*: „Der Löwenhof in der Alhambra bei Granada“; denn der Umstand, daß wir hier ein Stück jenes so merkwürdigen Bauwerkes in der Phantasie wieder aufgebaut erblicken, ist viel anziehender, als der übrigens ganz angenehme Eindruck, den das Bild als Malerei macht.

Der Werth solcher Arbeiten liegt in dem dargestellten Stück Natur selbst und an der Treue der Wiedergabe, durchaus nicht in künstlerischen Effekten, wie es in der altniederländischen Landschaftsmalerei der Fall ist. Diese Maler hören eigentlich auf Künstler zu sein und werden Gelehrte, indem sie eine Länder- und Völkerkunde aufschreiben, aber nicht in Worten, sondern in Farben, daher sich auch der Gelehrte vom Fach in dieser Richtung betheiligt und, was gar nicht zu verwundern, den Künstler sogar übertrifft. Denkt man an das vor Jahren ausgestellte Gletscherbild von *Simony* und vergleicht es mit den diesmal ausgestellten Gletscherbildern, so ist der Unterschied nicht zu verkennen. Dort deutliche Schichtungen, Brüche und Lagerungen des Urgesteins, die Gletscherschliffe, die Moränen scharf charakterisirt, das Fließen des Eises, seine Stromschnelle und seine Stauungen deutlich zu sehen aus der Art der Riffe und Klüfte, ein redendes Bild dieser merkwürdigen Naturerscheinung. Hier ein bläulicher Fleck Eis und ein grauer Fleck Stein – fertig! Denn wer die Kräfte der Natur nicht aus tiefer Forschung kennt, der geht blind in ihr herum und wird das, was er an ihr nicht sieht, auch sicherlich in seinen Bildern nicht wiedergeben. Solche Werke haben dann weder einen malerischen noch einen wissenschaftlichen Werth. Dagegen eine Reihe von Bildern, welche einer feinen Beobachtung und tiefer Naturkenntniß entsprungen sind, welche herrliche Illustrationen bieten sie zu unseren gelehrten naturwissenschaftlichen Kompendien!

Gewiß, aber wie steht es nun mit der Kunst? Die hat dabei vollständig aufgehört das zu sein, was sie nur sein kann, nämlich die eigene Schöpferin einer idealen Welt, die hat nach und nach sich immer weiter von ihrer Heimat entfernt und ist ein untergeordneter Bestandtheil der Gelehrsamkeit geworden, sie rüttelt nicht mehr die Empfindungen auf, sie erfüllt nicht mehr das Gemüth mit süßen und gewaltigen Leidenschaften, sondern sie beschäftigt den kalten summirenden und trennenden Verstand, sie liefert Illustrationen zu Lehrbüchern der Mineralogie, der Botanik, und malt Landkarten und Reisebeschreibungen. Sogenannte „Natürlichkeit“ ist die Hauptsache, und das führt nothwendiger Weise dahin, endlich mit *Diderot*, dem ersten ästhetischen Fahnenträger dieser Richtung, eine runzelige schwielige Alte für schöner zu halten, als die mediceische Venus, weil sie, die Alte, „natürlicher“ ist.

Wer würde da z.B. Troyon's¹² „Weiße Kuh im Antriebe“ (Nr. 349, Preis 7000 fl.) kaufen? Um dasselbe Geld bekommt man etwa 70 Stück lebendige Kühe, von denen jede noch viel natürlicher ist als die von Troyon abstammende und obendrein Milch gibt und noch andere Dinge produziert, die für die Landwirtschaft von höchster Bedeutung sind ...

Endziele solcher Art muß jede Kunstbewegung zuletzt erreichen, wenn einmal der ideale Boden verlassen und im Übrigen Energie genug vorhanden ist, um vor Ziehung der letzten Konsequenzen nicht zurückzuschauern. Diese Energie ist aber durchaus nothwendig, denn im geistigen Leben haben nur stark ausgeprägte Charaktere Berechtigung, welche genau wissen, was sie eigentlich wollen, also entweder vollständige Idealisten, welche die Natur einfach als Rohstoff betrachten, aus dem erst die Hand des Künstlers etwas Respektables machen muß, und das sind die einzig wahren, echten Künstler, oder vollständige Naturalisten, und das sind gar keine Künstler, sondern Naturforscher.

Diese nothwendige Energie, dieses starke Bewußtsein dessen, was man eigentlich will, das ist es, was unseren Künstlern in der Regel abgeht. Sie malen nur, um zu malen, weil sie eben Maler sind. Das ist auch der eigentliche Grund des Überschwemmens aller Kunstausstellungen mit Landschaften und nicht etwa der materialistische Zug unserer Zeit. Hat einer nämlich gar keine Ideen im Kopf und will dennoch etwas zusammenpinseln, so malt er ein paar gedankenlose Bäume, einen Fleck Gras und etwas Wolken dazu. Derjenige Künstler aber, welcher die geheimnisvollen Kräfte spielen lassen will, welche in den Farben verborgen sind, der wird alsbald bemerken, daß die Natur ganz andere Zwecke verfolgt als künstlerische. Er wird seine Landschaft nach eigener Absicht komponiren, immer tauglichere Stoffe zur Darstellung, endlich den Menschen als höchstes Objekt wählen und aus dessen Natur heraus seine idealen Gestalten entwickeln, welche die Welt Götter nennt. Wie vom Gipfel des Olymp herabschauend, wird er dann die Landschaft nur ferne unter seinen Füßen gewahren.¹³

Die Räumlichkeiten, welche die der Zahl nach überreiche Landschaftsmalerei übrig läßt, sind dem Genre, dem Stillleben und dem Porträt gewidmet. Das einzige Werk, welches sich an einen größeren Stoff heranwagt, ist *F. Machold's* Illustration zu Grillparzer's „Sappho“. Die einzelnen Szenen sind trefflich verbunden durch einen architektonischen Rahmen, der aus antiken, griechischen

12 [Constant Troyon (1810–1865), Tier- und Landschaftsmaler, bekannt für seine großformatigen, dem Naturalismus verpflichteten Darstellungen von Weidevieh mit landschaftlichem Hintergrund.]

13 [Ende Teil 1.]

und pompejanischen Motiven zusammengesetzt, den Effekt der Bilder wesentlich unterstützt und die ganze Darstellung auch äußerlich, rhythmisch zu einem gerundeten Ganzen verbindet. Die Idee ist vortrefflich. Nur schade, daß die Bilder ihr Ideal nicht zu erreichen vermochten. Die Figuren, der Aufbau der Gruppen, Faltenwurf, Hintergrund, alles ist nach der bekannten Manier Machold's nicht ohne Schönheiten, aber auch ohne Vermögen, nach irgend einer Richtung hin die Vollkommenheit zu erreichen, die dem großen Kunstwerke denjenigen zauberischen Lebensgeist einhaucht, der alle Herzen nach seinem Willen lenkt. Es fehlt noch der letzte Schritt, auf den eben Alles ankommt. In Anatomie, Perspektive, im Mimischen, im Psychologischen, überall ist Machold gleichsam auf halbem Wege stehen geblieben, und so kann er in uns trotz der Fülle und Schönheit seines eigenen Empfindens doch nur das Verlangen nach einer idealen künstlerischen Welt neu anfachen, ohne es jedoch zu befriedigen. Aber auch für die Anregung dieser halb schmerzlichen Träumerei können wir ihm nicht genug danken, mitten in einem Wüste von Bildern, die kaum mehr in uns rege machen, als etwa einen angenehmen Reiz im Auge, durch gut zusammengestellte Farbentöne, oder kühn geführte Pinselstriche. Stecken wir also endlich Gedanken und Leidenschaften in die Tasche und beschäftigen wir uns mit diesen Leckerbissen des Auges.

Die Künstler von Wien, München und Düsseldorf sind weitaus am zahlreichsten vertreten. Berlin hat wenig ausgestellt, Paris etwas mehr, außerdem Brüssel, Mailand, Rom und eine Anzahl mittlerer Städte Deutschlands. Unter unsern Wiener Künstlern befindet sich mancher Recke aus alter und neuer Schule, aber die besten Namen sind diesmal nicht gerade auf's beste vertreten. Das gilt vor Allem von der Schule Rahl's¹⁴. Noch immer haftet an jedem Bilde, das aus ihr hervorgeht, der tiefe breite Ton, dieses volle Kraftbewußtsein, die Klarheit und Ruhe des Geistes, welche unseres unvergeßlichen Rahl's große Seele auszeichneten. Das ist noch immer seine Hand, die den Pinsel führt, und diese Werke sind noch immer sein geistiges Eigenthum, aber sonst will es uns bedün-

14 [Carl Rahl (1812–1865), Historienmaler. Beschäftigung mit allegorischen, mythologischen und historischen Motiven. 1850/51 und ab 1863 Professor an der Wiener Akademie, 1851 Gründung einer Privatschule für Monumentalmalerei, aus der einige berühmte Maler hervorgingen (C. Griepenkerl, E. Bitterlich, A. Eisenmenger, K. Lotz); zahlreiche öffentliche Aufträge, Fresken und Deckenbilder, unter anderem in der griechischen Kirche in Wien, im k. k. Waffensmuseum (Arsenal), im Palais Todesco, in der Wiener Oper und im Heinrichhof in Wien. Rahl übte auf die Wiener Malerei durch seinen drastischen, farblich und dynamisch bereicherten Eklektizismus großen Einfluss aus, von Paul Ferdinand Schmidt wurde er später als „Vorläufer Makarts in Wien“ bezeichnet.]

ken, als ob diese nachwirkende Kraft zu erlahmen anfinke und seinen Schülern seine bessernde Hand, sein mahnendes Wort bald recht sehr wieder von Nöthen wäre, und der alte Meister würde dabei vielleicht – brummiger als sonst.

Bitterlich's Porträt Nr. 638 ist stark im gewöhnlichen Fahrwasser aller Konterfeien, *J. Hoffmann* bringt eine Landschaft „Die Serpentara bei Olevano“ zur Ansicht. Diese leuchtet zwar aus den übrigen ausgestellten Landschaften rühmlich hervor, aber nicht aus seinen eigenen Arbeiten.

Gaul zeigt uns eine Reihe Köpfe nach *Rahl's* Rezept. Nr. 22 Griechin (Studienkopf), Nr. 159 Porträt, Nr. 627 Damenporträt, Nr. 165 Venetianerin mit einem Kakadu, Nr. 249 Portrait von Fritz Krastel, Nr. 259 weiblicher Studienkopf (Zeit *Watteau's*). Einerseits wird *Gaul* immer farbloser, gleichsam nachgedunkelt, antiquarisch, andererseits nähert er sich der roheren Technik *Canon's*, dessen drei Studienköpfe, Nr. 60, 62, 66, uns wieder seinen bekannten üppigen Farbensinn zeigen. Die Arbeiten von *Ammerling* Nr. 675 und die zwei weiblichen Studienköpfe gehören nicht zu seinen vorzüglichsten Produkten. Dasselbe gilt von den diesmal ausgestellten Stücken von *Pettenkofen* Nr. 274 „Ungarischer Markt“, Nr. 276 „Rendevous“, Nr. 370 „Zigeunerzelte“ und Nr. 369 ebenfalls einen ungarischen Markt darstellend; desgleichen von *Friedländer's* Erdbeerlieferanten Nr. 219.

Dagegen sind die fünf Stillleben von *Schödl* Nr. 121, 126, 201, 240, 430 Muster einer feinen Technik, wahrhaft virtuose Leistungen und Gruppierung der Gegenstände, in Behandlung des Lichtes und der Farben. Nr. 90 ist eines der bekannten und berühmten Uniform-Schlachtenbilder von *L'Allemand*; die Ausläufe der alten *Gauermann'schen* Schule sind durch *Mahlknecht* repräsentirt und außerdem finden sich noch vielgerühmte gute Bekannte, z.B. *Fritsch's* „Partie Steiermark“, *Schön's* „An der genuesischen Küste“, zwar etwas hart, und viele Andere.

Die *Münchener* wissen uns, wie immer, eine Menge kleiner lustiger Vorfälle aus dem Leben zu erzählen, von Kartoffelernten, Bärenreibern u.s.f. Ein so recht gemüthliches Ding ist *Marc's* „Fütterung“, wo die Kinder und der Kanarienvogel aus einer Schüssel Mahlzeit halten. Voll heiterer Laune ist *Rögge's* Violinspieler, der seinem Zeiserl was vorkratzt, mit einiger Pikanterie versetzt, „Die Indiskretion“, ebenfalls von *Rögge*, worauf ein wiffes Kammerzöfchen dargestellt ist, wie es aus zerrissenen Briefstücken des Kehrlichtes die Geheimnisse ihrer Herrin enträthselst. Von *Defregger*¹⁵ Nr. 124 „Die beiden Brüder“, ein

15 [Franz von Defregger (1835–1921), österreichischer Heimatmaler. Arbeitete zeitgleich mit Hans Makart (und Gabriel von Max) im Atelier von Piloty. 1878–1910 Professor an der Münchener Akademie. Bis heute populär sind seine Schilderungen des Tiroler Bauernlebens.]

volksthümliches Familienbild von frei empfundenen Details. Nr. 68 *Gabel*, „Der Aufstand in Tirol“, bringt wieder die beliebten Gebirgler zur Ansicht, die zaundürren und die etwas stärkeren, aber alle kräftig, sehnig und mit entsprechenden Fäusten ausgerüstet.

Tiefenhausen's Ansichten von Helgoland, Nr. 45 und 54, Eintritt der Fluth, zeichnen sich beide durch eminente Vertiefung nach dem Hintergrund aus. *Losow's* Genrebilder, Nr. 435 und 433, sind zwei ausgezeichnete Proben der feinsten miniaturartigen Ausführung. Der junge *Kaulbach* führt eine Kirchenszene auf, Nr. 67 und Nr. 243, „Großmütterchen“. *Pixis* hat seinen bereits allgemein bekannten Karton „In einem kühlen Grunde“ in Farben versetzt, denen man es aber reichlich ansieht, daß sie bei der ersten Konzeption des Werkes neben der Kohle nicht mitzureden hatten. Endlich stellt der junge und schnell berühmt gewordene Porträtmaler *Lenbach* zwei Porträts aus, Nr. 485 und 486, (im Stiftersaal) von denen jedes Zeugnis gibt von der Genialität seines Pinsels, das letztere aber auch noch die Aufmerksamkeit durch die dargestellte Person erregt. Es stellt *Richard Wagner* vor. Der Kopf ist ganz von vorne gefaßt und mit einer Lebendigkeit empfunden, die man sich schwerlich jemals aus den übrigen unzähligen photographischen Bildern nach Richard Wagner zusammenschweißen könnte. Wir sind überhaupt in dieser Beziehung mit Richard Wagner glücklicher daran, als mit Lessing oder Beethoven, von denen wir gar kein Porträt, oder wenigstens kein vollkommen befriedigendes, besitzen, während von Richard Wagner bereits eine sehr gute Büste von *Zumbusch*¹⁶ existirt, und diese Porträtskizze uns ebenfalls ein Bild ersten Ranges hoffen läßt.

Ganz ähnlich wie die Münchener Schule verhält sich die *Düsseldorfer*. Trefflich im Detail, im Genre in der Landschaft wie immer, nur sind ihre besten Meister diesmal nicht mit ihren besten Schätzen hervorgerückt. So *Achenbach*, der drei Stücke sehen läßt, Nr. 97 Partie bei Neuß, Nr. 128 Strand bei Neapel, 730 Wasserfall in Norwegen. Das letztere ist das anziehendste. Auch *Calame's* Landschaft ist mäßig gut. *Kels* und *Schlesinger* bringen treffliche Bilder aus dem Leben. „Westfälischer Hochzeitstag“ und „Touristen in der Schenke.“ Ein Stück allerbesten Sorte ist aus Paris von *Meissonier*, „Meissonier und sein Sohn zu Pferde.“ Im Hintergrunde die Festung Antibes. (Im Stiftersaal)

16 [Kaspar Clemens Eduard Ritter von Zumbusch (1830–1915), wichtigster Monumentalplastiker der Ringstraßenzeit. Ein Modell seines 1866–73 ausgeführten Denkmals für König Maximilian II. in München wurde auf der Wiener Weltausstellung 1873 gezeigt, daraufhin wurde Zumbusch als Professor an die Wiener Akademie berufen. Schöpfer des Beethoven-Denkmal (1880), des Maria-Theresia-Denkmal (1888), sowie des Reiterstandbilds des Feldmarschalls Radetzky (1892).]

Unter den Drucken zeichnen sich die Holzschnitte Bader's in sehr hoffnungsvoller Weise aus, auch zeigt sich im Gebiet der Radirung eine viel versprechende Rührigkeit. Unter den wenigen plastischen Werken ist die Büste Tegetthoff's von *S. Beer* in Rom, der ebenfalls für das Berliner Goethedenkmal konkurriert, nicht ohne große Vorzüge in Auffassung und Durchführung.

Der Architekturausstellung läßt es sich schon von ferne ansehen, daß man jetzt keine Zeit zum Ausstellen hat, wo man alle Hände voll thatsächlich auszuführender Bauten hat.

Am Schlusse des ganzen buntscheckigen Künstlerzuges möge noch die heitere Figur Platz finden. *Dietz* nämlich hat mit seinen „Pfahlbautenbewohnern“ offenbar gemeint, auf der Höhe der Zeit zu stehen. Nun, so ist die Sache denn doch nicht gemeint. Enthalte sich da des Lachens, wer es vermag.

Wir lachen.

Matejko's neuestes Bild (1872)

Neues Wiener Tagblatt, 10. Oktober 1872. Mit handschriftlichen Redaktionen, Sign. SN: 141-120/1.

In diesem Bilde, welches gegenwärtig unter den Tuchlauben ausgestellt ist, setzt Matejko die Reihe historischer Szenen aus Polens Vergangenheit fort, in demselben Sinne und mit derselben Tüchtigkeit, wobei ein ganz bestimmter Fortschritt unverkennbar. Diese fortschreitende Bewegung, welche in seiner Produktion bisher ruhig und sicher ihren Kurs genommen hat, besteht darin, daß Matejko, ausgehend von malerischen Motiven, welche wenig oder gar kein historisches Element enthalten, übergeht zum historischen Genregemälde, in welchem die malerische Anordnung der Farben und des Lichtes noch eine Hauptrolle spielt, wie in seinem „Alchymisten Sigmund des III.“, und durch diese Zwischenstation endlich bei der reinen Geschichtsmalerei anlangt, wie in seinem „polnischen Landtag“ (in der Belvederegalerie), ferner der vor zwei Jahren im Künstlerhaus ausgestellten „Union zu Lublin“ und dem zur Zeit ausgestellten, „Stefan Bathory“ betitelten Gemälde. Der „polnische Landtag“ enthält noch eine gewisse dramatische Bewegung und allen schmetternden Farbenglanz und auch das Helldunkel des „Alchymisten“. Nicht mehr in demselben Maße ist das an der „Union zu Lublin“ zu bemerken, an der die dramatische Bewegung bereits dem unkünstlerischen Schema der politisch bedeutsamen Staatsaktion weichen muß. Dabei sind die Köpfe noch so ausgeführt, daß sie, aus dem Bilde herausgeschnitten und einzeln in Rahmen gefügt, eine glänzende Porträt-sammlung bilden würden. Die genrehaften Details, das goldene Kästchen, die Miniaturmalereien in der Bibel und Anderes sind noch mit äußerster Sorgfalt ausgeführt, wenn auch schon in der Totalität des Werkes der historische Gedanke sich mehr und mehr geltend macht und mit seinem Umsichgreifen die künstlerischen Motive allmählig in den Hintergrund drängt. Das neueste Bild nun zeigt uns den Künstler wieder einen Schritt weiter auf dieser Bahn. Der gewählte Moment ist einer der wichtigsten für die politische Lebens- und Leidensgeschichte Polens, für den Künstler aber ist der Moment so steril und widerhaarig als nur möglich; seiner Natur nach viel besser für eine Holzschnitt-Illustration in einer populären Geschichte oder in einer illustrierten Zeitung als für ein großes Ölgemälde geeignet. Die zahlreichen Figuren sind so aufgestellt, daß sie in ihrer Anordnung die politischen Beziehungen, welche zwischen ihnen existierten, möglichst deutlich ausprägen, aber durchaus nicht so, daß sie künstlerisch auf Aug' und Gemüth ergreifend wirkende Gruppen bilden. Zwischen Farben und Linien dieses Gemäldes existirt gleichsam eine politische Verwandtschaft,

aber keine ästhetische. Hier sind auch die Köpfe nicht mehr von jener fein durchgebildeten Porträtartigkeit wie auf den beiden früheren historischen Gemälden Matejko's.

Es war dem Künstler hier offenbar nur darum zu thun, die Charaktere, wie er sie nach seiner Auffassung der polnischen Geschichte im Sinne hat, scharf zu zeichnen. Sich noch lange mühsam aufzuhalten bei den kleinen Durchsichtigkeiten der Haut oder bei den feinen Reflexlichtern im Gekräusel eines silberweißen oder tiefbraunen Bartes – wie armselig kleinlich müssen solche kindische Freuden des Pinsels einem Manne erscheinen, dessen Herz immer tiefer von dem großen Schmerz durchfurcht wird, den die Geschichte seines Volkes erfüllt. So sehen wir Matejko nach einer Richtung immer weiter vordringend, immer höher aufstrebend. Er ist kein einfaches Mitglied der Farbenklexerzunft, sondern seine Werke sind in Wahrheit Rufe und Reden einer ganzen Nation, die tief aus dem Innersten sich entwindenden Schmerzenslaute eines sterbenden Volkes. Es wird uns daher auch nie gelingen, vor seinen Werken die Freudigkeit des Genusses eines Kunstwerkes zu empfinden; wir stehen eben hier am Lager eines Todtkranken, der uns, wenn auch in feiner Form und mit vornehmerzwungener Gelassenheit, denn doch nur immer seine Leidensgeschichte erzählt, weil er für nichts anderes in der Welt Herz und Sinn hat, als für dies Eine, was ihm ja an's Leben geht, was sein ganzes Sinnen und Trachten ausmacht, auf das er immer und immer wieder zurückkommt. So hören wir von ihm bald die oft wiederholte Erzählung, wie sein Leiden angefangen, bald wie er vielleicht damals und wieder damals hätte gerettet werden können, wenn ihn nicht der oder jener Arzt verpfuscht hätte. Dann hören wir wieder Hoffnungen auf Genesung und endlich gar Auseinandersetzungen von der Kraft und Gesundheit, die er einst besessen; aber auch diese lichten Erinnerungen mit jener unablegbaren schwärmerischen Miene vorgetragen, die ihn nie verläßt. Und wir? Wir können nichts thun, als schweren Herzens zuzuhören, ohne helfen zu können.

Dies ist der Eindruck, mit dem man sich von Matejko's Bildern hinwegbeigt. In seinem letzten schildert er nun Polen im Augenblick höchster, blühendster Kraft. Das Reich ist einig. Litthauen, Kurland, Livland sind Provinzen. Die Zerwürfnisse des Adels sind aufgehoben; ein starkes Heer steht beisammen, das Sieg um Sieg erfochten und sich auf dem Wege nach Moskau befindet. Da sendet Iwan der Grausame von Rußland Gesandte, welche zur Erde geworfen um Frieden bitten und knieend Brod und Salz zum Zeichen der Unterwerfung dem Polenkönige darreichen. Selbst der Papst hat einen Legaten geschickt, die Friedensbitte zu unterstützen und die russische Gesandtschaft vorzuführen.

Nun sehe man in diesem Augenblick des Sieges und der höchsten Macht in das Antlitz aller der versammelten polnischen Großen und Heerführer. Der Augenblick läßt Selbstbewußtsein, Siegestolz, Lebensfreudigkeit, besänftigten Grimm und selbst Mitleid gegen den verhaßten Feind, hochfliegende Zukunftspläne und eine gewisse Befriedigung vermuthen. Statt alledem sehen wir bei Matejko in allen den mehr als zwanzig Polengesichtern nur eine einzige Gemüthsstimmung und das ist eine tiefe Schwermuth.

Durch den Sinn aller hier beim Siegesfest Versammelten zieht der trübe, schmerzliche Gedanke an den Untergang des Vaterlandes. Diese Miene, die wir hier so viele siegreiche Heerführer und Diplomaten tragen sehen, das ist eben nicht ihr historisches Gesicht, sondern das ist der tiefkranke Gesichtsausdruck, mit dem das *heutige* Polen uns seine Lebensgeschichte erzählt.

Der Gedanke von der Existenz oder Nichtexistenz des polnischen Reiches, das ist der einzige Gedanke in Matejko's historischen Werken. Wäre er Gelehrter statt Künstler geworden, so hätten wir von ihm vielleicht eine glänzende Geschichte seiner Nation. Da er zufälligerweise Künstler geworden ist, so vermag er uns nicht reine, freudige Kunstwerke zu bieten, wie es die Werke der Griechen, der alten Italiener, der Niederländer oder der deutschen Meister sind, sondern er stammelt uns auch mit dem Pinsel die Geschichte seines Volkes vor, weil dies das Einzige ist, was ihn selbst interessirt, was sein ganzes Sinnen und Trachten ganz allein erfüllt. In diesem Sinne vertieft sich Matejko immer mehr und mehr in die Historie und entfernt sich immer mehr und mehr von der Kunst und zwar um so weiter, je weniger gerade die Historie, welche er darstellt, Elemente enthält, welche eine nähere Verwandtschaft mit dem künstlerischen Genius schon in sich tragen.

Wir stoßen hier auf einen empfindlichen Mangel in seinen Werken, der, wie so mancher andere rein künstlerische, ebenfalls seine Begründung in der eigenthümlichen Beschaffenheit seines historischen Stoffes findet. Es ist dies der Mangel einer höheren geistigen Bewegung, eines Ringens um große allgemeine Fragen, mit deren Stehen oder Fallen unmittelbar auch das Aufsteigen oder der Niedergang menschlicher Kultur gesetzt ist. Um diesen Mangel in das klarste Licht zu stellen, sei es erlaubt, hier an einige Werke deutscher Künstler zu erinnern, welche sich auf demselben historischen Boden bewegen, wie die Werke Matejko's, z.B. „die Hunnenschlacht“, „die Kreuzzüge“, „das Zeitalter der Reformation“ von Kaulbach, oder „Kuß am Scheiterhaufen“ von Lessing und Ähnliche. In der „Hunnenschlacht“ hat es sich nicht darum gehandelt, irgend ein zufällig vorhandenes Staatsgebäude aufrecht zu erhalten, mit dem weiter nichts als etwa das Wohl und Wehe einiger Familien verknüpft ist, deren Existenz aber

im Übrigen für die Weltgeschichte ziemlich gleichgiltig ist; sondern hier hat es sich um Sein oder Nichtsein einer ganzen Kultur-Epoche gehandelt. Hier stritten Staatsgebäude und Religionen miteinander, und zwar nicht um den Besitz irgend eines Fetzen Landes auf dem Globus, sondern unmittelbar um die Führerschaft in den Kulturbewegungen der nächsten Jahrtausende.

Einen ähnlichen großen Hintergrund hat die Gestalt Luther's. In den Kämpfen, an die wir durch sein Bild erinnert werden, hat es sich nicht um Macht und Wohlleben der paar deutschen protestantischen Fürsten gehandelt, sondern um die Frage, ob nun Rom endgiltig Sieger sein und Europa auf ewig in die Ketten orientalischer Geistesnacht geschmiedet werden solle, oder ob diese Fesseln zerrissen werden können und durch die Befreiung der Geister – nicht von dem Papst Pius dem so und so vielten, sondern von der christlichen Weltanschauung, vom blinden Dogmenglauben überhaupt – die neue Wissenschaft gegründet werden könne.

Wenn wir nun sagen, daß ein solcher ethisch und kultur-historisch bedeutender Hintergrund den Figuren Matejko's mangelt, so wollen wir keinen Streit anfangen mit polnischen Patrioten. Wir wissen ja, wie gegenwärtig jedes kleinste slavische Völklein in der Rumpelkammer seiner großen Männer mindestens einen Newton, einen doppelten Lessing, einen dreifachen Galilei und einen vierfachen Luther aufstößert.

Wir wollen nur behauptet haben, daß Matejko diese welthistorische Bedeutsamkeit in seine Polenköpfe nicht hineingelegt hat und daß dieser Mangel sich in seinem ganzem Kunstschaffen wieder spiegelt. Denn die Helden, die er uns vorführt, sind eben nur Aristokraten, welche um ihre weltliche Macht und allenfalls auch um die Existenz des Staates kämpfen, mit dem errungenen Gold aber weiter nichts anzufangen wissen, als zu Hause etwa ihre Schlösser zu bauen und ihre Pferde und Maitressen zu bezahlen. So wie diese Männer nur um ihre Existenz kämpfen, aber nicht um ihre geistige Bestimmung in der Welt, um ihre polnischen Nationalgötter, um ihre eigene Religion oder Philosophie, um ihre polnische Wissenschaft oder Kunst, gerade so malt Matejko die Geschichte seines Volkes mit fremdländischem Pinsel.

Da finden wir die Züge der Münchener Schule, dort etwas Niederländerei u.s.w., und das ist es, was uns nebst der traurigen Mähr, die wir hier im Bilde erzählt finden, noch obendrein verstimmt. Wir sehen den Niedergang eines Volkes, das für die Welt nichts Entscheidendes, nichts Unentbehrliches geleistet und sein Absterben wohl halb und halb verdient hat. Traurig ist das Schauspiel immerhin anzusehen, wir können aber die Achseln zucken und – weitergehen.

Kunstbericht. Über die Ausstellung Hermann Schlösser im Künstlerhaus (1873)

Neues Wiener Tagblatt, 20. Januar 1873. Mit handschriftlichen Redaktionen, Sign. SN: 142-121/1.

In unseren, von alten Baumstrunken, Felsentrümmern, Strohdächern, Zigeunern, Alpenkräutern und Rindvieh vollgepfropften Kunstausstellungen kommt es von Jahr zu Jahr seltener vor, daß sich ein Werk findet, welches sich an die Bearbeitung eines großen poetischen Stoffes wagte. Die Romantik verschwindet bereits ganz vom Schauplatz der Begebenheiten und die klassische Schule kämpft nur mit wenigen Streitern um das letzte Restchen Theilnahme, das für sie vielleicht noch vorhanden ist.

Zu diesen letzten todesmuthigen Streitern gehört *Hermann Schlösser*. Er bekennt sich zu derselben Fahne, die einst Canova, Thorwaldsen, Carstens und Genelli aufrichteten, aber es ist nicht der schwere, wuchtige Speer Thorwaldsen's, sondern die leichtere Lanze Canova's, die er ergriffen. Auch bemerken wir etliche Rüstungsstücke, die in italienischen Werkstätten des sechzehnten Jahrhunderts geschmiedet worden, und endlich streben unter dem antiken Panzer gar die Schöbe eines modernen Fracks hervor. Ein wunderlicher Held, fast erinnernd an den tapferen Ritter von der traurigen Gestalt. Und doch ist er gleich diesem eine weitaus tiefere, vornehmere Erscheinung, als jene Sancho Pansa's unserer modernen Malerzunft, die sich in ihren Bildern nur für Wildpret, Käse und Weinflaschen interessiren.

Hermann Schlösser's gegenwärtig im Künstlerhaus ausgestellt Gemälde schildert „Thetis von Peleus überrascht“. Wir finden den Künstler in diesem Werke genau so wieder, wie er sich in seiner „Venus Anadyomene“ gezeigt hat, welche im verflossenen Jahre unter den Tuchlauben ausgestellt war.¹⁷ Dasselbe übrigens ganz niedliche Kammerzöfchen, das damals Venus hieß, ist diesmal Thetis, die Mutter des Achilleus. Der lederbraune Mann hinter ihr ist Peleus. Wenn das die Eltern eines Achilleus sein könnten, dann kann man auch aus Finken und Meisen Adler und aus Zimmerkatzen Löwen züchten. Diese Menschen haben die Empfindungen unserer Salons, den Gedankenkreis eines soeben erschienenen Konversationslexikons, aber Alles in antiker Proportion und süß umflossen von den sanften weichlichen Konturen Rafael's und Canova's. Diese Konturen sind kraftlos und ohne Originalität, aber doch voll feinen Sinnes für rhythmischen Fluß der Linien und zeigen ein seltenes Studium der mensch-

17 [Siehe Sitte, Camillo: „Die Sensations-Venus (1872)“, S. 173–178 in diesem Bd.]

lichen Figur in ihren zartesten Details. In ihnen liegt auch fast der ganze künstlerische Werth des Gemäldes.

Aus den so geformten Gestalten eine interessant verschlungene Gruppe in schönem Gleichgewicht herzustellen, scheint unserem Künstler bereits sauer geworden zu sein. Die beiden Hauptfiguren befinden sich in einer schmerzlichen Weise außer der Mittelaxe des Ganzen. Der Nothbehelf eines Gewandstreifens, um die einzelnen Figurenmassen rhythmisch auslaufen zu lassen und unter einander zu verbinden, kommt nicht weniger als viermal zur Anwendung. Ein solches Mantelstück liegt Thetis zu Füßen, eines geht ihr über die Hüften, eines flattert dem Peleus von der Schulter und eines fliegt den Amoretten zwischen den Beinen herum. Eine von den zusehenden Nereiden kauert so sehr in einem Winkel, daß man es ihr förmlich ansieht, wie sie nach mehr Platz ringt, wogegen eine andere ganz im Hintergrunde mit ihrer michelangelleskischen Stellung nur dazu da ist, einen leergebliebenen Fleck auszufüllen.

Das Versmaß, in dem die Gruppe gedichtet, holpert ein wenig, aber es ist doch vorhanden und auch hierin zeigt sich Schlösser als Bannerträger der klassischen Schule. Das Merkwürdigste von allen Eigenthümlichkeiten seines Styles ist aber das Kolorit. Seine Farbengebung ist nämlich gar nicht die der Ölmalerei eigene, obwohl seine Werke Ölgemälde sind, sondern die der Freskomalerei, und zwar einer bereits verblaßten. Sollten ihm dabei vielleicht die in Fresko ausgeführten Wandmalereien von Pompeji vorgeschwebt sein? Das Eine ist sicher, daß große mythische Stoffe, symmetrischer Gruppenbau und Freskomalerei in Umgebung von architektonischen Räumen zusammengehören. Und Ölmalerei in Goldrahmen, Farbenprunk und genrehafte oder naturalistische Stoffe sind ebenfalls verwandter Natur.

Im alten Griechenland hat man die Verwendung der Ölfarben bereits gekannt. Man machte aber keinen Gebrauch davon, weil die Genremalerei und bloß getreue Abkontrefeiung der Natur überhaupt nicht beliebt waren. Zu den großen mythischen Darstellungen aber in den Tempeln und öffentlichen Säulenhallen konnte man nur Freskomalerei am besten brauchen. Dieselben Gründe widerstrebten auch in Florenz, dem Sitze des italienischen Geisteslebens, lange der Einführung der Ölmalerei, so daß die Freskomalerei selbst zu Zeiten Tizian's in Florenz gegenüber der Öltechnik noch Stand hielt. Ihre vornehmste Pflege hat sie in Venedig und den Niederlanden gefunden, also an Orten, an denen sich niemals so große umfassende Ideenkreise ausbildeten, wie in Griechenland oder Florenz, an denen Reichthum und Prachtliebe stets mit kleinlichem gewürzkrämerischem Sinn gepaart waren. Gegenwärtig ist die Ölmalerei die fast ausschließlich gebrauchte Art zu malen. Die Freskomalerei kann so gut wie

für ausgestorben gelten, denn wenn man sie ausnahmsweise irgend einmal verwendet, so geschieht dies mit ängstlicher Hand in mehr aquarellartiger Behandlungsweise, oder es werden in ihr die Effekte der modernen Ölmalerei, so gut es gehen mag, nachgeahmt. Vielleicht hätte Schlösser in einer Zeit, in der fast ausschließlich auf der Mauer gemalt wurde, ein guter Meister darin werden können. So viel ist gewiß, daß wir keine griechischen Tempel haben, und wir brauchen auch keine griechischen Götter. Wir interessieren uns aber auch nicht mehr für die aschgrauen gothischen Dome mit ihren gespießten und geviertheilten Heiligen, und darin liegt einzig der Grund aller dieser fast unentwirrbaren Konfusion im Gebiete unserer bildenden Kunst.

Wir haben seit hundert Jahren Alles von Neuem durchprobt, was uns an künstlerischen Ideenkreisen unter die Hand kam, Antike und Mittelalter. Es hat sich sämmtlich als unbefriedigend herausgestellt, und so sind wir denn auf dem Niveau des absoluten Stoffmangels angelangt. Der künstlerische Ausdruck dieses Ideenmangels ist der Naturalismus, der den nächstbesten Baum getreulich abkonterfeit damit meint, was Wunder Merkwürdiges geleistet zu haben. Das ästhetische Glaubensbekenntniß dieses Naturalismus ist aber: die Kunst hat überhaupt keinen Inhalt, sie besteht nur aus lauter Form, nur aus Farbe und Pinselstrichen, was es vorstellt, ist gleichgiltig, und in die Dinge der Natur einen leitenden Grundgedanken hineinzubringen, ist vollständig von Überfluß. Ein solcher leitender Grundgedanke bei künstlerischem Schaffen ist aber nicht von Überfluß, denn er allein ist es gewesen, der die herrlichen Gestalten griechischer Götter und Heroen hervorgebracht. Diesen leitenden Grundgedanken für eine neue künstlerische Welt kann aber nimmermehr der Bildner aufstellen, sondern allein der – Dichter. Surrogate aber, wie sie Schlösser und andere aus alten und neuen Mixturen zusammenbrauen, können ihn nicht ersetzen.

Ein Gemälde ganz anderen Schlages als Schlösser's mythologische Darstellung zieht im Kunstverein unter den Tuchlauben die Aufmerksamkeit auf sich. Es ist dies das sehr umfangreiche Bild von *E. Engerth*: Die Krönung des Kaisers Franz Josef und der Kaiserin Elisabeth, als König und Königin von Ungarn in der Pfarrkirche zu Ofen 1867. Bei diesem Werke kommen große Kunstfragen gar nicht in Betracht. Es will nichts Anderes sein, als Verewigung des wichtigen historischen Aktes, und mehr ist es auch in der That nicht. Im Detail findet sich manches Gute, das Ganze ist mit der bekannten Virtuosität Engerth's gearbeitet.

Im letzten Zimmer ist der Entwurf für das Monument Friedrich Wilhelm III. von *V. Pilz* ausgestellt, das zu Köln prämiert wurde. Pferd und Reiter sind von seltener Vortrefflichkeit. Groß und breit angeordnet. Am Postament finden sich

der übliche Friesstreifen und die obligaten allegorischen Figuren. Ohne diese geht es ja nicht!

Schließlich sei nach aller Form Rechtes den soeben publizirten *Prämien des Kunstvereines* für 1872 der schuldige Tribut an Lob und Anerkennung gezollt. Der Stahlstich „Der kleine Näscher“, nach dem Bilde von Hanno Romberg ist eine Musterleistung des Kupferstechers A. Schultheiß; weniger als Bild, denn als Lithographie verdient die zweite Prämie, „Lady Gray“, eine günstige Beurteilung. Die Lithographie ist von Hanfstängel in München, das Bild von O. F. Folingsby. Ein echter Engelländer, der Maler!

Ein Berufener (1873)

Neues Wiener Tagblatt, 23. Januar 1873 (Beilage). Mit handschriftlichen Redaktionen, Sign. SN: 143-122.

Wir begrüßen mit heller Freude, aus vollem Herzen einen neuen Stern am deutschen Kunsthimmel. *Josef Sucher*, der am Sonntag zum erstenmale vor die große Öffentlichkeit trat, ist ihr bisher in sorgloser Bescheidenheit fern geblieben, er hat ihr aber mit dem ersten Schritt den ganzen Künstler präsentirt, und der begeisterte Beifall seiner speziellen Kunstjünger, der Sänger vom akademischen Gesangsvereine, die beim Abtreten des Dirigenten sich's nicht nehmen ließen, in stürmische Freudenrufe auszubrechen, klangen, wie selten, warm im Publikum nach, das die riesigen Räume des großen Musikvereinsssaales beinahe zur Gänze füllte. Der ungetrübte, ungeschmälerte Beifall galt nicht nur dem Gebotenen, sondern auch der Durchführung, die nach jeder Richtung hin eine tadellose war.

Josef Sucher selbst, als Dirigent, führte die Schaaren an: den akademischen Gesangsverein, dem der Sonntag als solenner Ehrentag verzeichnet zu werden verdient, den wackeren Opernchor, das Opernorchester, das mit ausnehmender Hingebung sich seiner Aufgabe widmete, den nicht zahlreichen, aber an schönen Stimmen reichen Frauenchor, und endlich die Solisten Frau Wilt, Herrn Müller und Herrn Krauß. Sie alle boten ihr Bestes an künstlerischer Leistung.

So recht erfreulich war zu beobachten, wie sich die Theilnahme der Anwesenden von Werk zu Werk steigerte; wer hätte auch nicht hingerissen werden sollen, als die Donnerklänge der „Schlacht von Lepanto“ mächtig und ergreifend erschallten. Das Publikum, ja, es war hingerissen – an den Referenten tritt aber die Frage heran, nach dem Woher und Wohin der neu am Horizonte aufgetauchten Künstlerscheinung. Auf Beides ist es nach einem ersten Debut schwer genug Rede zu stehen, und besonders auf Ersteres ist heute wenig Auskunft zu geben, wenn ein Referent nicht auch das Unglück hätte, Musikzeitungen lesen zu müssen. Und so fallen uns denn einige alte Nummern der alten „Wiener Musikzeitung“ aus dem Jahre 1856 bei, in welchem bereits biographische Nachrichten über unseren Komponisten gegeben werden, den damals noch kaum zwölfjährigen Knaben. Sie enthalten eine Reihe anziehender Anekdoten, wie sie aus den Kinderjahren großer Meister erzählt werden, bei denen es sich schon frühzeitig offenbarte, „was ein Haken werden sollte“. Alle zeigen nur dasselbe, was uns sein jetziges großes Konzert klar vor Augen stellte, daß es der Natur hier gefallen hat, eine jener wenigen echten Künstlernaturen her-

vorzubringen, wie sie nur aus ihrem Schoße entspringen, aber nimmermehr auf Akademien zurechtgedrillt werden kann.

Nach einer Reihe von Jahren erschienen sechs Lieder von Josef Sucher, welche an Wahrheit und Gluth der Empfindung gleich hoch stehen, aber in einer übermäßig dramatischen Bewegung den engen Rahmen des Liedes bereits vollständig zertrümmern. Dann verlieren wir den Komponisten wieder aus den Augen, bis er sich neuerdings als Solokorrepetitor im Hofoperntheater vorstellt. Diese Stellung hat offenbar mit seinem eigentlichen musikalischen Beruf zunächst nichts zu thun, aber ein einfacher Blick auf das Programm des sonntägigen Konzertes lehrt, daß er auf der Bahn, welche ihm die Natur vorgezeichnet, nicht stehen geblieben ist. Die Overture zu einer Oper, ein dreistimmiger Chor mit Orchester, eine dramatische Szene für Solo, Chor und Orchester, und endlich ein großes gewaltiges Chorwerk, die „Seeschlacht bei Lepanto“, von Hermann Lingg¹⁸ – diese Werke sind offenbar nicht in chronologischer Reihenfolge vorgeführt worden. Die Overture blieb bei der Aufführung „eingetretener Hindernisse wegen“ ganz weg. Wie viel mag dazwischen fehlen, das einstweilen noch im stillen Pult vergraben liegt? Wie viel wird uns der junge Tondichter noch bieten, von dem er kaum selbst noch träumt? Das, was diesmal geboten war, enthält aber schon so viel, so Bedeutendes, daß wir gerne bei diesen Gestaltungen verweilen und gerne die zweite Frage beantworten, was Josef Sucher zu werden verspricht.

Nicht nur Töne in angenehmer, wohlgesetzter Ordnung waren zu hören, sondern die wahre Kunst hat sich wieder einmal im Konzertsaal reich entfaltet, eine übergroße Fülle tiefinnerster Empfindungen hat sich vom Orchester aus über die Zuhörer ergossen. Feenhaft Klänge wie aus wunderbaren Märchenlanden in lieblich schwellenden Akkorden, dann wieder frohe, frühlingsfrische Stimmen des Waldes, das Rauschen der Bäume, das bräutliche Treiben und Lärmen der Vögel im Geäste, und endlich dehnte sich weithin vor unserem Blicke das große Meer, da gab es die ganze schwüle Bangigkeit durchzufühlen, wie am Morgen vor der furchtbaren Schlacht, da ordnen sich die Kämpfer, die Fahnen sind entrollt, das Zeichen zum Angriff ertönt, und nun folgen Szenen, die man nach so vielen Schilderungen sanfter Empfindungen und frohesten Naturlebens fast nicht erwarten würde. Jeder Ton ist Kampfbegier, jeder Ruf Mordlust, bis sich das ungeheure Schlachtenbild in allgemeine gloriose Siegesfreudigkeit auflöst.

18 Hermann Lingg war, wie wir hören, bei der Aufführung zugegen.

Das ganze Gebiet menschlicher Leidenschaften ist in diesen Werken umfaßt, und es läßt sich füglich erwarten, daß das große Werk, welches Josef Sucher in der ersten Nummer seines Programmes, der Overture zur Oper „Ilse“, angekündigt hat, wohl gelingen wird. Sind ja schon sämtliche vorgeführte Kompositionen bereits rein dramatischer Natur. Überall finden wir Wort und Gesang als leitende Kräfte und dazu das Orchester in seiner ganzen Farbenpracht! Das ist kein Konzertmusiker, das ist ureigener Schöpfer dramatischer Werke – aber gerade in dieser Richtung ist es schwer, aus einem ersten Auftreten im Konzertsaal ein richtiges Horoskop zu stellen.

Es ist tief in der organischen Entwicklung jeder Kunst begründet, daß sich von Zeit zu Zeit große Reformen vorbereiten, welche endlich in einer übermenschlich großen Individualität ihren Ausdruck finden. Eine solch ungeheure persönliche Erscheinung ist auf dem Gebiete der Symphonie Beethoven, auf dem Gebiete dramatischer Musik oder besser gesagt der musikalischen Drama's, R. Wagner. Solche Künstler, die selbst in Jahrhunderten nicht nach Dutzenden zählen, bilden die Marksteine der Kunstgeschichte und den Mittelpunkt für die künstlerische Thätigkeit ihrer Zeitgenossen und nächsten Nachfolger. Daß von dieser großen Bewegung Josef Sucher ebenfalls tief ergriffen, zeigt nicht nur der aus alter deutscher Mythe entlehnte Stoff seiner Oper, sondern Alles, was wir von seinen Werken zu hören bekamen.

Es ist aber ein kolossaler, erfreulicher Unterschied zwischen Josef Sucher und den sogenannten Wagnerianern, wie sie allenthalben bereits auftauchen, auf den ersten Blick ersichtlich. Diese glauben es dem Meister gleichzuthun, wenn sie ebenfalls ihre Textbücher selbst verfertigen, wenn sie dieselbe musikalische Phrase alle Augenblicke von Neuem ertönen lassen oder nur lauter Dissonanzen schreiben, welche sich niemals auflösen. Oder sie glauben Richard Wagner noch weit hinter sich zu lassen, wenn sie eine ganze Oper in *C-Dur* und im Viervierteltakt schreiben und dazu meilenlange kritische Einleitungen abfassen. Das sind eben die Karrikaturen, wie sie jeder großen Erscheinung nicht erspart bleiben. Wer aber selber vorwärts kommen will, darf nicht immer nur hinter einem Anderen nachgehen.

Jede wahre Künstlernatur findet ihren eigenen Weg, wenn dieser auch im Ganzen der großen Direktionslinie seiner Zeit folgt. Einer der überraschendsten und erfreulichsten Eindrücke ist es nun, hier eine so vollwichtig eigenartige Natur gefunden zu haben. Hier gilt höchste dramatische Bewegung, die Musik schließt sich genau an's Wort, aber nicht als Sklavin, sondern ebenbürtig gibt sie keines ihrer großen Vorrechte auf. Breit und voll fließen die Melodien, unterstützt von allen Mitteln einer reichen Stimmführung und feinsten, prächtigster Instrumentation.

Kein Zweifel, Josef Sucher verspricht, wenn man alle Eindrücke des sonntägigen Konzertes zusammenfaßt, als dramatischer Tondichter in Beziehung auf Richard Wagner das zu werden, was Schubert in Beziehung auf Beethoven oder etwa Benvenuto Cellini neben Michel Angelo gewesen, den der gewaltige Meister gerne in seiner Werkstatt aufsuchte, um sich an seinen lebenswarmen, heiteren Gestalten zu erfreuen und gelegentlich auch einzugestehen, das er dies und jenes auch nicht besser gemacht hätte.

Hoffmann's Landschaften im Saale der Handelsakademie (1873)

Zeitungsausschnitt mit handschriftlichen Streichungen. Ohne Datum und Quellenangabe, die Datierung lässt sich jedoch aus inhaltlichen Gründen auf das Jahr der Wiener Weltausstellung, 1873, eingrenzen. *Neues Wiener Tagblatt*, 5. Juni 1873. Mit handschriftlichen Streichungen, Sign. SN: 144-123/1.

Wer Freude an stylvollen, großartig komponirten Landschaften hat, der darf nicht versäumen, diese zu sehen. Voll urwüchsigen Reichthums vegetativer Natur, tiefer Perspektive, heller Luft und reinster Fülle frohen Sonnenlichtes können sie nur mit den großen Landschaften älterer Meister oder mit denen Rottmann's¹⁹, Preller's²⁰ und endlich mit den früheren Leistungen Hoffmann's selbst in eine Linie gestellt werden. Überall sieht man den hohen Sinn und tiefen Ernst des strengen Stylisten, und wenn man es genauer bezeichnen will, die geistige Saat des unvergeßlichen Meisters Rahl. Hatte er ja doch die Besten um sich versammelt und es war eine treffliche, hoffnungsvolle Schaar, der er die Wege echter Kunst wies. Vieles von dem Versprochenen ist in Erfüllung gegangen, aber manches hat sich wieder verloren und verlaufen, und schier immer blässer wird der Glanz, der, dem hohen Sinn des Meisters entspringend, sich in den Werken seiner Schüler spiegelte.

Nun sind schon manche Jahre vorüber und kaum ist mehr die Rede von der so einheitlichen, großen und dem Boden Wien's so ureigen entsprossenen Meisterschule. Wir haben jetzt in unserem Prater eine reiche Gemädegallerie: die Werke der Schulen aller Länder. Hier Düsseldorf, Paris, hier München, und wo finden wir unser Eigenes? Wohl findet sich manche Wand vollgehängt mit Werken österreichischer Künstler. Wer aber wird davon den Eindruck irgend eines organischen Zusammenhanges bekommen? Wo sind die leitenden künstlerischen Ideen erkennbar, welche der Thätigkeit einer ganzen Generation zu Grunde lägen? wo ist die Schule Rahl's? die Schule Führich's? wo die Ausläufe unserer alten Wiener Malerei und wo die Ansätze zu Neubildungen jüngsten Datums? Alles ist zwar da, wenn auch gerade das Gute überraschend spärlich vertreten, aber in wahrhaft unglaublicher Unordnung. Ohne hier auf eine nicht beabsichtigte Beschreibung der an Unterlassungssünden geradezu fabelhaft reichen Thätigkeit oder vielmehr Nichtthätigkeit des Ordnungskomités einzugehen, sei allein bei Hoffmann's und bei Rahl's Schule überhaupt Halt gemacht.

19 [Carl Rottmann (1879–1850), Münchner Landschaftsmaler der Romantik.]

20 [Friedrich Preller (1804–1878), verband eine Neigung zum Wilden und Romantischen mit klassizistischen Elementen, die seine heroische Landschaftsauffassung über den Einfluss von J. A. Koch, und seinen Figurenstil über den befreundeten Genelli, prägten. Lebenslange Freundschaft zu Goethe.]

Denke man sich, daß ein eigener Saal oder wenigstens eine Wand nur für diesen Meister und seine Schule bestimmt worden wäre, welchen Eindruck müßte das besonders auf den Fremden gemacht haben?

Statt dessen sieht sich *Hoffmann* genöthigt zu einer separaten Ausstellung [oben: *gestrichen in Sign.-SN*] und zu einer Rechtfertigung derselben, die es verdient in weitesten Kreisen bekannt zu werden. Sie lautet:

„Es dürfte befremden, daß ich jetzt, wo so viel Gelegenheit ist, in der Weltausstellung größere Arbeiten als Gesammtheit zur Anschauung zu bringen, gesondert ausstelle, und wohl auch zur Annahme führen, als hätte ich Separation angestrebt. Man hat mich leider mit allen Mitteln dazu gezwungen. Ich habe zur gegebenen Zeit, vor einem Jahre, eine genaue, bestimmte Anmeldung gemacht, habe dieselbe auf das deutlichste bei Wiederholung der Anmeldung, im Februar dieses Jahres des Näheren erklärt und habe, als Bedenken wegen Raummangels eintraten, freiwillig fünf gleichzeitig angesagte Gemälde, 120 Quadratfuß Flächenraum betragend, zurückgezogen, um für diese *Eine* Arbeit Raum zu haben. Trotzdem erklärte das Ordnungskomiteé der Künstler-Genossenschaft für die Weltausstellung im letzten Augenblicke wiederholt, keinen Raum zu haben, um mein Werk als solches, wie es hier steht, zur Ausstellung zu bringen. Das Ordnungskomiteé wollte, daß ich das Mittelbild allein, in gesonderter Umrahmung zur Ausstellung bringe, was so viel hieße, als dem Bilde seine Bestimmung als Wandgemälde nehmen und es zum Staffeleibilde zwingen. Es ist aber als Ganzes gedacht und kann nicht willkürlich auseinander gerissen werden. Die Generaldirektion, davon unterrichtet, war sehr eifrig bestrebt, mir einen geeigneten Raum zu verschaffen, was leider im letzten Moment nicht mehr möglich war, da alle Plätze schon vor einem halben Jahre vergeben wurden. So war ich denn hochofret, hier eine gastliche Stätte gefunden zu haben, um dem Urtheile zu übergeben, was ich geleistet.“]

Das ist denn doch eine Zersplitterung und Mißwürdigung des Eigenen, die wahrlich nicht von Nöthen wäre. Doch wir wollen uns mit dem Künstler freuen, die gastliche Stätte gefunden zu haben und kehren wieder zur Betrachtung seiner Landschaften zurück.

Sie sind dem Format nach höher als breit, ein Verhältniß, das der bloße Abschreiber der Natur sich nicht gerne wählt. Fast alle die unzähligen Landschaften, die von Monat zu Monat unsere Ausstellungen überschwemmen, haben das schon in der natürlichen Landschaft einzig vorwaltende Breiten-Format. Dem Stylisten sind aber Bäume, Felsen, Wurzeln, Gräser, Wolken nur dasjenige, was dem Musiker die zwölf Töne seiner Skala, es sind die einfachsten Elemente, die er, frei schaffend, zu wunderbaren Melodien vereinigt. In Landschaften dieser Art gibt es auch Takt, gleichsam auch Tonarten, Vorbereitungen,

Übergänge, Kadenzen, Schlußsätze, wie in der Musik, und diese Geheimnisse des großen Künstlers sind es, auf die sich Hoffmann so vortrefflich versteht. Die Wirkung, die er aber damit hervorbringt, ist eine sichere, immer gleiche, unmittelbar jeden Beschauer bezwingende, und man pflegt sie dadurch anzudeuten, daß man solchen Landschaften „Stimmung“ zuschreibt. Ein sehr bezeichnendes Wort, das der musikalischen Nomenklatur entlehnt, das alles hinter sich birgt, was es sagen will, sowohl die Wirkung, als auch deren verborgene Ursache.

Die Hoffmann'schen Bilder sind Stimmungsbilder ganz in derselben Weise wie viele Tonsätze von Schumann, ja selbst eine Äußerlichkeit haben Beide gemein, die übrigens tiefer mit dem Wesen ihrer Kompositionen verflochten zu sein scheint. Beide finden es gut, den ungeleneren und schwer zu rührenden Betrachter ihrer Werke mit einem gehörigen Rippenstoß in die richtige Positur zu bringen, um ihr Werk auch sicher aufzufassen. Dieser Rippenstoß ist der beigegebene und im Übrigen ziemlich unnöthige Titel. Hoffmann hat davon sogar zwei an jedem Bilde. Einen als Staffage in Figuren aufgeschriebenen, und da ihm das noch nicht deutlich genug dünkte, einen zweiten in veritablen Buchstaben ober dem Bilde. Nun hat allerdings auch der stumpfsinnigste Betrachter etwas Greifbares, an das er sich halten kann, es ist aber damit doch eigentlich nichts ausgerichtet, und die herrlichen Landschaftsbilder könnten dieser Zuthat sehr wohl entbehren. Eine andere Zuthat, die sie noch leicht entbehren könnten, ist der von Th. Hansen komponirte Rahmen. Wehmuth überkommt das Herz des Beschauers, wenn er gerade die mächtigen, edlen, urweltlichen Baumstämme freudig betrachtete, und nun bei einem plötzlichen unglücklichen Seitenblick auf den Rahmen ihn der kalte Gedanke überfällt, daß aus so schönem Holz auch solche Rahmen gemacht werden können.

Es ist noch nicht gar lange her, daß einer unserer gegenwärtig berühmtesten Künstler sagte, er könne auch das unsinnigste Zeug machen, so gefiel es doch, weil er bereits den Namen habe. Hat sich das Gleiche vielleicht Hansen auch gedacht bei Anfertigung dieses Rahmens?

Hoffmann hätte schon besser gethan, den Rahmen selbst anzugeben, wenn nicht etwa der umgekehrte Fall vorliegt, daß der Rahmen zuerst da war als Wandarchitektur, und dazu erst die beiden Bilder bestellt wurden.

Jedenfalls beherrschen seine Bilder ihren Raum in hervorragendster Weise, und es möge hier nur noch aufmerksam gemacht sein auf den schönen harmonischen Zusammenstoß zweier Bilder nebeneinander, so zwar, daß die Landschaft in den Hauptlinien hinter der trennenden, goldverblechten, höchst langweiligen Pilasterstellung hindurchgeht. Derlei Feinheiten in der Linienführung wären nach Dutzenden aufzuzählen, solche Dinge lassen sich jedoch nur unmittelbar vor dem Kunstwerke selbst erörtern und genießen.

Hoffmann's Scenerien zum Nibelungenring (1873)

Autograph, gezeichnet „C. Sitte“. Sign. SN: 146-128. Mit zahlreichen Redaktionen. Abgedruckt in: Mönninger, Michael: *Vom Ornament zum Nationalkunstwerk. Zur Kunst- und Architekturtheorie Camillo Sittes*. Wiesbaden, Braunschweig: Vieweg 1998, S. 183–186.

Wer zum ersten mal die Nibelungendichtung Richard Wagners auch nur bruchstückweise gelesen oder gehört hat, der fühlte gewiß etwas vom Rauschen ungeheurer Waldbäume, etwas wie morgenthauige kühle Waldesluft. Der Hintergrund, vor dem sich das erschütternde Drama entwickelt und vollendet, ist der Wald. Diesen Waldhintergrund den Figuren unterzumalen, das war von vorne herein dem Maler vorbehalten. Wer schon vor Jahren, ehe noch die Baireuther Aufführung in Angriff genommen war, im Ernst daran gedacht hätte, denjenigen auszuwählen, dessen Hand es unternehmen dürfte, zu einem solchen Werk den Hintergrund zu malen, der hätte unzweifelhaft, wenn er den ganzen Kreis deutscher Künstler in Gedanken durchgegangen, nur auf zwei Namen ohne alles Bedenken verfallen können: Preller oder Hoffmann. Hoffmann hat noch das voraus, daß er bereits auf der Bühne im größten Style sich auszubreiten Gelegenheit gefunden und seine Kunst in ausgezeichnetem Maße bewährt hat. Nun hat es das gute Glück oder eine innere Nothwendigkeit, welche allen scheinbar zufälligen großen Kunstvorgängen zu Grunde liegt, so gewollt, daß die Wahl wirklich auf Hoffmann fiel. Hoffmann hat sich denn auch mit der ganzen Begeisterung des ernstesten Künstlers seiner großen Aufgabe hingegen und Skizzen zu sämtlichen Scenen bereits sehr detailliert in Farbe ausgeführt. Aus diesen Skizzen ist schon zu sehen, wie vorzüglich das Ganze glückt. Wald und Bäume und Felsen, Berge, Steinklüfte, vor allem aber gewaltige urweltliche Bäume, das sind ja die Dinge, in denen Hoffmanns Muse so heimisch ist, daß sein Pinsel darin förmlich zu schwelgen scheint, und dazu hat er diesmal genugsam Gelegenheit. In diesen rein landschaftlichen Formen ist Hoffmann so sehr heimisch, daß er die Natur selbst kaum mehr zu brauchen scheint, sondern frei ohne Modell alles wachsen läßt, und einen solchen Meister der Landschaft braucht eben Wagner. Die Landschaften zum Nibelungenring müssen im höchsten Sinn des Wortes Stimmungsbilder sein, sie müssen ein Echo der Musik des Orchesters sein. Das hat denn Hoffmann auch wirklich bereits zu Stande gebracht, und wo die Stimmung noch nicht ganz getroffen, da ist gewiß nicht die Unzulänglichkeit seines Pinsels, sondern höchstens ein noch zu wenig Hören der Musik die Ursache davon. Ob aber die Stimmung richtig getroffen, das bestimmt Wagner selbst, und Hoffmann faßt seine Aufgabe so bedeutend und ernst, daß er nicht müde wird zu ändern, bis das Rich-

tige sich findet. So hat er zu dem Walkürenfelsen schon drei Skizzen gemacht, und es kann sein, daß die endgültige Form sich noch nicht unter ihnen befindet. Der Ausdruck des hohen Berg-*Gipfels* mit gänzlich *freier Aussicht*, nach dem Hintergrund steil hinab führend, ist noch nicht packend genug gelungen im Vergleich zu den anderen Landschaftsstücken, über deren ungemeinen gewaltigen Ausdruck man erstaunen muß. Von der Art ist das Felsenjoch, auf welchem Sigmund von Hunding erschlagen wird, eine unheimlich düstere Felsgegend, die, wenn sie in der Natur irgendwo vorkäme, sicher im Volksmunde übel verrufen wäre, als Ort schauerlicher Thaten und voll Geisterspuk und Unheil. Ähnlich, nur fast noch düsterer, ist der Aufgang zum Brunhildenfelsen mit der Höhle der Erda, wo Wotans Speer zerschellt wird. Ganz vortrefflich ist Mimes's Grotte. Durch zwei Felsöffnungen blickt man in den Wald hinaus, der aber so wunderbar urweltliche Formen zeigt, daß man es ihm mit all seinem Sonnenschein, der durchs Laub wabert, ansieht, wie er sich fast endlos weit nach allen Richtungen ausdehnt, wie man hier mitten in dem großen Walde weit ab von der offenen Welt sich befindet. Eine andere gleichfalls höchst merkwürdige Waldgegend ist die vor der Höhle des Lindwurm, wieder eine andere von herrlichster Composition das Dickicht unmittelbar am Rhein, wo Siegfried die Rheintöchter spricht. Eine herrliche Uferlandschaft breitet sich vor der Halle der Gibichungen aus, und sanft sieht überall der stämmigste, kraftvollste Baumwuchs durch Thüren und Fenster in die Halle Gunthers und in Hundings Saal herein. Auch noch am Rheingrund liegen zu Boden gesunkene Baumstämme. Selbst wer die Meisterschaft Hoffmanns in diesen Dingen kennt, ist überrascht von all dem Schönen, das es hier zu schauen gibt. Noch ist zu gedenken an Nibelheim, die unterdische Kluft, den Aufenthalt der Schwarzalben. Das Ganze ist eine unterirdische Grotte. Rechts sieht man die Schwefelkluft, durch welche Wotan und Loke herabsteigen, links einen größeren von unten her erleuchteten Gang und sonst überall einzelne Schachte und Felsblöcke, zwischen welchen die Zwerge kommen und verschwinden. Alles paßt bis zum kleinsten Detail zu der Handlung, welche an allen diesen Orten sich abwickeln soll, sowohl was die räumliche Bewegung der Personen betrifft, als auch in Rücksicht auf Gleichheit der Stimmung, wie sie dem textlich und musikalisch fortschreitenden Aufbau zu Grunde liegt. Diese Dinge sind wie mit einem Schlag aus einem andern Geist hervorgegangen. In der Landschaft ist Hoffmann der Herr und Erschaffer seiner Formen. Er ist da nicht am Rhein und in den Gebirgen Deutschlands erst herumgereist, um einige Veduten aufzunehmen, und sie einfach zu verwenden. Er ist ganz anders zu Werke gegangen. Bäume und Felsen kann er machen, wie er will, lang oder kurz und rund oder

eckig, gerade oder knorrig, in allen Schattirungen der Farbe und allen undenklichen Variationen. Da hat er denn Linien und Formen aufgebaut und Licht und Schatten und Farbe beigegeben, wie er es brauchte, um die gewünschte Wirkung herauszubringen, und dies ist die einzig mögliche Art, ein wahres Kunstwerk zu Stande zu bringen. Eine ganz andere Methode verfolgt er aber bei Erfindung der architektonischen Bestandtheile der Scenerien. Hier ist er dem Banne der gewöhnlichen Idee, von der man bei Anfertigung solcher Decorationen auszugehen pflegte, verfallen, der *Idee der historischen Treue*. Hier hat er sich nicht mehr frei seiner Phantasie überlassen, sondern hier hat Hoffmann, um die Alterthümlichkeit zu *treffen*, leider auch Kupfer- und Farbendruckwerke nachgeschlagen. Nun gibt es aber nirgends Überreste einer urgermanischen großen Baukunst, daher wurde in verschiedenen anderen Gegenden nachgesucht und die Formen bunt durcheinander combinirt, um die Entlehnung nicht merken zu lassen und einen noch nicht dagewesenen architektonischen Gesamtcharakter dadurch herauszubringen. Dieses Quodlibet soll denn nun das *ächte Urgermanische* ersetzen, es sieht aber jeder Kenner der Kunstgeschichte und der Bauconstruction sogleich ein, daß eine solche Halle, wie die hier dem Gunther zugetheilte, auf deutschem Boden auch nur von entferntester Ähnlichkeit gar nie existirt hat. Von einer historischen Treue kann eben in dem vorliegenden Falle eben nicht die Rede sein, weil keine Denkmäler der alten Zeit vorhanden sind. Dennoch ist das Bestreben nach alterthümlicher Treue das Princip der Formgestaltung. Die Idee der historischen Treue hat hier einen schweren Stand, man kann aber behaupten, daß sie überhaupt bei Kunstwerken nicht mitsprechen soll. Bekanntlich ist diese Idee ganz neuesten Datums, hängt sehr nahe mit dem Verfall der Kunst zusammen und hat selbst nichts zu leisten vermocht. Ein Kunstwerk ist eben keine Chronik, und wenn es die Aufgabe der Historiker ist, vergangene Zeiten mit möglichster Genauigkeit zu schildern, so gehen diese Genauigkeit und diese alten Zeiten den Künstler gar nichts an. Der wahre Künstler darf und kann nur den Geist und die Empfindungen *seiner* Zeit verkörpern. Den Geist vergangener Zeiten heraufzubeschwören, das ist nicht lebendige Kunst, das ist Alterthumskrämerei. Diese Alterthümlerei ist gerade gegenwärtig sehr beliebt, und fast vermag man sich ein von dieser Liebhaberei nicht dictirtes Werk, wie den Nibelungen-Ring Wagners, nicht verständlich zu deuten. Der Eine findet diese Dichtung bloß deshalb bedeutend, weil der richtige Ton der germanischen Alterthümer so *getreu getroffen* sei. Dies wird so categorisch behauptet, als ob man erst vor acht Tagen persönlich mit Wotan gesprochen und ihm bei dieser Gelegenheit im germanischen Urwald eine Bärenkeule angetragen hätte. Ein anderer, der in der Alterthumskunde noch

tiefer eingewurzelt, behauptet aber das gerade Gegenteil, daß alles sehr schön wäre, wenn man nur das Alterthum nicht so entstellt und ungetreu wiedergegeben fände. So wird gegenwärtig das Kunstwerk auf seine historische Treue hin untersucht, als ob es ein Fascikel aus einem Stadtarchiv wäre. Wie schlecht käme von diesem Standpunkte aus Sophokles in Bezug auf Homer weg, oder Sheakespeare oder die ganze Renaissance in Bezug auf ihre biblischen Vorstellungen, u.s.w. Daß der Gedanke an historische Treue bei uns eine so große Rolle spielt, ist eben nichts anderes als Mode. Mit Kunst und ihrem Verständnis hat dieser Gedanke nichts zu thun, sondern sein Vorhandensein charakterisirt lediglich eine Zeit, in der die historische Forschung nach langer schwerer verdienstvoller Mühe ihre Triumphe feiert. Daß Wagner in seinem Nibelungen-Ring wesentlich anderes gethan hat und auch vollbringen wollte, als nur einen Bilderbogen altgermanischen Lebens auszumalen, wie dies unter anderen G. Freitag in seinen zwei neuesten Romanen angestrebt, das beweist unverkennbar nicht nur sein Werk, sondern auch seine eigene herbe Kritik der historischen Oper in „Oper und Drama“.²¹ R. Wagner kam es gewiß nicht darauf an, die alte Zeit antiquarisch aufzuwühlen, und so wie der Nibelungenring in Wort und Ton nur reines Kunstwerk und durchaus keine Alterthümelei ist, so sollte sich auch der Maler der Scenerie von der landläufigen Idee der historischen Treue nicht beirren lassen. Hoffmann aber verlässt, sobald er Architektur oder Hausgeräte zeichnet, sein Genius, und von dieser Scenen-Architektur gilt Alles, was R. Wagner selbst schon vor langer Zeit der historischen Musik vorgeworfen.

[Nicht nummeriertes Einzelblatt, an dieser Stelle eingefügt: Nun bleibt nur noch ein kleiner Theil von Scenerien übrig, der nicht Wald und Gebirge ist, sondern Architektur, nämlich das Haus Hundings, die Halle Gunthers und die Götterburg Walhalla. Hier muß aber leider mit dem unbedingten Lob und der nur hingebenden Bewunderung Einhalt gethan werden.]

Die Walhalla besteht aus einer Kuppel nach Art der byzantinischen Kirchen auf einem Unterbau und mit einer Umfangsmauer nach Art ähnlicher Werke im alten Babylon oder Niniveh mit Pylonen zu den Pforten wie am ägyptischen Tempel, jedoch rundbogig geschlossen, wie es bei russischen Kirchen in Rußland oder auch Serbien, Dalmatien, etc. vorkommt.

21 [Gestrichen ist hier ein langes Zitat aus Richard Wagners *Oper und Drama* über die Schwierigkeit des Musikers, historische Treue zu erreichen. Diese Textstelle findet sich in Wagner, Richard: „Oper und Drama“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 4. Leipzig: Fritsch 1898 (3. Aufl.), S. 273ff. („Der Musiker musste aber auch die ihm prädestinirte Aufgabe erfüllen ...“ bis „... richtiger Schnitt des Theaterschneiders genügte ihm vollständig historisch zu machen.“)]

Die Halle Günthers ist ein Holzbau: in der Mitte schlanke Säulen von der Totalgestalt der altpersischen von Persepolis; im Detail aber nach dem Holzschnittstyl und der bunten Bemalung in flamischen Ländern. Oberlicht wie im griechisch-römischen Tempel und Haus. Nach Schicklichkeit jenes verschlungene Bandornament, wie es auf Runensteinen und an verschiedenen Gegenständen, welche in altgermanischen Gräbern gefunden worden, vorkömmt. Das ganze macht aber einen durchaus unpassenden Eindruck.

Nun fragt es sich, wie Hoffmann, der die Landschaften so wundervoll componirte, hier auf solche Hindernisse stoßen konnte. Die Antwort ist einfach, aber nicht sehr erfreulich. Als Landschaftler hat er künstlerische Tradition hinter sich, mit der sich frei schalten und walten läßt. Hier hängt Hoffmann mit Rahl, Preller, Rottmann und endlich mit Koch²² unmittelbar zusammen, und es fällt ihm gar nicht ein, aus dem Rahmen dieser festen Tradition herauszutreten. Er erfindet hier mit voller Sicherheit eines bestimmten Styles.

Ein solcher bestimmter fester Styl existirt aber gegenwärtig in der deutschen Baukunst nicht, und daher die Unmöglichkeit, in dem vorliegenden Fall die Architektur ebenso wie die Landschaft nur in Rücksicht auf Stimmung ohne alle antiquarischen historischen Nebenabsichten frei zu componiren. Gegenwärtig, wo wir keinen Styl, sondern nur eine Auswahl von Copien älterer Stylformen besitzen, wäre es allerdings sonderbar, die Walhalla und die Halle Gunthers etwa gothisch oder griechisch oder in italienischer Renaissance zu concipiren. Aber, noch vor 150 Jahren wäre Niemandem eingefallen, sie anders als in barocken Formen zu entwerfen. Die Griechen hätten in einem solchen Fall auch nicht daran gezweifelt, ihre Götterhalle samt allem Übrigen entweder jonisch, dorisch oder korinthisch zu entwerfen. Nur wir müssen jetzt unsere Wahlhalle zugleich babylonisch, ägyptisch, assyrisch, russisch, byzantinisch bauen, von Jedem etwas, damit sie an keines ganz erinnert und somit originell und historisch aussieht. Und doch scheint, trotz der Einsicht in diesen fundamentalen Übelstand, keine andere Lösung möglich. Wir haben eben weder gegenwärtig irgend einen Styl, noch auch irgend ein Denkmal eines altgermanischen Bauwerkes. Der einzige Ausweg wäre, dies alles nach Bedarf zu erfinden. Daß dies aber momentan ohne Tradition nicht ausführbar, lehrt unwiderleglich die Kunstgeschichte. So bleibt denn dem bildenden Künstler nichts übrig, als einstweilen dem weit vorseilenden Dichter und Musiker zu dienen, so gut es eben

22 [Koch, Joseph Anton (1768–1839), einflussreicher österreichischer klassizistischer Landschafts- und Historienmaler, bekannt durch seine heroischen Alpenlandschaften und idealen italienischen Landschaften. Stand seit 1815 in Rom in engem Austausch mit den Nazarenern.]

gehen will, aber seinen Wegen unaufhaltsam nachzustreben, um später zu erringen, was die Gegenwart in vollen Zügen noch versagt.

Hildebrandt's Reise um die Erde (1873)

Neues Wiener Tagblatt, 11. Dezember 1873 (Abendausgabe). Mit handschriftlichen Redaktionen, Sign. SN: 145-127/1.

Gewiß ist noch jedem Wiener Kunstfreunde der Eindruck lebhaft in Erinnerung, welchen die überaus anziehenden Aquarelle auf der großen Ausstellung Hildebrandt'scher Werke vor etlichen Jahren hervorgerufen haben.²³ Auch der in wahrhaft überraschender Weise gelungene Versuch, diese kühn skizzirten Bilder in Farbendruck wenigstens theilweise zu vervielfältigen, ist allgemein bekannt und ebenso allgemein bewundert. Von dieser bei R. Wagner in Berlin erscheinenden Ausgabe in Farbendruck ist nun vor kurzem eine neue Lieferung ausgegeben worden. Sie enthält fünf Blätter, und zwar eine Ansicht von Makawell auf Ceylon, Bangkok in Siam, einen Opfertempel auf Makao, eine Ansicht der runden Straße in Peking und den Hafen von St. Franzisko. Drei davon sind von Steinbock und zwei derselben von Louillot gearbeitet. Alle mit gleicher Virtuosität. Es ist hier in der That eine außergewöhnliche Leistung auf dem Gebiete der Chromolithographie zu verzeichnen. Alles, was von dieser Technik verlangt werden kann, ist in eminentester Weise geleistet. Die Farben in bewundernswerther Treue gemischt, dabei die Übergänge so weich, wie nur im Aquarell selbst und nirgends sind die gewöhnlichen Härten dieser Technik auffallend, so daß man beim ersten Anblick fast ein wirkliches Aquarell vor sich zu haben vermeint, und zwar noch obendrein ein Aquarell von der Meisterhand Hildebrandt's; denn nicht nur die Eigenheiten des Pinsels überhaupt, des saftigen und trockenen Striches, des Waschens und Auftupfens und so weiter sind hier getreulich nachgeahmt, sondern auch die Besonderheiten Hildebrandt's bis zur Art seiner Pinselführung. Diese Blätter können mit Recht den Namen von Facsimiles beanspruchen, und schon dadurch, daß sie technisch von solcher Vollendung sind, verdienen sie ungeschmälert das Lob, das ihnen bis-

23 [Eduard Hildebrandt (1818–1868), Genre- und Landschaftsmaler, in seiner Jugend mit Alexander von Humboldt befreundet. Auf dessen Empfehlung hin schickte der preußische König Friedrich Wilhelm IV. Hildebrandt in den Jahren 1844/45 nach Brasilien und in die Vereinigten Staaten von Amerika, von wo er Hunderte von Aquarellstudien mitbrachte. 1862–64 unternahm Hildebrandt eine Weltreise – nach Italien, Indien, China, Japan, Amerika und England. Nach seiner Rückkehr veranstaltete er eine Ausstellung mit 300 Aquarellstudien, von denen eine Auswahl unter dem Titel *Reise um die Erde* in chromolithographierter Darstellung erschien. Siehe außerdem: Kossak, Ernst: *Professor Eduard Hildebrandt's Reise um die Erde. Nach seinen Tagebüchern und mündlichen Berichten erzählt*, 3 Bde. in einem Bd. Berlin: Otto Janke 1873 (Erstausgabe 1867).]

her bei jeder neuen Lieferung zu Theil geworden, um so mehr, als sich die neueren Blätter stets als ebenbürtige Nachfolger der vorhergehenden anschließen, was bekanntlich bei großen Sammelwerken, wie dieses, gerade nicht immer der Fall ist. Es zeigt sich hier aber auch, worin die Stärke des Farbendruckes liegt, es ist dies nicht die Nachahmung der Ölmalerei oder irgend einer andern Technik, sondern ausschließlich die Nachahmung der Aquarellmalerei, worin der Farbendruck sich auch eine Bedeutung als Kunstwerk in befriedigender Weise zu erringen vermag. Es liegt dies hauptsächlich in der beim Drucken nothwendig überall gleichen, flachen Auftragung der Farbmasse. Diese ist in ganz gleicher Weise dem Aquarell eigen und auch das Mischen und Übereinandersetzen der Farbtöne ist ein ähnliches. So erhebt sich denn der Farbendruck hier zu einer Feinheit und Vollendung, wie sie in anderer Art bisher nur dem einfärbigen Holzschnitt oder Kupferstich zu Theil gewesen ist. Wir haben hier keinen farbigen Bilderbogen vor uns, sondern schöne, erfreuliche Kunstwerke. Zu diesen Vorzügen gesellt sich noch das Interesse, welches die Hildebrandt'schen Originale und endlich die dargestellten Objekte selbst in Anspruch nehmen. Steinbock und Louillot sind in diesen ihren Arbeiten einer trefflichen Meisterhand gefolgt, Hildebrandt selbst aber folgte einem noch größeren Meister, der Natur selbst. Es ist staunenswerth, mit welcher Unbefangenheit Hildebrandt gesehen hat. Sehr wenige Elemente spielen auf seiner Palette eine Rolle, welche seiner Schule angehören, immer ist es die klar aufgefaßte und frei angesehene Natur selbst, welche die Haltung des Ganzen, den Farbton und alles Übrige angibt. Wenn man eine Reihe nordischer Landschaften von Hildebrandt gesehen, so meint man einen Manieristen vor sich zu haben der immer in derselben Stimmung arbeitet. Es ist aber nicht so, sondern diese Stimmung ist die im Ganzen sich immer gleiche der nordischen Natur. Einen ähnlichen gleichartigen Eindruck machen seine Bilder aus Egypten mit dem heißen, grellen Sonnenschein. Es ist aber wieder nicht Manierirtheit des Malers, sondern die Natur selbst ist es, welche den Pinsel geführt.

Ganz andere Töne enthalten seine Bilder aus Indien, wieder andere die aus Siam, China, Japan und so fort. Hildebrandt sieht unter jedem Himmelsstrich Land und Leute so wie sie sind, und das allein ist schon eine große Kunst, die nur wenigen Künstlern sowohl als auch Gelehrten gelingt. Hildebrandt ist in seiner „Reise um die Erde“ aber in Wahrheit Beides. Schon die Wahl der Gegenstände, welche er durch seinen Pinsel fixirt, noch mehr aber die getreue drastische Auffassung zeigt, daß er nicht blos mit dem Auge des Malers gesehen, und so sind seine Werke gleich lehrreich und ergötzlich. Es ist in hohem Grade erfreulich, solchen Werken in so ausgezeichnete Weise eine weitere Verbrei-

tung gegeben zu sehen. Wünschenswerth wäre es, wenn sowohl die Sammlung Hildebrandt'scher Arbeiten immer zahlreicher und vollständiger für den Druck bearbeitet würde, als auch, daß sich die neuere, im glücklichen Fortschritt befindliche Chromolithographie auch anderen Werken ähnlicher Art zu allgemeinerer Verbreitung dienstbar erzeigen würde. Wir erinnern hier nur an die den Werken Hildebrandt's so sehr verwandten und ebenbürtigen von Selleny.²⁴

Wenn wir darüber jedoch ein Mehreres sprechen wollten, käme nothwendiger Weise die Rede auf unsere Wiener Verlagshandlungen und über dieses Thema ist es besser – zu schweigen.

24 [Joseph Selleny (1824–1875), Landschaftsmaler und Lithograph. 1859 Teilnahme an der österreichischen Novara-Expedition, von der er zahlreiche exotische Studien mitbrachte, die er später zu Gemälden ausarbeitete. Schuf Entwürfe für den Schlosspark von Miramar bei Triest und für den Wiener Stadtpark (1862), sowie Wanddekorationen der Kaiservilla in Bad Ischl (1873).]

Brief an Richard Wagner (1873)

Dezember 1873. Richard-Wagner-Nationalarchiv in Bayreuth, Sign. NA IV A 24-9. Abgedruckt in: Mönninger, Michael: *Vom Ornament zum Nationalkunstwerk. Zur Kunst- und Architekturtheorie Camillo Sittes*. Wiesbaden, Braunschweig: Vieweg 1998, S. 186–192. Sitte nahm einige Passagen dieses Briefs in den späteren Text „Richard Wagner und die Deutsche Kunst (1875)“, sowie in die Schrift „Über Akustik in Theatern und Concertsälen (1883)“, siehe Bd. 2 dieser Edition, auf.

Hochgeehrter geliebter Meister!

Ich erlaube mir ungekannter Weise mit der Bitte an Sie heranzutreten, zu der großen künstlerischen That, die sich nun in Bayreuth vollzieht, ein am Herzen liegendes Wort mitreden zu dürfen. Meinen Namen möchte ich gerne absichtlich verschweigen, um jeden Anklang an ein etwa vorhandenes egoistisches Motiv eines sich ungerufenen Herandrängens zu vermeiden. Ich glaube genug über mich zu sagen, wenn ich behaupte, mich stets als einen solchen gefühlt zu haben, wie ihn Sie geehrter Meister in: „*Eine Mitteilung an meine Freunde*“, als Ihren Freund bezeichnet haben.

Meines Zeichens Architekt habe ich von Anbeginn alles mit gespanntester Aufmerksamkeit verfolgt, was Sie, ausgehend von dem innersten Wesen Ihres dramatischen Kunstwerkes, auch in Betreff des dazugehörigen Theatergebäudes anders zu konstruieren unternahmen als es jemals bei irgend einem Theater üblich gewesen. Oftmals erstaunt und tief innerst erfreut über dieses Schauspiel einer so gewaltigen Neubildung bekam ich endlich auch die Pläne des neuen Bayreuther Theaters zur Ansicht.

Meister! Die Freude, hier ein Ganzes zu sehen, wie es die Welt noch nicht erschaut, nur im engen Freundeskreis und nicht auch Ihnen laut ausdrücken zu können, ist mir schon oft schwer gefallen. Dennoch will ich es auch in diesem Schreiben nicht unternehmen, mir als Einzelner dasjenige schon jetzt anzumaßen, was der Jubel und die frohe Zustimmung des ganzen Volkes nach Vollendung Ihres Werkes darbringen wird.

Ich komme mir vor wie einer unter Ihren Werkleuten, der da in Gedanken wenigstens mitarbeitet und sich einstweilen im Stillen an all dem Großen und Schönen freut, was hier ausgeführt wird. Da kommt es mir aber plötzlich vor, als ob an einer Stelle etwas übersehen würde, das später für das Ganze von Nachtheil sein könnte. Nun drängt es mich ein freies Wort mitzureden und genau anzugeben, wo ich glaube, daß ein Fehler geschehen und meine Meinung abzugeben, wie hier anders verfahren werden müsse.

Es sind die Wände und die Decke des Auditoriums, deren Anordnung mir

bedenklich erscheint, und zwar aus akustischen Gründen. Ich werde sowohl meine Gründe als auch die Mittel zur Beseitigung der zu erwartenden Übelstände in dem folgenden genau angeben.

Über Akustik großer Räume gibt es noch keine irgend festgestellten, sicheren Regeln. Alles ist noch dem glücklichen Instinkt, nicht dem Wissen des Architekten anheimgestellt und ein günstiges Resultat gilt als glücklicher erfreulicher Zufall.

Ich habe es bei Gelegenheit der Anfertigung von Plänen für ein größeres Wiener Theater²⁵ versucht für meine eigenen Zwecke hierin etwas klarer zu sehen und die Grundsätze, die sich bei genauer Untersuchung des Problems fanden, muß ich hier in Kürze vorausschicken. Ich werde diese Theorie, soweit sie allgemeiner Natur ist, wie als Randbemerkung halbbrüchig schreiben und erst ihre besondere Anwendung auf den Bau zu Bayreuth wieder im Ganzen.²⁶

Ein Raum ist schlecht akustisch, wenn man an vielen Plätzen desselben gar nicht oder nur dumpf, matt hört, ferner wenn er Echo hat oder wenn er wie man sagt schmettert, wenn jeder Ton in ihm rauh klingt.

Das matt oder gar nicht hören kommt daher, wenn zu wenige oder zu wenig starke Schallstrahlen ins Ohr gelangen.

Das Schmettern ist nur eine Abart des Echo, welches dann entsteht, wenn der Raum mehrere Echos besitzt die so schnell aufeinanderfolgen, daß sie sich fast decken. Dann ist das Ohr nicht im Stande jedes einzelne Echo als solches deutlich zu unterscheiden, sondern empfindet das Ganze als eine dem Tone anhaftende Rauhigkeit.

Nun kommt es darauf an zunächst zu untersuchen von welcher Beschaffenheit ein großer Raum sein muß, damit er mit diesen Übelständen nicht behaftet ist. Es liegen zwei solche vor, der des Tonverzehens und der des Echos und diese müssen, da sie unter sich nichts gemeinsam haben, getrennt voneinander betrachtet werden.

Zuerst also das, was sich auf die Verzehrung eines Tones in einem Raume bezieht.

Bei meinen Untersuchungen hierüber habe ich einen großen Theaterraum, wie den des neuen Bayreuthertheaters, vorausgesetzt und ferner die Stimme

25 [Im Sitté-Nachlass-Archiv existieren keine solchen Theaterpläne, sondern lediglich eine zehn Jahre später erschienene Druckschrift von Camillo Sitté: „Über Akustik in Theatern und Concertsälen (1883)“, siehe CSG, Bd. 2. Sie enthält die gleiche Analogisierung von Hören und Sehen, allerdings ohne eine sinnesphysiologisch-evolutionistische Herleitung.]

26 [„Halbbrüchig“ meint, dass im Brieforiginal die folgenden Ausführungen nur auf halber Zeilenbreite geschrieben sind.]

eines Sängers als Schallquelle angenommen, der sich etwa in der Gegend des jetzigen Souffleurkastens befindet und geradeheraus ins Auditorium singt.

Nun lautet die Aufgabe: welche Form muß man dem Auditorium geben und welche Einrichtungen muß man treffen, damit die sonst als gleich stark angenommene Stimme des Sängers auf jedem Punkte mit möglichster Stärke gehört wird. Oder umgekehrt, welche Einrichtungen muß man vermeiden, damit die Hörbarkeit der Stimme nicht vermindert wird.

Ich habe es versucht der Akustik hier durch physiologische Vergleichung zwischen der Thätigkeit des Auges und des Ohres und durch Heranziehung optischer Gesetze zu Hülfe zu kommen.²⁷

Der Unterschied zwischen der Welt des Lichtes und des Schalles liegt nämlich nicht in einer prinzipiellen Verschiedenheit zwischen dem, was der Physiker unter Licht und Schall versteht, sondern in unsern ganz verschieden gebauten Sinneswerkzeugen. Licht und Schall sind beide Schwingungen kleinster Lufttheilchen, die einen etwas langsamer, die andern rascher. Sie sind ihrer Natur nach ein und dasselbe, und wie verschieden ist das, was Aug und Ohr mittels diesen unscheinbaren Schwingungen wahrnimmt.

Das Auge sammelt alle Lichtstrahlen, die von einem Punkte des Raumes ausgehen, wieder auf einem Punkt der empfindenden Netzhaut, und so sind wir im Stande den uns umgebenden Raum zunächst als hell und dunkel und nachher in seiner Ausdehnung nach Länge, Breite und Höhe vor uns wahrzunehmen, als ob wir ihn aus der Ferne betrachteten, aber statt mit Händen mittelst Lichtstrahlen.

Ganz anders verfährt das Ohr mit seinen Schallwellen. Es untersucht nicht wie das Auge, woher der Schallstrahl kommt, sondern welcher Art er ist. Im Ohr finden alle Schallstrahlen von allen Richtungen her Zutritt, ohne wie beim Auge durch die Linse sozusagen in ein Schallbild zerlegt zu werden. Das Ohr verfährt ganz anders. Es zerlegt jede Tonmasse in ihre einfachen elementaren Bestandtheile und untersucht auf diese Art nicht woher der Ton kommt, sondern von welcher Art dieser Ton ist.

Aug und Ohr sind zwei Instrumente der Seele. Jedes aber zu einer andern Verrichtung tauglich. Mit Hülfe des Auges erkennt sie die äußere Form der Dinge, mit Hülfe des Ohres ihr inneres Wesen. *Die Ursache dieser großen Verschiedenheit ist aber nicht abhängig von der Beschaffenheit der Licht- oder Schallwelle.* Anatomisch und physikalisch könnte es auch umgekehrt sein, so zwar daß wir mit Hülfe der Schallwellen den uns umgebenden Raum wahr-

27 [Hier rekurriert Sitte auf Forschungen, wie sie beispielsweise Ernst Haeckel vorgenommen hatte.]

nehmen könnten und umgekehrt mit Hülfe der Lichtstrahlen die innere Natur der Lichtquelle zu erkennen vermöchten. In schwacher Weise ist das auch der Fall. Es läßt sich ein wenig beurtheilen, *woher* Schall kommt, jedoch nicht detailliert genug um mit Hülfe alles an den Wänden eines uns umgebenden Raumes reflektirten Schalles diesen Raum selbst wahrzunehmen.

Auch das Auge besitzt die Fähigkeit des Ohres ein wenig, es ist die Unterscheidung der *Farbe*. Gerade so wie die Unterscheidung der Höhe des Tones nichts anderes ist, als die Unterscheidung der schnelleren oder langsameren Schwingung der verschiedenen Schallstrahlen; so ist die Farbenempfindung dasselbe in Beziehung auf den Lichtstrahl. Aber welcher Unterschied in der Leistungsfähigkeit beider Organe. Wenn das Auge eine Farbe sieht, vermag es nicht zu unterscheiden, ob es eine reine oder eine auf hunderterlei Art gemischte Farbe ist. Für das Ohr dagegen gibt es kein Tongemische in dem Sinne wie es Mischfarben gibt; denn das Ohr vermag alles wider zu sondern, gleichsam zu secieren, und erkennt nun mitten im Gewirre eines Tanzsaales z.B., wo Tausende von Schallwellen der verschiedensten Art den Raum durchziehen, den Ton eines einzelnen Musikinstrumentes, die Stimme einer bekannten Person, das Rauschen der Gewänder, ja selbst der einzelnen Stoffgattungen alles nach seiner innewohnenden Art.

Es ist auch nicht zu verwundern, daß das Auge in dieser Hinsicht so weit vom Ohre übertroffen wird, denn es ist nur ein Nebengeschäft des Auges die *Art* des Lichtes zu erkennen, Hauptsache ist ihm zu erkennen, *woher* das Licht kommt. Hierin überbiethet es wieder umgekehrt die Leistungsfähigkeit des Ohres um ein gleiches.

Aug und Ohr haben daher dieselben Fähigkeiten nur in sehr ungleich starker Ausbildung.

Das Auge vermag zu unterscheiden, *woher* ein Lichtstrahl kommt (sehr genau) und *welcher Art* er ist (nur beiläufig). Das Ohr vermag zu unterscheiden, *woher* ein Ton kommt (nur beiläufig) und *welcher Art* er ist (sehr genau).

Die Fähigkeit welche bei dem einen hochentwickelt ist, zeigt sich bei dem andern dafür gerade wenig entwickelt und umgekehrt.

In dieser Eintheilung läßt sich auf den ersten Blick eine fein durchgebildete Arbeitstheilung erkennen; warum aber die Anordnung nicht gerade in umgekehrter Weise vorkommt, hat, wie gesagt, *seinen Grund nicht in der Beschaffenheit der Schall- und Lichtstrahlen, und dieß ist wichtig hier nachzuweisen, weil hiermit zugleich auch die Berechtigung erwiesen wird, optische Gesetze im Gebiete der Akustik in Verwendung zu bringen, worauf sich die folgenden Untersuchungen gründen werden.*

Die Ursache der verschiedenen Konstruktionen von Aug und Ohr liegt in den in der Natur vorhandenen Licht- und Schall-*Quellen*.

Die große und einzig maßgebende Lichtquelle ist die Sonne.

Was konnte es den ersten und allen folgenden thierischen Organismen für Nutzen gewähren die Art des Sonnenlichtes genau zu erkennen, da dieses sich doch immer gleich bleibt?

Dagegen ist es schon für die einfachsten Organismen von Vortheil gewesen zu unterscheiden, woher das meiste Licht kommt, um diesem und seiner lebenspendenden Wärme nachgehen zu können. Je besser dieses gelang, desto vortheilhafter. So werden die einfachsten Thiere vom Lichte nur gereizt wie die Haut von der Wärme, dann zeigen sich dunkle Punkte an verschiedenen Stellen des Körpers, welche mehr Licht absorbieren und schon mit einem eigenen Nerv in Verbindung stehen. Dreht und wendet sich das Thierchen, so vermag es schon zu unterscheiden, woher das meiste Licht kommt. Bildet sich bei noch höher organisirten Thieren endlich eine linsenförmig geschwellte durchsichtige Haut darüber, so entsteht schon ein Brennpunkt, der die Richtung des einfallenden Lichtes noch genauer angibt. Zieht sich die empfindende Nervenhaut endlich so weit zurück, daß sie in der richtigen Bildweite dieser Linse liegt, so ist die *Camera obscura* des Auges fertig, mit deren Hülfe wir die äußere Form aller uns umgebenden Dinge erkennen.

Ganz anders verläuft die Entwicklungsgeschichte des Ohres. Auch dieses Organ verliert sich in seinen einfachsten Anfängen endlich spurlos in der Haut niedrigst organisirter Thiere. Diese Haut empfindet eben nicht bloß das Licht als Wärme, sondern auch Berührungen fremder Körper mit Hülfe der Tastempfindung. Starke schwingende, tonerzeugende Bewegungen, auch starke Tonerzeugung in der nächsten Nähe der Haut erzeugen eine schwirrende Tastempfindung. Aus dieser Tastempfindung der Haut ist der Gehörsinn entstanden, so wie aus der Wärmempfindung der Haut der Gesichtssinn.

Hier kommt es aber gleich von Anfang an nicht darauf an zu unterscheiden, woher die schwingende Bewegung kommt, sondern ob sie freundlicher oder feindlicher Natur ist. Dieß war beim Licht gleichgültig, denn das kommt alles von der ewig gleichen Sonne. Eine ähnliche ewig gleiche Schallquelle existiert aber nicht. Es gibt keine ewig gleiche Schallsonne, sondern der Schall wird in nächster Nähe des hörenden Individuums erregt. Denkt man sich noch einfachste Thiere am Meeresboden. Es wird in nächster Nähe Schall erregt. Ist dieß ein feindlicher Schallerreger, ein fallender Stein, ein Raubthier, so verkriecht sich das Thier, ist es ein freundlicher, so kommt es ihm entgegen. Also Freund und Feind zu unterscheiden, das ist gleich von allem Anfange an die Aufgabe der

sich bildenden Gehörsorgane gewesen und so formierte sich endlich das Ohr, welches im Stande ist, Freund und Feind, das innere Wesen der Dinge zu erkennen.

Also durchaus nicht in dem die wellenförmige Bewegung bloß fortpflanzenden Licht- oder Schallstrahlen liegt der Unterschied zwischen unseren Licht- und Ton-Empfindungen und Wahrnehmungen, sondern in der Verschiedenartigkeit der vorhandenen Licht- und Schallquellen. Wegen dieser Verschiedenheit bildete sich ein Auge mit der Fähigkeit sehr vollkommen zu unterscheiden, woher ein Lichtstrahl kommt, dagegen ein Ohr mit der aufs höchste gesteigerten Fähigkeit zu unterscheiden, *welcher Art* ein Schallstrahl ist.

Licht und Schall sind aber als bloße Schwingungen ganz dasselbe und die Unterschiede der Akustik und der Optik kommen lediglich nur daher, weil in einer Theorie der Optik nichts enthalten sein kann, was sich nicht *sehen* läßt und in einer Theorie der Akustik nur das vorkommen kann, was man *hört*. Z.B. Die Gesetze der Brechung des Lichtes sind uns sehr weitläufig bekannt, weil wir mittels des Auges im Stande sind den Weg jedes einzelnen Lichtstrahles genau zu verfolgen. Über die Gesetze der Brechung des Schalles wird nirgends viel berichtet, weil wir den Weg des Schallstrahles mit dem Ohre nur in höchst unvollkommener Weise verfolgen können. Die Grenzen der Akustik und Optik liegen aber für uns innerhalb der von der Natur gesetzten Grenzen der Leistungsfähigkeit des Auges und Ohres.

Nun wissen wir aber unzweifelhaft, daß für Schall und Licht dieselben Grundgesetze der Brechung gelten, aus dem Echo der Flüsterhöhle, dem Sprachrohr und endlich aus der Wellentheorie selbst.

Gestützt auf diese Betrachtungen versuchte ich es nun die schön ausgebildeten Theorien von der Brechung des Lichtes, der Perspektive und Schattenkonstruktion auf akustischen Boden zu verpflanzen und hieraus *mit Vorsicht* Nutzen zu ziehen.

Ich denke mir also statt des Sängers am Souffleurkasten eine Lichtquelle, z.B. eine starke Gasflamme aufgestellt und sage: *wenn jetzt der ganze Zuschauerraum schön und gleichmäßig hell beleuchtet ist, dann ist er auch gut akustisch*.

Hier ist jedoch schon auf den eigenthümlichen Unterschied zwischen Aug und Ohr Rücksicht zu nehmen. Wenn in dem so erhellten Raume Vorsprünge und Vertiefungen sind, wie z.B. die Logen eines gewöhnlichen Theaters, so gibt es für das Auge beleuchtete Flächen, dann aber auch solche in Schlagschatten und im Selbstschatten. Das Auge erkennt mit Hülfe dieser Schattierung eben die Formation des Raumes. Nicht so das Ohr. Wird statt der Lichtquelle eine

Schallquelle an derselben Stelle aufgestellt, so gehen jetzt die Schallwellen ganz genau denselben Weg, den früher die Lichtwellen gegangen sind, und wenn wir ein Auge dafür hätten, so würde dieses mit Hilfe von Schall den uns umgebenden Raum ebenfalls sehen können, denn es gibt auch jetzt Stellen, auf denen der Schall direkt auffällt und in Masse reflektirt wird (die früher beleuchteten Stellen), solche, welche gar nicht von Schallwellen getroffen werden (früher Schlagschatten), und solche, welche nur von reflektirten bereits geschwächten Schallwellen getroffen werden (früher Selbstschatten). Nun empfindet das alles das Ohr aber nicht; sondern es nimmt die *Gesammtmasse* des zu ihm gelangenden Tones auf, und verarbeitet denselben dann nach seiner Weise. Diese Gesammtmasse besteht aus dem in direkter Richtung unmittelbar von der Schallquelle her zum Ohr des Zuhörers gelangenden Schallstrahl und ferner noch aus der Summe sämtlicher von den Wänden und von der Decke her reflektirten Strahlen. Dass diese letztere Summe neben dem allerdings an sich stärksten direkten Schallstrahl nicht zu vernachlässigen ist, zeigt die oft beträchtliche Stärke eines Echo.

Nun sind wir der ersten Anforderung an die Akustik eines großen Raumes bereits hart am Leibe. Es handelt sich einfach darum, die besprochene Summe aller reflektirten Strahlen auf ein Maximum zu bringen. Diese wird für was immer für einen Punkt des Auditoriums ein Maximum, *wenn man von ihm aus möglichst wenig Flächen sieht, welche sich im Selbstschatten oder im Schlagschatten befinden.*

Hierüber läßt sich, wenn man wieder die Schallquelle sich mit der Lichtquelle vertauscht denkt, eine sichere Konstruktion leicht ausführen, und die akustisch empfehlenswerteste Form eines Zuschauerraumes leicht finden.

Ein Übelstand aller unserer Theater sind die Gallerien und Logen von was immer für Konstruktion, und zwar sind hier die Fußböden weniger noch schädlich als die senkrechten Theilwände der Logen. Daß diese Theilwände z.B. im alten Dresdner Hoftheater von vorne her so stark ausgeschnitten waren, ist unter anderem eine der auch akustisch vortrefflichen Anordnungen Sempers gewesen, denn diese senkrechten Wände würden von der Bühne her beleuchtet den meisten Schatten erzeugen und zwischen sich die Licht- oder auch Schallstrahlen gleichsam selbst verschlingen.²⁸

Wollte man daher eigens einen Schallverzehrungsapparat in einem Auditorium anbringen, so könnte man nichts wirkungsvolleres machen als solche Wände möglichst stark vorspringend und coulissenartig angeordnet aufstellen.

28 [Von dieser Stelle an ist das Briefmanuskript wieder auf voller Zeilenbreite geschrieben.]

Für diese auf theoretischem Wege gefundene Annahme läßt sich eine Bestätigung aus der Praxis des bisherigen Theaterbaues beziehen. Denkt man sich einen Sänger an der Stelle des jetzt üblichen Souffleurkastens und ihm gegenüber im rückwärtigen Theil des Parterres einen Zuhörer, so befinden sich diese (bei einem großen Theater) beiläufig in einer gegenseitigen Entfernung von 60 Fuß. Der Zuhörer wird hiebei die Stimme des Sängers mit einer gewissen Deutlichkeit vernehmen. Läßt man nun beide die gleiche gegenseitige Entfernung beibehalten, den Zuhörer aber in der ersten Sitzreihe des Parterres seinen Platz einnehmen, während nun der Sänger sich im Hintergrund der Bühne befindet; so wird in diesem Falle die Stimme des Sängers weniger stark und deutlich gehört werden, obwohl ihre gegenseitige Entfernung die gleiche geblieben ist. Jeder Sänger und Theaterbesucher weiß dieß, und man pflegt zu sagen: Der Ton habe sich zwischen den Coulissen, Souffiten und im Schnürboden verschlagen, d. h. es gelangen aus den Coulissen keine reflektirten Schallstrahlen zum Ohre des Hörenden.

Zu meiner Bestürzung, muß ich geradezu sagen, sehe ich nun diese coulissenartige Anordnung in den Plänen zum Bayreuther Theater auch im Auditorium vor mir, und gerade in diesem Hause, wo durch den Wegfall der aus anderen Gründen beseitigten Gallerien sich auch dieser akustische Erbnachtheil unserer Theater verloren hatte.

Dieß ist das eine Bedenken, und meine Befürchtung, daß sich die üble Wirkung nachträglich sicher einstellen wird, wenn eine Abänderung nur mehr unter schwierigen Verhältnissen zu bewirken, veranlassen mich, diese Bedenken ungescheut vorzutragen.

Die Abhülfe ist eine so einfach, daß sie geradezu nur vollständigkeithalber hier zu erwähnen ist. Die Säulenstellung bleibt unverändert stehen, nur werden die schräg neben den Sitzplätzen verlaufenden Wände vollständig bis an die Decke mit Brettern verschalt. Diese Verschalung ist akustisch unzweifelhaft sogar besser als eine massive Seitenwand, indem aus ihr sogar eine Art Resonanzboden gemacht werden kann.

Hiermit wäre die eine Frage nach der Stärke des Tones erledigt und es erübrigt die zweite, das Echo und Schmettern betreffend, zu lösen.²⁹ Auch hier hülft die Optik der Akustik aus. Ein Echo ist nämlich für das Ohr dasselbe wie für das Auge ein Spiegelbild.

29 [Von dieser Stelle an ist das Briefmanuskript wieder „halbbrüchig“ auf halber Zeilenbreite geschrieben.]

Ein Spiegelbild für das Auge kann nur zu Stande kommen, wenn die spiegelnde Fläche für die sehr feinen Lichtwellen hinlänglich glatt ist um sie nicht nach allen Seiten regellos auseinanderzustreuen. Ebenso kann ein Echo nur zu Stande kommen wenn die reflektierende Fläche für die Schallwellen hinlänglich glatt ist um sie nicht nach allen Seiten auseinanderzustreuen. Hier kommt aber noch wegen der anderen Auffassungsart des Ohres die zweite Bedingung dazu, daß zwischen dem Hören des unmittelbaren Tones und des Echos eine gewisse Zeit verstreicht. In einem ganz kleinen Raum ist daher ein Echo gar nicht möglich, in einem größeren ist höchstens ein Schmettern und in einem entsprechend noch größeren endlich erst ein wahres Echo möglich. Möglich, aber nicht unumgänglich notwendige Folge der Größe des Raumes, denn wenn alle reflektierende Flächen von solcher Rauigkeit sind, daß der Schall stets nach allen Richtungen zerstreut wird, so ist ein Echo in keiner Weise denkbar. Diese Rauigkeit ist für den Schall eine viel größere als für die ungleich kürzeren Lichtwellen, und ist bereits eine wahre Plastik. Denn diese Rauigkeiten müssen für den Schall Dimensionen von 1 bis 2 und 3 Füßen haben. Die in Theatern und Konzertsälen an Wänden und Decken anzubringende Plastik ist daher nicht nur Architektur oder Dekoration, sondern gehört ganz eigentlich mit zum akustischen Apparat.³⁰

Alle Konzertsäle, denen diese Plastik mangelt, leiden an diesem Übel, besonders den viereckigen ist diese Eigenschaft des Schmetterns gerne anhaftend. In den Plänen des Bayreuther Theaters sind die Wände durch die kräftige Säulenstellung dagegen auf das trefflichste verwahrt, nur an der Decke ist ein stärkeres Relief nicht angedeutet. Hier wäre es gut, wenn die Verschalung nicht nach unten gegen den Zuschauerraum ganz glatt angeordnet würde, sondern so, daß die Balken der Decke nach unten sichtbar vorspringend gehalten würden und sonst, wenn nothwendig, noch Einiges an Cassetirung absichtlich dazu gethan würde.

Hiemit ist aber auch alles erwähnt, was mir Bedenken erregte. In allem Übrigen warte ich mit so vielen Anderen einer glücklichen und freudigen Vollendung des großen Unternehmens entgegen.

Meister! innigst wünschte ich, daß diese unermeßliche Schöpfung auch Ihnen selbst so zur Freude gereichte, wie sie tausend und tausend Menschen schon durch Ihre Werke im tiefsten Herzen gewaltig erschüttert und mit nie geahnten heiligsten Empfindungen erfüllt haben und noch immer mehr erfüllen werden. War ja unsere große deutsche Kunst gerade auf dem Punkte nun

30 [Von dieser Stelle an ist das Briefmanuskript wieder auf voller Zeilenbreite geschrieben.]

gänzlich zu versinken, als Sie mit mächtigem Zauberwort dem Gang der Dinge Einhalt geboten. Wie lange glühte noch ächter deutscher Geist in den Dichtungen des Mittelalters, selbst unter dem mächtigsten Einfluß des Christenthums und des Romanismus. Die Renaissance fand diesen Geist noch wach und Albrecht Dürer und all die herrlichen Meister seiner Zeit waren noch weit entfernt daran zu denken, daß eine Zeit kommen wird, in der man die edle Kunst nur als angenehmes Spiel mit schönen Formen ansehen könnte, ohne Rücksicht auf Wahrheit und Inhalt. Aber Stück für Stück gerieth in Verfall, bis man beiläufig zu Anfang unseres Jahrhunderts plötzlich mit Schrecken gewahrte, wohin man sich bereits verloren hatte. Nun begann dieses gewaltige Suchen nach dem verlorenen Erbgut. Die edelsten thatkräftigsten Männer machten sich auf, und forschten überall nach, in den verfallenen griechischen Tempeln, in den mittelalterlichen Domen, aber alle Sorge schien vergebens. Noch bei Lebzeiten mußten die Besten selbst den Niedergang ihrer Ideen mit erschauen, da erfaßte alle eine grauenhafte Abspannung. Mit der Kunst ist es zu Ende, hieß es, unsere Zeit hat andere Ziele, Kunst und Künstler vermag sie nicht mehr hervor zu bringen. Die deutsche Kunst war durchaus krank und an allen Gliedern in den Banden fremder Mode; nur eins war noch lebendig und gesund, ihr Herz, ihr allerinnerstes Empfinden. Die Musik allein unter allen Künsten hatte ihr Wesen nicht abgeschworen und in ihr allein führte eine ununterbrochene Tradition bis auf die neueste Zeit herauf. Aber auch hier war es bereits so weit gekommen, daß man diesen verzweiflungsvoll mächtigen Herzschlag in den Werken Beethovens nicht mehr verstand und selbst ein Schumann gegen den allgemeinen Verfall nichts mehr vermochte. Das deutsche Volk auf dem Punkte etwa das Schicksal der keltischen Völker zu theilen, ihr ureigenstes Sinnen gänzlich aus der Hand zu verlieren und nun ebenfalls der leeren Phrase für immer preisgegeben zu sein. Da war es Einer, der noch nicht den Muth verloren hatte. Die eine Hand am eigenen Herzen, mit der andern fühlte er den Herzschlag in den Werken Beethovens. Und nun machte auch dieser Eine sich auf den Weg um noch einmal zu suchen, und auf diesem Wege gelangte Er auf gar unwegsamer Fährte bis vor die Schmiede Siegfrieds. –

Hier fand er Nothung in Stücken und Er selbst ein Siegfried zerfeilte und schmolz er sie und nun schwingt er das Wotansschwert in Händen und ruft es jauchzend dem ganzen Volke zu, und nun ist sie wieder gefunden und gerettet, nun ist sie unser die heilige deutsche Kunst!

So ward der inbrünstige Drang des Jahrhunderts endlich erfüllt, und nun werden der Bildner, der Mime, der Maler, alle nicht lange mehr fehlen. Alle die schon muthlos ihr Werk aufgegeben haben, werden die große wundersame

Mähr von Siegfried hören – und wie? Sollte es das ganze Volk nicht gelüsten ihren Wotan und Freia die holde und Brünhilde und Siegfried mit eigenen Augen zu schauen, nachdem sie nach mehrtausendjähriger Verbannung wieder unter uns in ihre Heimath eingekehrt sind?

Welche Aufgaben für den Bildner! Alles was die griechische Bildkunst gewesen in Beziehung zu Homer, hier ist es neu und ähnlich und doch so ganz anders und grundverschieden noch einmal zu vollbringen.

Welche Aufgabe! Welche erdrückende Größe und doch welche Leichtigkeit, denn auch die Kraft sie zu bewältigen ist uns mit ihr zugleich wiedergefunden worden.

Hier steht sie, die Schmiede Siegfrieds und noch lodert lustig die Flamme am Herd! Wohlan! Auch zerfeilen in Späne! und nichts mehr geflickt mit Löthe und Papp!

Herr Kaulbach, so wie sie einen Faust uns zusammengeleimt, die Figur des Apollo vom Belvedere, der Kopf nach dem Portraite Albrecht Dürers, der diabolische Mantel vom Theaterschneider, so flickt man keinen Wotan zusammen.

nehm ich zur Hand nun
was er gehämmert,
mit einem Griff
zergreif ich den Quark! –³¹

So muß er aussehen, wie er hier in Worten und Noten steht, von innen heraus empfunden und lebendig gewachsen bis die ganze Gestalt dasteht leibhaftig, auch für den äußeren Sinn zu schauen.

So hätte denn die deutsche Kunst ihre volle Wiederbelebung erreicht. Der noch nicht versiegte Herzschlag innersten Lebens in der Musik zuerst das denkende dichtende Haupt wieder zur Besinnung gebracht, und nun pulsirt Leben durch alle Glieder und eines regt sich nach dem anderen in dem freudigen wonnevollen Gefühl des Erwachens, der Genesung.

Meister! Gar mancher wackere Künstler wird mitwirkend an diesem großen Werk die lautersten Wonnen zuversichtlichen Schaffens genießen. Aber all dieß ist Ihr Werk, Ihr Werk ganz allein, und wenn noch hundert und tausend Hände daran Theil nehmen.

Meister! ich habe dieses alles, was über die rein technische Angelegenheit [hinaus geht], die mich zu diesem Schreiben bewog, nach meiner ursprüng-

31 [Zitat aus dem Libretto des Siegfried in Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen – Siegfried“, 1. Akt, 1. Szene.]

lichen Absicht nicht sagen wollen. Da ich es aber nun halt unwillkürlich gesagt, lasse ich es gerne stehen, selbst auf die Gefahr hin, durch all zu viel Geschriebenes lästig geworden zu sein. Warum sollten Sie es auch nicht erfahren, wie sehr lieb und theuer Sie manchen, ohne es vorher gewußt zu haben, sind?

Um Eines bitte ich zum Schluß, mir nämlich den Empfang dieses Schreibens gütigst anzeigen zu wollen, da mir die Berücksichtigung meiner Bedenken gar sehr am Herzen liegt und ich nicht das gänzliche Verschwiegenbleiben desselben dem bloßen Zufalle anheimstellen möchte. Bitte mir diese Anzeige zukommen zu lassen unter

Wien *poste rest.* Josefstadt

C.S.

Wien im Dezember 1873.

Aus dem Künstlerhaus (1874)

Neues Wiener Tagblatt, 29. Januar 1874 (Abendausgabe). Mit handschriftlichen Redaktionen, Sign. SN: 148-130/1.

Im Künstlerhaus erhebt sich das Ausstellungswesen von Neuem mit sichtlich erschöpften Kräften. Es ist immer ein Zeichen, daß eine Ausstellung mit Mühe zu Stande kam, wenn sie immer wieder an die unerschöpfliche Skizzenmappe der Familie Alt appellirt, und doch sind diese schon so oft gesehenen Ansichten das Erfreulichste des diesmal Gebotenen. Besonders interessant ist diese Aquarellausstellung durch den Umstand, daß ein guter Theil von der Hand des älteren J. Alt herrührt. Es ist dadurch die Möglichkeit einer übersichtlichen Vergleichung geboten, und man kann in leichtester Weise den Weg verfolgen, den diese den Alt's so eigenthümliche Art, die Natur wiederzugeben, in ihrer Entwicklung durchgemacht hat. In einem solchen Aquarell sieht man die Natur in einer wunderbaren Weise abgeschrieben, aber nicht etwa wie bei Hildebrandt mit dem Pinsel gemalt, sondern mit dem Pinsel gleichsam gezeichnet; und gerade diese Art der Wiedergabe hat eine lange Entwicklung hinter sich, von der die Kunst der Familie Alt ein kostbarer, reizender Ausläufer ist. Bei Jakob Alt sieht man noch die Zeichnung federzeichnungsartig, schärfer und feiner; man sieht noch deutlich die Spuren der alten Vedutenzeichenmanier, wie sie zu Anfang des Jahrhunderts allgemein gebräuchlich war. In vielen andern Stücken theilt er vollkommen den Geschmack der alten Wienerschule eines Dannhauser und Waldmüller und so steht er in seiner Eigenart mitten in einer festen künstlerischen Tradition. Diese Tradition geht unmittelbar auf seine Söhne über, zugleich mit der feinen Empfindung für die Natur, bildet sich noch vollkommener und freier aus, und erreicht in den besten Stücken von Rudolf Alt eine Höhe künstlerischer Vollendung, wie man sie in diesem Genre wohl kaum sich übertroffen denken kann. Von diesen besten Stücken ist diesmal zwar wenig ausgestellt, aber die Vereinigung der älteren Arbeiten mit den neueren verleiht allen, wie gesagt, das besondere Interesse der Übersicht und der Vergleichung. Unter den sonstigen, nicht gerade übermäßig zahlreichen Bildern findet sich hie und da ein alter holzgeschnittener Kasten und dergleichen, fein und gut abkonterfeit – wie sonst immer. Gustav Wertheimer³², der glaubensinnige Verehrer Makart's, hat es zur Wahrung seines künstlerischen Ansehens nicht

32 [Gustav Wertheimer (1847–1902) malte zunächst große Historienbilder im Stile Makarts (u.a. „Tod der Agrippina“, 1874), später Genre- und Tierbilder.]

verhindert, daß zwei Porträts von seiner Hand der Ansicht nicht vorenthalten bleiben. Sein Auge, das sich an den düstern Thaten Nero's sattgesehen und in den schwarzen Buchstaben Hammerling's geschwelgt, malt diesmal schwarz in schwarz, ein schwarzes Bild auf schwarzem Grund, in schwarzem Rahmen, mit noch schwärzerem – Inhalt, sollte man denken. Aber weit gefehlt. Eine weiße Rose blitzt aus der Farbennacht hervor und darunter lächelt ein jugendliches weibliches Angesicht, das nicht übel getroffen zu sein scheint, aber gewiß noch anmuthiger aussehen würde, wenn man es nicht so wie hier gar so im Finstern sehen müßte. Herr Werthheimer scheint zu glauben, die Farbenkunst, eines Rembrand zum Beispiel, bestehe darin, daß er so dunkel gemalt hat, will ihn noch überbieten und malt lieber gleich ganz schwarz. Es ist ein schönes Talent da, aber es ist unfrei und Makart sein Ruin. Werthheimer geht eben daran, eine „Agrippina“ zu malen – also wieder ein Neronischer Stoff und obendrein in der Hammerling'schen Präparation. Das schöne Original, das ihm dazu sitzt, kann noch so wilde Gesichter schneiden – solange ihm der Schüler suchende Makart in seinem Bestreben ja nur bald eine „Schule“ gegründet zu haben, den Pinsel führt, wird Werthheimer nicht des Druckes los, der auf ihm ruht, schwer wie die Faust eines gestrengen Herrn Vaters, der seinen knochenschwachen Sohn nicht zu sich kommen läßt. Eigene Beine, Herr Werthheimer!

Aber was sind die schrecklichsten der Schrecken eines Werthheimer'schen Quadratmeilenbildes gegen die große Amazonenschlacht von Feuerbach. Wenn man sich vorstellt, wie beiläufig ein alter Niederländer eine Prügelei mit Fischweibern am Markt gemalt hätte, so wird man darin viel drastische Natürlichkeit und Kraft des Ausdruckes vermuthen, aber nicht viel Idealität der Form. So wenig Idealität der Form aber findet man bei keinem noch so naturalistischen Genremaler wie hier, und gerade hier, wo der Stoff, eine Amazonenschlacht, die höchste Idealität unbedingt fordert. Dieses neueste Opus von Feuerbach ist geradezu abscheulich. Die nackte Gestalt nicht anders als gemein, im schlimmsten Sinne des Wortes. Gemein in Gestalt und Bewegung, ja sogar im Gesichtstypus. Alles was an einem nicht mehr in der Blüte der Jugend stehenden menschlichen Körper an der Haut sich runzelt und herabhängt, scheint Feuerbach fast absichtlich wiedergegeben zu haben. Wollte er die alte Form der griechischen Meister nicht kopiren? Warum ist dann die mit dem Kopfe nach abwärts liegende nackte Amazone, dieser ihrer Stellung nach aus der Konstantinschlacht des Rafael entnommen? Und die Andere gleich dahinter mit den überstarken Hüften von Michelangelo? Oder ist Feuerbach in Folge seiner Unfähigkeit, nicht ohne lebende Modelle zu komponiren, schon so sehr an diese gewöhnt, daß er ihre Formen nicht einmal mehr zu idealisiren vermag?

Oder besitzt er gegenwärtig zufällig nur schlechte Modelle? Es ist schwer sich eine Ursache so übel beschaffener Formen zu erdenken, denn es ist überhaupt kaum zu glauben, wie es denn nur möglich ist, daß ein Maler solche Dinge während der Arbeit nicht selbst gesehen hat; aber er hat es gesehen und trotzdem keinen Anstand genommen, die Gemeinheit öffentlich zur Schau zu stellen.

Es muß hier Halt gemacht und weiter ausgeholt werden, denn es betrifft eine im gegenwärtigen Kunstschaffen festgewurzelte Ansicht. Ästhetiker und Kunsthistoriker haben oftmals und immer wieder den Umstand betont, daß die Meister der Renaissance zwar ihre Stoffe und theilweise auch ihre Formen der Antike entnommen haben, daß sie aber dieselben im Sinne ihrer Zeit umgemodelt und so nicht leere Schemata reproduziert, sondern aus dem Jungbrunnen der Natur mit neuem Leben begabte Gestalten hervorgehen ließen. Dieses rühmliche Zeugniß haben sich nun eine Reihe moderner Künstler sehr zu Gemüthe geführt. Sie tischen gleichfalls immer wieder die alte antike Kunstwelt auf, wollen aber alles nach dem vielgepriesenen Beispiel der Renaissance an den Brüsten der Natur mit neuem Leben begaben. Nur vergessen sie, daß mit diesem Lobspruch noch sehr Vieles nicht gesagt ist. Die Renaissancekünstler waren allerdings eifrig im Studium der Natur, aber stets darauf bedacht, ihr inneres Wesen zu erfassen, wurden sie Meister der Perspektive und Anatomie und so benutzen sie das Modell eben dazu, diese Meisterschaft zu erreichen, nicht aber es mit allen Zufälligkeiten und Häßlichem abzubilden. Titian schuf eine ganz andere Venus, als die Antike, er schuf eine venetianische, in der sich der Schönheitssinn gerade seiner Zeit verkörpert, aber gleichfalls voll idealen Gehaltes. Wenn er weit davon entfernt war, die antike Form einfach zu kopieren, so war er noch weiter davon, sich in Venedig das häßlichste Weibsstück auszusuchen und es getreulich nachzumachen. Die Renaissancekünstler haben den antiken Stoff mit dem Schönheitsgeföhle ihrer Zeit aber nicht mit dem lebenden Modell vermält; das ist eine spezifisch moderne That und das ist denn auch der Standpunkt Feuerbach's, Schlösser's und Anderer. Der Standpunkt selbst, von dem derlei sogenannte Kunstwerke produziert werden, ist vollständig verfehlt, der Eindruck solcher Kompositionen daher stets ein wenig erfreulicher, vollkommen widerlich ist aber dieses neueste Produkt, denn hier gesellt sich zu dem schlechten Modell noch obendrein eine schlechte Ausführung. Alle Details sind mehr oder weniger verzeichnet, keinerlei Rhythmus im Aufbau von Gruppen vorhanden und das Kolorit wo möglich noch melancholisch langweiliger, als man es sonst bei Feuerbach gewohnt ist.

Wohl uns, daß die entgegengesetzte Mauer dem Auge künstlerisch-schönsten Ersatz bietet. Sie trägt die drei Wandgemälde *Josef Hoffmann's*, die der

Meister während der Weltausstellung in dem Handelsakademiesaal separat exponiert hatte. Man erinnert sich daran. Wir haben damals diese außerordentlichen Schöpfungen Hoffmann's ihrem vollen Umfange nach gewürdigt, wir wollen für heute also nur auf das dringlichste unser Kunstpublikum aufmerksam gemacht haben, die Gelegenheit ja nicht zu versäumen, die Bilder wieder und wieder zu beschauen.

Unter Platonikern (1874)

Neues Wiener Tagblatt, 21. März 1874 (Abendausgabe). Mit handschriftlichen Redaktionen, Sign. SN: 149-131/1.

Ein regnichter Tag, trüb und düster. Ermüdet von der langen Fahrt, kam ich endlich in Almusa an. So hieß das Nest in der Nähe von Spalato, an der dalmatinischen Küste. Es war spät geworden und ich sterbensfroh, daß der Wagen nach dem Gasthofe einlenkte. Kein Hotel, kein Ringstraßenhotel mit Portier, Gasbeleuchtung, Telegraphen! Aber schon durch das Wagenfenster konnte ich die Reste prachtvoller Alterthümer an dem verfallenen Gebäude erkennen: aus reichen, korinthischen Säulen und Gebälken das triumphbogenartige Thor aufgebaut, zertrümmerte Statuen im Hofraume, der in früheren Zeiten nach Art römischer Palastanlagen formirt schien, hie und da Nischen von schöner, antiker Form ihren Standort zeigend – diese flüchtigen Betrachtungen allein verscheuchten rasch alle Müdigkeit. Zudem schien es auch jetzt noch in dem alten Römerpalaste sehr lustig herzugehen und so war ich denn gleich dabei, mit dem Wirth, einem biedereren und biederben Manne, nach der Gaststube zu gehen – das Gebäude, dachte ich mir, kann ich ja am nächsten Morgen gründlicher besehen. – Aber auch in der mit Gästen wohlgefüllten Stube bemerkte ich die Grundzüge einer antiken Säulenhalle und dazwischen Allerlei, nach neueren Begriffen zusammengeflickt. Die Gäste waren offenbar guter Dinge und nahmen meine volle Aufmerksamkeit in Anspruch.

„Ist es nicht arg“, sprach gerade Einer, „daß sie auf den Herakles und Andere Lobpreisungen in Prosa zusammengeschrieben, wie der vortreffliche Prodikos, daß es aber noch kein Mensch bis auf den heutigen Tag unternommen hat, den Eros würdig zu preisen?“ Ich war ganz erstaunt, eine solche Rede hier zu hören, denn auch der Mann, der sich so wohlbewandert in der Literatur und in der antiken Mythe zeigte, sah gar nicht darnach aus, als ob ihm viel an dem Eros und dem ganzen griechischen Olymp gelegen sein könnte. Mein Erstaunen vermehrte sich aber, als mein Wirth mir erklärte, dieser Mann sei Eyriximachus, der Maccaronihändler gegenüber dem Gasthofe. Aber schon hatte ein Anderer das Wort ergriffen, ein Mann in gelbem Mantel, den mir mein Wirth als seinen Schuster vorstellte. Meister Pfrim fuhr sich mit der schwieligen Rechten über den Bart und sprach: „Du hast wohl geredet, mein lieber Eyriximachus, und weder ich selbst werde es ablehnen, über diesen Gegenstand zu sprechen, noch auch Agathon oder Pausanias oder Aristophanes oder irgend einer der Anwesenden.“

Alle Anderen billigten den Vorschlag. Während nun vielfach zugleich hin und wieder gesprochen wurde, ergriff ich die Gelegenheit, meinen Wirth eingehender um die hier versammelten Personen auszuforschen, indem ich ihm zunächst meine Verwunderung ausdrückte, daß sämmtliche Anwesende Namen von so alterthümlicher Berühmtheit tragen. Dies schien ihm sehr zu schmeicheln und er meinte, es sei auch nicht nur wegen des alterthümlichen Namens, sondern auch durch seine Thaten Mancher darunter nicht ohne Ruf und Ruhm. So zeigte er mir einen mit dem Rücken gegen mich Sitzenden, so daß ich nur den Kahlkopf und den verschossenen Mantel sehen konnte, und sagte: „Der Mann ist wohl am weitesten schon herumgereist. Er ist aus Pescara und handelt mit Leder und Pelzwerk. Das könnte ich auch nicht sagen, wie oft der schon in Sibirien und Amerika gewesen.“ Da merkte ich denn auf ihn und hörte wie er zum Maccaronihändler hinüber von Chaos sprach und aus Hesiod citirte: „Aber nach diesen – ward die geräumige Erd’ ein Sitz stets sicher für Alle – Eros zugleich“ ...

Und mein Wirth sprach: „Der Andere, der neben ihm liegt, mit bloßen Füßen und den Kopf umgewendet, der ist schier noch merkwürdiger gereist, aber mehr zu Wasser als zu Lande“ und dabei blinzelte er mit den schlauen Augen, als ob er noch Mehreres darunter meinte, „der ist aus Scarpante, das ist nicht weit von Kreta, das war immer eine eigene Gegend. Auch hat er zuweilen Geschäfte an der afrikanischen Küste.“ Und nun blinzelte er wieder bedeutungsvoll und ich konnte wohl merken, daß es mit diesem nicht angenehm sein müßte, auf offener See zusammenzutreffen. Der Lederhändler aus Pescara fuhr inzwischen aber fort zu beweisen, daß Eros der älteste Gott sei und deshalb Urheber der größten Güter. Noch bemerkte ich einen älteren Mann mit zwei jüngeren Burschen, von dem mir mein Wirth sagte, er sei ein Geldmäkler aus Syrina, ein karger Filz, an dem ihm nicht viel gelegen. Der Lederhändler erhob nun aber seine Stimme lauter und erklärte, daß die Kraft des Eros geschickt sei, zu allem Größten und Wunderbarsten anzutreiben, die Seelen der Verstorbenen wieder aus dem Hades hervorzuholen und erzählte die Geschichte von der Liebe des Achilleus zum Patroklos und sagte dann, „aus diesem Grunde haben ihn auch die Götter wegen sehr großer Bewunderung vorzüglich geehrt, weil er seinen geliebten Freund so hoch schätzte. Deshalb nahmen sie ihn auf der Insel der Seligen auf, und so behaupte ich meines Theils, daß Eros unter den Göttern der älteste, ehrwürdigste und bedeutendste ist, zum Besitz der Tugend und Glückseligkeit für die Menschen im Leben sowohl als im Tode.“

Darauf versetzte der Maccaronihändler: „Mein Lieber! Sehr wohl hast Du gesprochen, nur dünkt mich Eines noch wichtig. Es gibt zwei Arten von Liebe,

eine hohe und eine niedere. Das, was Du so schön uns gesagt, ist Alles aus der Art der hohen himmlischen Gottheit und diese hohe Liebe, selbst himmlisch, ist viel werth, sowohl für den Staat als für den Einzelnen, indem sie sowohl den Liebenden selbst nöthigt, viele Sorgfalt hinsichtlich der Tugend auf sich zu wenden, als auch den Geliebten. Jede andere Liebe gehört der anderen, der gemeinen an. Dieses ist es, was ich Dir so aus dem Stegreif über den Eros bieten kann.“ Der Pelzhändler nickte dem Maccaroninudelfabrikanten freundlich zu, mein Wirth rieb sich vergnügt die Hände und holte einen neuen Krug süßen Weines von Lacroma hervor. Der Seeräuber aus Scarpante erzählte eine Geschichte von vierbeinigen Menschen, wie sie von den Göttern zerschnitten wurden und daraus die zweibeinigen entstanden sind. Jeder solche zweibeinige Mensch sucht seitdem seine andere Hälfte und diese Sehnsucht, diese andere Hälfte zu finden, sei eben Liebe. Zu fürchten sei nur, daß die Götter uns nochmals auseinander schneiden und dann müßten wir gar auf einem Beine herumhüpfen. Solches und anderes tolles Zeug brachte der rauhe Sohn des Meeres noch verschiedentlich hervor, indeß der Schuhmacher des Ortes sich mit dem Maccaronihändler und dem syrischen Geldmäkler mit Frag und Antwort unterhielt; da plötzlich entstand im Vorhause draußen großer Lärm, bald darauf öffnete sich die Saalpforte und ein schon schwer von Wein trunkener junger Mann trat herein an der Spitze mehrerer Tänzerinnen von einer herumziehenden Theatertruppe. Kaum –

Nein, nicht weiter! Stillgehalten! Es ist unnöthig, zu betheuern, daß ich niemals in Almusa gewesen, daß es dort eine Kneipe in einem alten römischen Palaste nicht geben dürfte und der Schuster und der Maccaronihändler des Fleckens sich nicht mit Fragen aus der griechischen Mythologie beschäftigen.

Das Alles ist Unsinn. Diesen Unsinn will uns aber *Feuerbach* in seinem „*Gastmahl des Plato*“ als sinnvolles Kunstwerk vorhalten, und dagegen muß im Scherz und Ernst protestirt werden. Es gab und gibt noch im neunzehnten Jahrhundert Künstler genug, denen nichts Anderes einfällt, als immer wieder Homer, die Bibel oder Dante zu illustriren, als ob dasjenige, was auf diesem Boden zu leisten ist, Antike, Mittelalter und Renaissance nicht schon ohnehin geleistet hätten. Dann gibt es wieder Künstler, welche nur die Natur, wie sie liebt und lebt, einfach abschreiben und hiermit allein schon ein Kunstwerk geschaffen zu haben glauben. Das eine steht aber fest, das diese beiden Kunstrichtungen von ganz entgegengesetzten Grundanschauungen über dasjenige, was das Wesen des Kunstwerkes ausmache, ausgehen; und demzufolge sollte man meinen, daß es nicht denkbar ist, auch nur den Willen zu fassen diese entgegengesetzten Elemente miteinander zu einem einzigen Ganzen zu vereinigen.

Demnach ist es nicht nur Feuerbach, sondern seine ganze Reihe von Künstlern, welche diesen Versuch praktisch durchgeführt haben. Es gehören noch hieher Schlößer, Scaramuzza und viele Andere. Es scheint sich diese Gedankenrichtung mit Nothwendigkeit aus der unmittelbar vorangegangenen Entwicklungsstufe unserer modernen Kunst auskrystrallisirt zu haben. Die Vorgänger dieses sonderbaren und unnatürlichen Eklektizismus waren theils exklusive Idealisten, theils ebenso starre Naturalisten. Sei dem aber wie immer. Unzweifelhaft ist Feuerbach der energischste Vertreter dieser Richtung, die Richtung selbst aber ohne alle Frage vollständig verfehlt. Seine neuestes Bild „Das Gastmahl des Plato“ – eine neue Auflage einer älteren Behandlung desselben Stoffes – ist in hohem Grade geeignet, den üblen Eindruck, den seine „Amazonenschlacht“ ausnahmslos hervorgerufen, zu verwischen. Dennoch sind die Hauptfehler beider Bilder ganz dieselben. Nur war die „Amazonenschlacht“ auch in der Gruppierung stark mißglückt, während diese gerade bei Feuerbach sonst meisterhaft genannt werden muß.³³ Es braucht nur an seine „Medea“ erinnert werden. Was die Klarheit und Schönheit im Aufbau der Gruppen anbelangt, ist der des „Gastmahl“ in der vollendetsten Weise gelungen. Die Farbe ist nicht so trostlos violett, wie in vielen vorhergehenden Werken; die widernatürliche Vermählung zwischen Idealismus und Naturalismus in Inhalt und Form aber von gleicher Unverdaulichkeit, wie an Allem, was Feuerbach produziert. Es fehlt ihm hierüber offenbar alles Verständnis und vor Allem ein feines künstlerisches Gefühl, das ihm intuitiv schon sagt, was zusammengehört und was nicht. Feuerbach verfolgt eben nur in starrer Konsequenz sein ein- für allemal aufgestelltes Programm.

33 [Siehe Sitte, Camillo: „Aus dem Künstlerhause (1874)“, S. 222–225 in diesem Bd.]

Richard Wagner und die deutsche Kunst (1875)

Sonderdruck, Wien: Verlag von J. Gutmann (K. K. Hofopernhaus) 1875 (Erstveröffentlichung in: Zweiter Jahres-Bericht des Wiener akademischen Wagner-Vereines für das Jahr 1874. Wien: Selbstverlag 1875). Mit handschriftlichen Redaktionen, Sign. SN: 133-108. Basierend auf einem Vortrag von 1874 im selbigen Verein, in dem Sitte auch Mitglied war.

Wie unter dem Einflusse einer merkwürdigen Vorahnung schrieb ein deutscher Kunstfreund vor nunmehr hundert Jahren schon seine Gedanken über die mögliche Vollendung des dramatischen Kunstwerkes nieder, und es ist ergreifend, dasjenige als unerreichbar schönes Traumbild hingestellt zu sehen, was in noch grösserer Erhabenheit und tieferer Bedeutung gegenwärtig volle sinnliche Wirklichkeit geworden.

Die Stelle des alten, fast verschollenen Buches, in welcher sich Begeisterung für das Werk der Zukunft und zugleich Trauer über die augenblicklichen Kunsterscheinungen in merkwürdiger Weise vereinen, lautet:

„Bei dem ausserordentlichen Schauspiel, dem die Italiener den Namen *Opera* gegeben haben, herrscht eine so seltsame Vermischung des Grossen und Kleinen, des Schönen und Abgeschmackten, dass ich verlegen bin, wie und was ich davon schreiben soll. Und dennoch hat dieses Schauspiel in einzelnen Scenen mich oft entzückt. Mehr als einmal habe ich dabei vergessen, dass ich ein künstliches, in manchen Theilen unnatürliches Schauspiel sehe, habe mir eingebildet, das Weheklagen unglücklicher Personen, das Jammern einer Mutter um ihr umgebrachtes Kind, die Verzweiflung einer Gattin, der ein geliebter Gemahl entrissen und zum Thode verurtheilt worden, den natürlichsten und durchdringendsten Ausdruck zärtlicher oder heftiger Leidenschaften nicht nachgeahmt, sondern wirklich zu hören. Nach solchen hinreissenden Scenen begreift man, was für ein fürtreffliches Schauspiel die Oper sein und wie weit sie die anderen übertreffen könnte. Man bedauert, dass so herzerwühlende Dinge mitten unter so viel Ungereimtheiten vorkommen, und man kann sich nicht enthalten, auf Entwürfe zu denken, wie dieses Schauspiel bei seiner so überwiegenden Kraft auf einen edlern und grössern Zweck, als der blosse Zeitvertreib ist, angewendet werden könne.“

„Ich weiss wohl, dass die Mode und mancherlei kaum bemerkbare Ursachen, die gleich dem unhintertreiblichen Schicksal, das dem Lauf aller menschlichen Geschäfte seine Wendung gibt, in jedem Jahrhundert den Wissenschaften und Künsten ihren Schwung und Geist, den man *genium saeculi* nennen kann, geben. Gegen diese nicht sichtbar wirkenden Ursachen vermögen Vorschläge, wenn sie gleich von der reinsten, gesundesten Vernunft gethan

werden, sehr wenig. Aber man kann sich nicht enthalten, das Muster der Vollkommenheit, sobald man es entdeckt, aufzustellen, und eine Sache, die durch den Strom der Vorurtheile und des schlechten Geschmacks umgerissen und verunstaltet worden, wenigstens in der Einbildung schön zu sehen, und in ihrer Vollkommenheit zu geniessen.“

„Der feste Grund, um die Oper als ein prächtiges und herrliches Gebäude darauf zu setzen, wäre *ihre genaue Verbindung mit dem Nationalinteresse eines ganzen Volkes*. Aber daran ist in unseren Zeiten nicht zu denken. Denn die Staaten haben sich niemals weiter als jetzt von dem Geiste entfernt, der ehemals in Athen und Rom geherrscht, und durch den die öffentlichen Schauspiele, besonders die griechische Tragödie, die im Grunde eine wirkliche Oper war, zu wesentlichen Stücken politischer und gottesdienstlicher Feierlichkeiten geworden sind. Ohne so hoch in die unabsehbaren Gegenden der süßen Phantasie zu fliegen, wollen wir von den Verbesserungen sprechen, die man der Oper nach der gegenwärtigen Lage der schönen Künste geben könnte. Dazu würde nothwendig erfordert, dass ein von den Musen geliebter grosser Fürst die ganze Veranstaltung dessen, was zu diesem Schauspiele gehöret, einem Mann gäbe, der mit dem guten Willen und viel Geschmack ein vorzügliches Ansehen besässe, *wodurch er den Dichter, Tonsetzer und alle zur Oper nothwendigen Virtuosen nach seinem Gefallen zu lenken vermöchte*. Die Forderung ist schwer genug, um uns alle Gedanken zu benehmen, sie höher zu treiben.“

„Wenn man aber bedenkt, was für grosse Kraft in den Werken einer einzigen der schönen Künste liegt; wie sehr der Dichter uns durch eine Ode hinreissen, wie tief uns der Tonsetzer auch ohne Worte rühren, was für lebhaft und dauernde Eindrücke der Maler auf uns machen kann; wenn man zu Allem diesem noch hinzusetzt, dass das Schauspiel schon an sich die Empfindungen auf den höchsten Grad treibet: so wird man begreifen, *wie unwiderstehlich die Gemüther der Menschen durch ein Schauspiel könnten hingerissen werden, in welchen [sic!] die einzelnen Kräfte der verschiedenen schönen Künste so genau vereinigt sind*.“

Diese Stelle ist aus Sulzer's „Theorie der schönen Künste“ vom Jahre 1777 entnommen.³⁴ Ihm dünkte aber damals die Forderung noch schwer genug, um alle Gedanken zu benehmen, sie höher zu treiben, und gar an eine Verbindung der Kunst mit den nationalen Bestrebungen des ganzen Volkes zu denken, dünkt ihm ein Ausflug in die unabsehbaren Gegenden süsser Phantasien zu sein.

34 [Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln*, 2 Bde. Leipzig: Weidemann 1771–74 (Erstausgabe).]

Diese Gedanken, welche so sehnsüchtig einem erst zu erreichenden grossen Kunstwerke entgegenstreben, hegt aber nicht blos der schwärmerische Geist eines Einzelnen, sondern sie enthalten Etwas, das zu suchen eine innere Nöthigung die Besten immerfort antreibt; dass *Lessing* und *Winkelman* ebenso suchten, wie *Thorwaldsen* und *Goethe*, ebenso wie *Tieck* und *J. Grimm* oder *Cornelius* und *Schwind*; sie streben demjenigen Kunstwerke entgegen, von dem die edelsten deutschen Künstler und Denker seit einem Jahrhunderte träumen, von dessen Schönheit und Kraft das deutsche Volk vorahnend durchdrungen ist und an dessen Erreichung es mit so inniger Hingebung glaubt, wie sie nur dem deutlichen Fühlen entspringen kann, dass das innerste Wesen des deutschen Volksgestes seinen wahrhaftigsten umfassendsten Ausdruck noch immer nicht gefunden hat.

Dieses Ringen nach dem gewünschten vollwichtigen Ausdruck bezeichnet die Entwicklung unserer Kunst nun schon durch ein volles Jahrhundert hindurch, und weil seine Gestaltung erst im Werden begriffen und der vollen Versinnlichung erst entgegenreift, konnte diese als ideales Ziel vorschwebende Schöpfung in Wahrheit das *Kunstwerk der Zukunft* genannt werden.

„Der Erzeuger des Kunstwerkes der Zukunft ist Niemand Anderer als der Künstler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt und in ihm enthalten zu sein sich sehnt.“

Mit diesen Worten schliesst Richard Wagner jene Reihe tiefgehendster Untersuchungen, welche in dem bedeutungsvollen Werke über *Oper* und *Drama* vereinigt sind.

Dieser Künstler der Gegenwart ist aber wieder Niemand Anderer als der gewaltige Meister selbst, der es unternommen hat, zu seinem Volke von einem grossen über Alles herrlichen Kunstwerke zu reden und noch mehr – der dieses über Alles herrliche Kunstwerk auch wirklich geschaffen. Schon steht das Festspielhaus zu Bayreuth und wir erleben es, das lange in seinem Werden vorbereitete und vorhergeahnte Kunstwerk lebendig und leibhaftig vor uns zu sehen. Alle Winkel der Erde und die Kunst aller Zeiten wurde durchforscht und Alles, was sich da vorfand, wurde benützt, um es zu einem Ausdruck dessen zu gestalten, wovon das Herz erfüllt.

Griechenland und Rom, Kirchen und Klöster, Egypten, Indien, selbst die Urwälder Amerika's mussten ihre Schätze aufweisen und jede Kunstform, welche einstmals der Ausdruck *ihrer* Zeit gewesen, wurde nachgeahmt in dem Glauben, *sie* könnte auch der Ausdruck *unseres* Wollens sein.

Mitten in diese Periode mannigfaltigster Kunstthätigkeit fällt das erste Nachsinnen Richard Wagner's über das so sehnsüchtig verlangte grosse Kunst-

werk, das all' unser Wollen, Können und Thun in Eins zusammenzufassen und in entzückender Weise darzustellen vermöchte.

Schon war die Wiederbelebung der Antiquität und des Mittelalters versucht worden; schon war die ganze bekannte Weltgeschichte als Stoff für künstlerische Darstellung verwendet worden, als Wagner noch einmal alle Stoffe und Formen durchforschte, um die Mittel zur Gestaltung jenes erlösenden Kunstwerkes zu finden.

So zeigt sich denn die erste Thätigkeit Wagner's als eine äusserst mannigfaltige, nach allen Seiten hin suchende und wählende, bis endlich der Weg gefunden und nun jeder Schritt dem grossen Ziele gerade entgegenstrebt.

Die Mannigfaltigkeit der Bestrebungen Wagner's in seiner ersten Zeit ist so gross, dass sie geradezu der Vielartigkeit der künstlerischen Versuche unseres Jahrhunderts überhaupt gleichgestellt werden kann.

Wagner übersetzte Sophokles und schrieb Novellen, studierte Beethoven und componirte italienische Opern. Neben Rienzi sollte noch Christus und Friedrich Barbarossa auf die Bühne. Aber bei all' diesem Umherirren blieb Wagner nie bei seinen nächstliegenden Stoffen hängen, sondern durchschritt rasch die Bahn aller erdenklichen Möglichkeiten und verweilte bei jeder Gattung nur so lange, bis er ihr innerstes Wesen vollständig erkannt hatte. Auf diese Erkenntniss selbst kam es an, um, auf ihr fussend, den allein vollwichtigen Stoff zu künstlerischer Darstellung bedeutendster Art zu finden. Die Erkenntniss suchte er durch künstlerisches Nachbilden zur letzten bewusstesten Klarheit zu bringen, und wie sehr dies gelungen, zeigt der letzte *Tribun*, der im Style der italienischen Oper durchaus nicht zu den geringeren zählt. Bei anderen Stoff- und Formgebieten verweilte Wagner aber nicht einmal so lange, dass es dabei zu abgeschlossenen künstlerischen Compositionen gekommen wäre.

Die eingehendere Beschäftigung mit der christlichen Vorstellungswelt führte zu einem vollständigen Wegwerfen Alles dessen, was specifisch christlich und zu jener vernichtenden Erklärung der principiellen Feindschaft zwischen christlicher und moderner Weltanschauung, wie sie Wagner in „Kunst und Revolution“ gegeben hat. Die Studien über Barbarossa aber, welche in der Broschüre „Wibelungen“ niedergelegt sind, führten zu einem Bruch mit dem historischen Drama.

Nun waren schon zwei Grundgedanken des gesuchten erlösenden Kunstwerkes gefunden.

Der Eine lautet:

Das Kunstwerk darf nicht die Historie nur abbilden; es kann nicht naturalistisch sein, sondern nur idealer Natur; denn die reale Welt verfolgt ganz andere

Zwecke als künstlerische; erst die Hand des Künstlers formt aus ihr ein für unsere Anschauungen und Empfindungen harmonisches Ganze, eine ideale Kunstwelt, neben und über der realen Welt.

Der andere Grundgedanke lautet:

Die metaphysischen und ethischen Grundsätze, welcher dieser Idealisierung der realen Welt nothwendig innewohnen, müssen nationaler Natur sein, sie dürfen nicht christlich, romanisch oder orientalisches, oder wie immer sein, sondern sie können in dem wahrhaftigen deutschen Kunstwerken nur wieder deutsch und nicht anders sein.

Diesen beiden Grundgedanken des Wagner'schen Kunstwerkes gesellt sich wie von selbst der dritte:

Der Inhalt ist bei diesem idealen deutschen Kunstwerk die Hauptsache und die Form nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck, nur dazu da, diesen Inhalt, auf den einzig Alles ankommt, möglichst klar und vollständig kundzugeben.

Ausgehend von diesen Grundsätzen hat Wagner unsere ideale Kunst nicht nur weitergeführt, sondern geradezu gerettet, er hat das Erbe Göthe's, Beethoven's, J. Grimm's und auch der Romantiker übernommen, ja alle grossen und wahrhaft würdigen Kunstbestrebungen unseres Jahrhunderts finden in seinem Werke ihre Vollendung, ihre Bestätigung.

Alles zu dem ersehnten Kunstwerke Nöthige hat Wagner in der Zeit seiner ersten suchenden Thätigkeit auch wirklich gefunden; sowohl den Gegenstand der Darstellung, als auch die Mittel zur sinnlichen Verwirklichung, und von nun an sind alle Werke des Meisters nur ein einziges ununterbrochen zusammenhängendes Ganzes.

Von nun an gehören die Stoffe seiner Werke nur mehr der idealen Welt der Sage und endlich der Mythe an, und zwar der deutschen; aber auch in Form, Ausdruck, Empfindung und allem Sinnlichen sind sie innigst verwachsen mit der dichterischen, selbst mythischen Vorstellungswelt und Empfindungswelt des deutschen Volkes.

Die formbildenden Elemente seines Schaffens hat Wagner in dem schon angeführten Werke „Oper und Drama“ niedergelegt; die erste künstlerische Frucht desselben ist aber der fliegende Holländer.

Die gänzliche Umwandlung aller Grundsätze des künstlerischen Schaffens, wie sie in diesem Werke erscheint, ist so bedeutend, dass sich im Wirken keines anderen Künstlers etwas Gleiches entdecken lässt. Wagner selbst erwähnt diese merkwürdigen Erscheinung in der Einleitung zum ersten Bande seiner gesammelten Schriften, indem er sagt:

„Es fühlt wohl Jeder, dass mit dem Autor etwas Bedeutendes vorgegangen

war; vielleicht eine tiefe Erschütterung, jedenfalls eine heftige Umkehr, zu welcher Sehnsucht wie Eckel gleichmässig beitrugen.“

Das Bedeutende, das mit dem Autor vorgegangen war, ist dasselbe, was von nun an seine Werke so sehr von allem anderen modernen Kunstschaffen unterscheidet. Die heftige Umkehr aber ist die Wegwendung von denjenigen Grundsätzen, durch welche die Dichtkunst endlich zum Tendenzroman und die Malerei bis zur Concurrentin der Photographie entwürdigt wurde.

So steht denn das Kunstwerk Wagner's einerseits in organischem Zusammenhang mit der ganzen vorhergehenden Entwicklung der deutschen Kunst und die letzten ernährenden Wurzeln dieses Werkes reichen bis ins germanische Alterthum hinauf; andererseits steht unser Meister fast mit Allem und Jedem, was neben ihm für Kunst ausgegeben wird, im allerschroffsten Widerspruch. Im Widerspruch mit unserem gedankenlosen und formlosen Naturalismus und auch mit derjenigen lahm gewordenen Idealität, welche nur mehr trockene Allegorieen zu Stande bringt.

Auf diesen Widerspruch in den Grundsätzen des Schaffens muss zunächst eingegangen werden, wenn Wagner in seiner Bedeutung für die deutsche Kunst begriffen werden soll.

Auffallend ist zunächst, dass zwei an sich so verschiedenartige Dinge, wie Allegorie und Naturalismus, nicht nur gegenwärtig nebeneinander bestehen, sondern zu allen Zeiten immer nur gemeinsam in den Vordergrund getreten und gleichzeitig wieder zurückgewichen sind.

Alle ältesten primitivsten Kunstwerke sind merkwürdiger Weise entweder symbolischer oder naturalistischer Art. Man denke nur an die vielen ältesten Malereien und Sculpturwerke Egyptens. Theils bestehen diese aus Götterfiguren mit Thierköpfen und andern Attributen, welche keinen anderen Zweck haben, als irgend einen philosophischen Begriff wie durch ein geschriebenes Wort anzudeuten; theils aus einfachen Nachahmungen der Natur. In ähnlicher Weise sind alle primitiven Bildungen von Gottheiten, rein künstlerisch genommen, nichts anderes als Allegorieen. Zeus und Wotan in der ältesten auf uns gekommenen Form, sind noch Überreste jenes ursprünglichsten kosmischen Kunstwerkes, das noch gänzlich aus solchen Allegorieen bestanden zu haben scheint; während unmittelbar neben diesen mit Hilfe der Symbolik zu Stande gebrachten Personificationen abstracter Begriffe auf der primitivsten Stufe der Kunstentwicklung, unvermittelt und schroff die leere chronikenartige Nachahmung der Natur steht. Unmittelbar neben den symbolischen Gottheiten sehen wir auf den ältesten Bildern die gewöhnlichen Vorgänge und Gestalten des täglichen Lebens naturalistisch dargestellt ohne Idealisierung der Vorgänge,

ohne anderem Streben, als dem der blossen Nachahmung der Natur. Ebenso steht in der primitiven Dichtkunst der personificirte Begriff unverbunden neben der chronikenartigen Abschilderung des wirklichen Lebens.

Von diesen beiden Extremen ausgehend entwickelt sich schrittweise das ideale Kunstwerk. Schon das Vorhandensein dieses zweifachen Ursprunges zeigt, dass das vollendete Kunstwerk aus einer wunderbaren Vereinigung von zwei an sich verschiedenen Elementen, aus der innigsten Durchdringung von sinnlicher Erscheinung und abstracter Idee besteht, und aus Nichts lässt sich das wahre Wesen des hochentwickelten vollendeten Kunstwerkes so deutlich erkennen, als aus der Betrachtung dieses seines merkwürdigen Ursprunges.

Auf der ersten Stufe der Entwicklung stehen die Elemente noch getrennt nebeneinander. Später erfüllen sie gleichmässig ihr gemeinsames Werk so, dass sowohl die höchste Einheit der Idee als auch die lebensvollste sinnliche Darstellung erreicht erscheint.

Der Weg, auf dem dieses Kunstwerk erreicht wird, ist wieder ein zweifacher, je nachdem die ursprüngliche Allegorie oder die bloße Nachahmung der Natur zum Ausgangspunkt genommen wurde.

Die Allegorie, welche noch den nackten Gedanken sehen lässt und durch Personificirung nur kaum den ersten Schritt zu seiner Sinnlichwerdung gethan hat, wird immer mehr mit lebensvollen Elementen sinnlicher unmittelbarer Naturschauung ausgestattet, jedoch so, dass diese Formen der natürlichen Erscheinung dem ursprünglichen Gedanken nicht widerstreiten. Auf diese Weise verwandelt sich der ursprüngliche Lichtgott, der zuerst nur eine allegorische Personification gewisser abstracter Begriffe gewesen, allmähig in einen leuchtenden Helden, der nun Achilleus oder Siegfried heisst, und noch weitergehend in dieser Umbildung gelangt sogar die naturalistische Seite wieder zum Übergewicht und es wird ein einfacher Ritter aus ihm, der sein Dornröschen aus hundertjährigem Schlaf erweckt. In diesem wunderbaren Vorgang allein noch hat sich die Spur des uralten kosmischen Kunstwerkes erhalten. Das Gleiche kann von den meisten Märchen gesagt werden, wie sie uns durch Grimm gesammelt wurden.

In den ältesten Bruchstücken der deutschen Dichtung, in der Edda finden sich noch häufig die naturalistischen und symbolischen Bestandtheile hart nebeneinander, erst mechanisch gemengt, und es zeigt dies, wie nahe diese Dichtungen noch einer primitiven Kunstentfaltung stehen. Die Denkmäler, aus welchen sich das weitere organische Wachstum ersehen liesse, sind verloren. Erst im Nibelungenlied besitzen wir neuerdings einen Abschnitt aus dieser Entwicklung, und hier finden wir schon die noch unvollkommene Allegorie, den uralten Gott, in einen idealen Helden, in vollendetes Kunstwerk umgeschaffen.

Das ist der eine Weg, auf dem das ideale Kunstwerk entstanden. *Die Gottheit ist Mensch geworden. Das heisst, der abstracte Begriff des Philosophen ist Kunst geworden.*

Nach anderer Art entsteht das ideale Kunstwerk aus der blossen Nachahmung der Natur. Dabei wird umgekehrt die volle, ja übermässig vielfältige, sinnliche Erscheinung immer mehr und mehr nach Grundideen geordnet. Man nennt diesen Vorgang Idealisiren. Der Ausgangspunkt ist die Natur, die Geschichte. Diese wird nach künstlerischen Grundsätzen gereinigt, wieder neu herbeigezogen und nochmals durchgebildet. Auf diese Art ist z.B. die Idealfigur des Herakles und andere entstanden. Solche Helden werden zuletzt unter die Götter versetzt, das heisst, es ist endlich zwischen der Idealfigur eines Herakles und eines Achilleus kein Unterschied mehr. *Der Mensch ist Gott geworden, oder: die blosse Naturnachahmung ist Kunst geworden.*

So zeigt sich denn, wie das ideale Kunstwerk auf *zweifache* Art entstehen kann, weil es in der That aus der vollkommenen Durchdringung *zweier* verschiedener Elemente besteht.

Folgend dieser zweifachen Entstehungsart, kann das ideale Kunstwerk auch auf zweierlei Art definiert werden. Es kann gesagt werden: Kunst ist die ganz in sinnliche Darstellung aufgegangene Idee; oder auch: Kunst ist die, durch eine untergelegte einigende Idee zur höchsten Energie gesteigerte Naturdarstellung.

Jedenfalls kommt es in der Kunst einzig und allein auf die richtige vollkommene Durchdringung beider Elemente an. Jedes Element für sich ist noch nicht reif gewordene Kunst, weder die Idee allein, noch die Naturerscheinung für sich, noch auch ein blos mechanisches Gemengsel Beider. Naturalismus ist blosse Nachahmung der Natur. Allegorie ist nackte Idee. Die ideale Kunst ist Idee und Natur zugleich.

Aus dieser Anschauung ergibt sich nun eine einfache Erklärung des Verhältnisses des wahren idealen Kunstwerkes zum Naturalismus und zu den allegorischen oder symbolischen Werken.

Naturalismus und Symbolik sind nur die naturnothwendigen Formen einer ersten rohesten Entwicklungsstufe der Kunst, sie sind überhaupt noch gar nicht Kunst, sondern blos erste missglückte Versuche diese zu schaffen. Daher treten sie beide sogleich in den Hintergrund, wenn eine grosse ideale Kunst wirklich vorhanden ist, wie es in Griechenland im Zeitalter des Phidias und Sophokles der Fall. Sobald aber die ideale Kunst in Verfall geräth, tauchen Naturalismus und Symbolik wieder auf. Diese Erscheinung kann beobachtet werden in der Zeit, in welcher das antike Kunstwerk immer mehr seinem gänzlichen Verfall

entgegengeht und das neu auftauchende christliche Kunstwerk noch in den ersten Anfängen begriffen ist. Der Grundgedanke des *griechischen* Kunstwerkes ist: die Welt vom Standpunkte der *Schönheit* aus darzustellen, sein vornehmster Stoff, der *schöne* Mensch. Grundgedanke des *christlichen* Kunstwerkes ist, die Welt vom Standpunkte des Elendes der *Entsagung* aus anzusehen, sein Stoff der *leidende* Menschen. Beides hat fast nichts miteinander gemein.

Man vergleiche Apoll und Christus, Venus und Maria. Diese Gestalten haben nichts Übereinstimmendes, weder im Inhalt noch in der Form. Nur in ihrer Idealität überhaupt, welche sie eben als vollendete Kunstwerke bezeichnet, stimmen sie überein, und in Beziehung auf diese Idealität ist auch die Gestalt der antiken Venus, ganz ähnlich dem Madonnenideale, ein Dogma, das mit unverrückbarer Bestimmtheit verkündet, was man vom Standpunkt der griechischen Weltanschauung aus unter Schönheit zu verstehen habe. Denn indem aus einem solchen Grundgedanken heraus sich alle Theile des Venusleibes logisch entwickelten und endlich zu einem harmonischen, rhythmischen Ganzen vereinigten, entstand dadurch jene Eigenthümlichkeit der antiken Figur, welche eine Eigenschaft jedes idealen Kunstwerkes ist, dass der Beschauer volle lebendige Natur zu sehen glaubt und dennoch, wie bei Erwägung eines philosophischen Systems, keinen Theil in Veränderung begriffen empfinden kann, weil durch eine solche Änderung augenblicklich die zauberische zwingende Einheit des Ganzen gestört würde. So gestaltet stieg die antike Venus, zwar mit zerschellten Armen, aber stets in unversiegbarer Göttlichkeit leuchtend, aus dem Schutt der Paläste, den Trümmern verfallener Reiche. So trat sie aus den Ruinen Roms hervor, nachdem die Geschlechter, welche ihr einst geopfert hatten, schon längst ins Grab gesunken sind, und so wird sie stets Zeugniß geben von ihrer unwandelbaren Schönheit, so lange noch ein Stückchen Marmor übrig bleibt, gross genug, um das letzte Wort zu enthalten, das noch einen Theil dieses Schönheitsgedankens ausspricht, denn auch in diesem letzten Worte athmet der Geist, der einst den ganzen Satz dictirt hatte.

Hier stehen wir vor der ganz sinnlichen Erscheinung einer menschlichen Gestalt und zugleich vor einem heiligen, religiösen Lehrsatz. Es lässt sich nichts daran verrücken, nichts herunterfeilschen. Wie jedes Dogma, so fordert auch dieses entweder unbedingten Glauben oder unbedingte Verwerfung.

Diesen unbedingten, allein seligmachenden Glauben an ihre Kunst besaßen die Hellenen, als sie noch vollkräftig, stark, diese neue nur ihnen eigenthümliche Welt sich erschufen. Und nachdem sie gewohnt waren, die wirkliche Natur nur vom Standpunkte dieses tief innersten Glaubens aus zu betrachten, bemerkten sie auch keinen Unterschied zwischen der wirklichen Welt und zwi-

schen der Welt, wie sie sich dieselbe in ihrer Kunst erträumt hatten. Das war ein Zeitalter wahrer vollendeter Kunst.

Dieser Zustand hielt so lange an, als die Ansicht, welche sie sich von der Welt gebildet hatten, für wahr gehalten wurde. Von der Zeit an aber, als man in Griechenland allgemein an der Richtigkeit dieser Ansicht zu zweifeln anfang, bemerkte der Künstler plötzlich den Unterschied zwischen seinen Gebilden und den Gebilden der Natur. Seine Werke kamen ihm nicht mehr natürlich vor und so fing er denn an, sie durch mancherlei der Natur unmittelbar abgelauschte Dinge, wie er meinte, zu verbessern. So traten neuerdings naturalistische Bestrebungen in den Vordergrund. In dieser Zeit lebte ein Bildhauer, der bei seiner eigenen Hässlichkeit allerdings schon von Natur aus nicht in eine Welt der Schönheit zu passen schien, in grossem Missbehagen und Zwiespalt mit seinem eigenen herkömmlichen Kunstschaffen. Da legte er denn eines Tages voll Überdruß Meissel und Hammer aus der Hand, schüttelte den Staub der Werkstatt von sich, ging unter die Philosophen und erfand die Lehre von dem nur trügliehen Schein aller Kunst, von der Freiheit des Willens und der Unsterblichkeit der Seele. Hiermit war bereits der griechischen Welt ihr Ende angesagt. Eine neue ganz anders geartete Welt war im Werden und die Schriftsteller der mittleren und neueren Zeit thun nicht Unrecht, wenn sie den abtrünnigen Bildhauer Sokrates unter die Propheten und Sybillen stellen, als einen Vorverkünder christlicher Anschauungen unter den Heiden.

Mit den ersten Versuchen, die christliche Ideenwelt künstlerisch darzustellen, feierte aber auch Allegorie und Symbolik wieder ihren Einzug. In ausgehntestem Masse wird Christus und alles, was sich auf ihn und seine Kirche bezieht, in den ersten Jahrhunderten nur symbolisch dargestellt. Ja sogar die mit symbolischen Thierköpfen versehenen menschlichen Gestalten kommen wieder auf, bei Darstellung der Evangelisten.

So stehen also wieder Naturalismus und Symbolik einander gegenüber und von hier aus nimmt die Bildung neuer idealer Gestalten ihren Anfang. Durch Jahrhunderte hindurch lässt sich an unzähligen Versuchen und Änderungen die allmälige Feststellung des Christus und Madonnenideales, der Engel, des Teufels und vieler anderer Figuren in Dichtung und Bild verfolgen, ja bis auf den heutigen Tag erscheint diese Kunstwelt nicht vollendet, wie das noch jetzt fortgesetzte Weiterbauen durch immer neue Dogmen zeigt. In vielen Stücken ist aber das Christenthum sogar über die erste primitive Stufe naturalistischer und symbolischer Darstellungsformen überhaupt nicht hinausgekommen und konnte auch nicht darüber hinauskommen, weil schon nach kurzer Zeit lebendigen Wachsens die ganze Angelegenheit aus dem Bereiche freien künstlerischen

Schaffens in die unproductive versteinemde Sphäre religiöser Dogmatik versetzt wurde. Die Darstellung des *leidenden* Menschen ist eben an und für sich schon keine glückliche Wahl zu künstlerischer Gestaltung, weshalb es denn seinen guten inneren Grund haben mag, warum in der christlichen Welt der Künstler immer mehr zur Nebenperson und der Dogmatiker zu Hauptperson wurde. R. Wagner, als er den leidenden Menschen als Stoff zu künstlerischen Bildungen verworfen hatte, spricht sich ganz unzweideutig darüber folgendermassen aus: „Als der Ausdruck einer vollkommen harmonisch gestimmten Einheit der Welt, wie es die Kunst der griechischen Welt war, konnte sich die Kunst der christlich-europäischen Welt nicht kundgeben, eben weil sie in ihrem tiefsten Innern, zwischen Gewissen und Lebenstrieb, zwischen Einbildung und Wirklichkeit, unheilbar und unversöhnbar gespalten war. Der freie Grieche, der sich an die Spitze der Natur stellte, konnte aus der Freude des Menschen an sich die Kunst erschaffen; der Christ, der die Natur und sich gleichmässig verwarf, konnte seinem Gotte nur auf dem Altar der Entsagung opfern.“ So erscheint es denn erklärlich, warum das ganze Mittelalter hindurch eine Menge naturalistischer und symbolischer Elemente vorhanden blieben, und dass es nicht gelang, diese zur Höhe vollendeter idealer Kunst zu erheben.

Mächtiger treten Naturalismus und Symbolik wieder auf, zu Anfang der Renaissance, als man wiederum von der traditionellen Art, die Welt zu betrachten, sich abwendete, und neue Anschauungen sich Bahn brachen.

So waren Naturalismus und Symbolik in der geschichtlichen Entwicklung stets die primitiven Anfänge einer idealen Kunst oder Erscheinungen eines künstlerischen Übergangs-Stadiums, und als solche müssen wir auch unsern modernen Naturalismus, unsere moderne Allegorie bezeichnen. Der Glaube an die bisher ausgearbeiteten Systeme, die Welt zu betrachten, ist nämlich bei uns ebenso, wie einst bei den Griechen, gründlich abhanden gekommen, wir fühlen uns weder durch die antiken noch durch die mittelalterlichen Anschauungen vollkommen befriedigt, denn diese Methoden, die Welt sich zurecht zu legen, hat die moderne Wissenschaft schonungslos zerhämmeret.

Eine neue Welt dämmert uns aber erst, und noch liegt weithin gedehnt, über dem Kunsttreiben unserer Zeit, Unklarheit des Wollens und Könnens, wie dicke Finsterniss.

Das Wort ist hart, aber man werfe nur einen Blick auf die Novitäten des modernen Literatur-*Marktes* oder gehe in ein Theater oder in eine mit Baumstrünken, Felsentrümmern, Strohdächern, Alpenkräutern und Rindvieh vollgestopfte Kunstaussstellung und wage es dabei an das Zeitalter Michelangelos oder Sophokles zu denken, wenn man den Muth dazu finden kann!

Unsere moderne Kunst hat im Grossen und Ganzen vollständig aufgehört Dasjenige zu sein, was sie nur sein sollte, nämlich *eigene* Schöpferin einer *idealen* Welt. Sie hat nach und nach sich immer weiter von ihrer Heimat entfernt und ist ein untergeordneter Bestandtheil der Gelehrsamkeit geworden. Sie rüttelt nicht mehr reine Empfindungen mächtig auf, sie erfüllt nicht mehr das Gemüth mit süssen und auch gewaltigen Leidenschaften, sondern sie beschäftigt den kalten summirenden und trennenden Verstand, sie liefert Illustrationen zu Lehrbüchern der Naturwissenschaft und Geschichte. Die vielgepriesene sogenannte „Natürlichkeit“ ist die Hauptsache und das führt nothwendigerweise dahin, endlich mit *Diderot*, dem ersten ästhetischen Fahnenträger dieser Richtung, eine runzelige, schwielige Alte für schöner zu halten, als die medicische Venus, weil sie, die Alte, eben „natürlicher“ ist.

In diesem Anspruch *Diderot*'s und gewissen ihm völlig entsprechenden künstlerischen Leistungen hat der Naturalismus die Höhe seiner principiellen Entwicklung erreicht und durch diese selbstbewusste Absichtlichkeit unterscheidet sich auch dieser moderne Naturalismus von seinen früheren Vorfahren. Der älteste Künstler ist auch Naturalist, aber nur aus Unvermögen. Sein Wille ist auf das ihm dunkel vorschwebende ideale Kunstwerk gerichtet. Der moderne Vertreter dieser Richtung ist aber Naturalist gleichsam aus absichtlicher Bosheit. Er fühlt sich, ausgehend vom Standpunkte moderner Wissenschaft, vornehmlich der Naturwissenschaften, nicht befriedigt durch die verschiedenen älteren, bisher ausgearbeiteten Systeme der Weltanschauung und daher auch nicht befriedigt von der idealen Kunst vergangener Zeiten. Eine *neue ideale Welt* aber zu erschaffen, welche *nicht* im Widerspruch steht mit unserem Wissen und Fühlen, dazu fehlt ihm Kraft und Muth. So wendet er sich denn von der Idealität selbst grundsätzlich ab und schwelgt lieber in Hässlichkeiten, als dass er auf idealer Fährte sich ertappen liesse. Daher denn auch die zuweilen grinsende Fratzenhaftigkeit des modernen Naturalismus, welche vergeblich ihres Gleichen unter den Naturalisten vergangener Kunstperioden sucht.

Das ästhetische Glaubensbekenntniss dieses modernen Naturalismus ist: Die Kunst hat überhaupt keinen Inhalt, sie ist nur der Affe der Natur und in deren Erscheinungen noch einen leitenden Grundgedanken hineinzulegen, ist vollständig von Überfluss.

Eine Tochter dieses Naturalismus, welche aber gerne ihre Abstammung verleugnen würde, ist die moderne *historische* Kunst, die Geschichtsmalerei, das historische Drama, der historische Roman und endlich sogar die historische Musik.

Der Grundsatz der „Natürlichkeit“ verwandelt sich dabei in den der „historischen Treue“, alle Dichtkunst in Chronik, alle bildende Kunst in Alterthümlerei. Diese gänzlich unkünstlerische Geschmacksrichtung ist gegenwärtig so allgemein verbreitet, dass man sich ein von dieser Liebhaberei nicht dictirtes Werk, wie die Schöpfungen Wagner's, besonders den Nibelungenring, dennoch gewöhnlich von keinem anderen Gesichtspunkt aus verständlich zu deuten vermag.

Der Eine findet diese Dichtungen ausschliesslich nur deshalb so bedeutend, weil nach seiner Meinung der richtige Ton unserer deutschen Vorzeit so *historisch treu getroffen* sei. Dies wird so sicher behauptet, als ob man erst vor acht Tagen im germanischen Urwald persönlich mit Wotan gesprochen habe.

Ein Anderer dagegen, der sich noch tiefer in die Alterthumskennerschaft eingewurzelt hat, behauptet wieder, dass an diesen Werken Alles sehr schön *wäre, wenn* man nur das Alterthum nicht so entstellt und ungetreu wiedergegeben fände.

So wird gegenwärtig das Kunstwerk auf seine historische Treue hin untersucht, als ob es die Herausgabe eines Fascikels aus einem Stadtarchive beträfe. Wie schlecht käme von diesem Standpunkte aus Aeschilus in Bezug auf Homer oder Sheakespeare und die ganze Renaissance in Dichtung und Bild in Bezug auf ihre dem Alterthum entlehnten Stoffe weg!

Der ganze Gedanke an historische Treue ist eben nichts, als ein Ausfluss unseres Naturalismus; mit Kunst und deren Verständniss hat er nichts zu thun. Dass aber gerade Richard Wagner's Werke mit Grundsätzen dieser Art in schroffem Widerspruche stehen, beweisen sie selbst unverkennbar und noch überdies seine eigene so scharf gezeichnete Kritik der historischen Oper, indem er sagt: „Der Musiker musste aber auch die ihm prädestinirte Aufgabe erfüllen, der deutschen Kritik, für die Gottes allgütige Fürsorge bekanntlich die Kunst geschaffen hat, die Freude des Geschenkes einer historischen Musik zu machen.“

„Wie müsste eine *historische* Musik sich anhören, wenn sie die Wirkung einer solchen machen sollte? Jedenfalls anders, als eine nicht historische Musik. Worin lag hier aber der Unterschied? Offenbar darin, dass die historische Musik von der gegenwärtig gewöhnten, so verschieden sei, als das Costüm einer früheren Zeit von dem der Gegenwart. War es nicht das Klügste, genau so wie man das Costüm dem betreffenden Zeitalter nachahmte, auch die Musik diesem Zeitalter zu entnehmen? Leider ging dies nicht so leicht, denn in jenen im Costüm so pikanten Zeiten gab es barbarischer Weise noch keine Oper.“

„Hier eröffnete sich dem Musiker das unabsehbare graue Nebelfeld reiner, absoluter Erfindung; die Aufforderung zum Erschaffen aus nichts. Sieh' da, wie schnell er mit sich fertig wurde! Er hatte nur dafür zu sorgen, dass die Musik

immer ein wenig anders klänge, als man der Gewohnheit nach annehmen müsse, dass sie zu klingen hätte, so klang jedenfalls seine Musik fremdartig und ein richtiger Schnitt des Theaterschneiders genügte, um sie vollständig *historisch* zu machen.“

Das Gemeinschaftliche zwischen dieser historischen Kunst und dem nackten Naturalismus ist, dass sie beide sich der Natur und der Geschichte gegenüber nicht schöpferisch, sondern nur abschreibend entgegenstellen.

Noch gibt es eine Art solcher *nur abschreibender* Kunst, und das ist die Richtung der Wiederbelebung alter Kunstideale. Diese Gattung gilt sogar als wirklich ideale Kunst.

Es ist aber nicht wahr, dass hiedurch die grosse Aufgabe der Kunst gelöst wird; es ist nicht wahr, dass dadurch die alten verstorbenen Kunstideale zu neuem Leben erstanden, es ist nicht wahr, dass die Vertreter dieser Schule ihre Kunstgebilde von einem im ganzen Volke lebendigen Ideale dictirt bekamen. Nein! Die holde Kunstgeschichte ist es, welche ihnen die Hand leitete.

Der Künstler, welcher heute die Antike oder das Mittelalter oder auch verschieden Muster der Renaissance nachahmt, verhält sich diesen Mustern gegenüber gerade so nur abschreibend, wie der Naturalist unmittelbar der Natur gegenüber. Es steht diese Gattung sogenannter idealer Kunst nicht gar so ferne dem Naturalismus, als man auf den ersten Blick glauben könnte. Diese Wiederbelebungs-kunst glaubt zwar freilich theils das antike, theils das christliche Ideal zu besitzen und blickt mit stolzer Verachtung auf den blossen Copisten der Natur. Diese Idealisten sind aber doch selbst gleichfalls nichts anderes als Copisten, wenn auch nicht der unkünstlerischen Natur, so doch der längst vergangenen Kunstperioden. Der Unterschied zwischen beiden und der wahren idealen Kunst besteht eben darin, dass diese nicht bloß ein schon Vorhandenes nachahmt, sondern eine ganz neue Welt nach Massgabe eines neu gefundenen Grundgedankens neu erschafft. Dieses *Neuschaffen allein* ist die That der Kunst. Dass die Griechen ihre Götterwelt sich aufgebaut, das war ein Kunstwerk; diese fertigen Gebilde nachahmen, und in Gebäuden und öffentlichen Plätzen aufstellen, ist alles Andere, aber nur nicht Kunst.

Wagner selbst spricht diese Bedingung des lebendigen Kunstwerkes aus, indem er sagt:

„Wollen wir das Werk des Dichters nach dessen höchstem denkbarem Vermögen genau bezeichnen, so müssen wir es den aus dem klarsten menschlichen Bewusstsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens *entsprechend neu erfundenen*, und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachten Mythos nennen.“

„Entsprechend neu erfunden“, das ist es, worauf es ankommt.

Um das Kunstwerk unserer Zeit zu zeugen, genügt keine Abschrift griechischer oder Renaissance-Autoren, dazu bedürfen wir eines Dichters, der Dasjenige für uns ist, was Sophokles, Dante, Sheakespeare für die ihrige Zeit waren.

Die blosser Nachahmung, die Wiederbelebung alter Kunstformen genügt nicht, und dies ist der Grund, warum sie auch nicht vermochte, die moderne Welt anhaltend zu begeistern, und die grössten Meister dieser Richtung oft noch bei Lebzeiten schon in Vergessenheit geriethen. Denn in der That, was soll es uns nützen, die Seelen jener längst entschwundenen Helden, Achill, Odysseus, die längst verstorbenen, unsterblichen Götter des hochragenden Olympos, den dreieinigen Jehovah, die Madonnen mit dem Christuskind, die Patriarchen, Propheten und Sibyllen, Alle, Alle wieder erscheinen zu lassen unter dem zwingenden Zauberbann einer unnatürlichen Kunstanstrengung?

Freilich erschienen sie alle, unsern Künstlern wie Geisterbeschwörern folgend, aber stumm und matt und kraftlos, Angehörige des Schattenreiches; denn nicht mehr ragt der Tempel im heiligen Hain, der sich jährlich mit kostbaren Weihgeschenken füllt, wenn sich das Volk jubelnd um die rauchenden Altäre zur Festhekatombe versammelt hatte; nicht mehr gürtet der Ritter sein Schwert, um sein Leben im fernen Osten zu verbluten für den Segen des Kreuzes. Stumm und gleichgültig schreiten die Schatten vorüber. –

So oft die Kunst als nothwendiger Factor im geistigen Leben des Volkes aufgefasst wurde, griffen hochbegeisterte Männer zu Pinsel und Feder, um ihren Zeitgenossen diejenigen Wahrheiten mitzuthemen, die so rein, so glühend, so wonnevoll vor ihrer eigenen Seele standen; aber veraltete Ideale aus dem Todesschlaf aufzurütteln, dies ist vor unserm neuesten historischen Zeitalter noch nicht geschehen; diese Forderung, dass das Kunstwerk in Harmonie stehen müsse mit der Weltanschauung der Zeit, ist noch niemals so sehr vernachlässigt gewesen; denn die Geschichte lehrt, dass gleichzeitig die Grundsätze des Denkens und Handelns mit den Grundzügen der künstlerischen Empfindung stets so in Einklang gestanden sind, als ob im innersten Kerne der menschlichen Seele Empfinden und Denken nur ein Einziges wären.

Hierin unterscheidet sich R. Wagner neuerdings von denjenigen Poëten und Bildnern, welche meinten, es gleichfalls versuchen zu dürfen, an die alte ideale Kunsttradition des *deutschen Volkes* anknüpfen zu dürfen.

Wohl ist es bereits unendlich richtiger, an das deutsche Alterthum anzuknüpfen, statt italienische oder gar orientalische Kunstwerke nachzuahmen; denn hiedurch befinden wir uns doch wenigstens auf heimatlichem Boden und gewiss unseren eigenen Empfindungen und Gesinnungen schon viel näher; hier

fühlen wir uns bereits zu Hause und wie nach langer Reise in der Fremde gar wundersam ergriffen, aber damit allein ist das Kunstwerk, nach dem es uns drängt, noch nicht geschaffen.

Die Kunstreste des deutschen Alterthumes sind nur Bruchstücke, und ein blosses Zusammenlegen und Kleben gibt kein Ganzes. Sie athmen zwar den Geist unseres Volkes, wie er noch jetzt in uns lebt, aber entsprechend einer primitiven Culturstufe, und seither hat sich vieles in unseren socialen, ethischen Gesinnungen denn doch geändert, und so genügt auch hier eine todt e Abschrift nicht.

Nein! Nicht um „*unsere Ahnen*“ handelt es sich, sondern im eigentlichen und grossen Sinne des Wortes um das Kunstwerk der Zukunft.

Der Mittelpunkt dieses deutschen Kunstwerkes der Zukunft kann nicht Apollo, der *schöne* Mensch, nicht Christus, der *leidende* Mensch sein, sondern nur Siegfried, der *starke* Mensch; aber auch nicht Siegfried, der allegorische Lichtgott der ersten Entwicklungsstufe des deutschen Kunstwerkes, auch nicht der Siegfried des 12. Jahrhunderts, der nach verschollenen Satzungen sein Weib aus der Hand der Sippen zugeschenkt bekommt; sondern der freie Siegfried unserer Zeit, der den Riesen erschlug, weil er ihn reizte, der sein Schwert sich schuf und Wotans Runenspeer in Stücke spalt, weil er widerstehen wollte und Brünhilde sich selbst erzwang trotz Wotans Feuerring.

In diesem Sinne eine neue Kunstwelt zu erschaffen, wie einst die Griechen sich die ihrige formten, das ist die Aufgabe unserer Kunst. Wie wenig diese Aufgabe in ihrem vollen Umfange gegenwärtig noch erkannt wird, zeigt sich gerade bei denjenigen Schriftstellern, Malern und Bildhauern in erschreckendster Deutlichkeit, welche sozusagen ihre Stoffe dem germanischen Alterthume entlehnen. *Wotan* sieht dann aus, theils wie ein Indianerhäuptling mit allerlei barbarischem Schmuck von Arm- und Beinringen (historische Richtung); theils mit schlechten Körperproportionen eines dürrtigen lebenden Modelles (Naturalismus), vermischt mit einigen Zügen, welche dem antiken Zeus-Ideal entlehnt sind (Wiederbelebungs-kunst), und einigen räthselhaften Zuthaten (Allegorie). Ein solches Flickwerk soll das Ideal, der Gott des deutschen Mannes sein!

In demselben Sinne wurde ein Bildwerk geformt und benannt: „Ein Germane“. Dieser ist nun mit einem Bärenfell bekleidet, hält einen sehr alterthümlichen Streithammer in der Faust und tritt mit einem Fuss auf römische Trophäen. Dies ist also ein alter Germane aus der Zeit des Kampfes wieder das Römerreich.

Warum heisst diese Gestalt nun nicht *Hermann*, der Cheruskerfürst, warum nur irgend ein gewisser Germane, etwa aus seinem Heere? Dieses allgemeine,

Ein Germane, will nämlich noch viel mehr sagen, es will diese Gestalt noch viel mehr sein als der grosse Heerführer, sie will eine Verkörperung des ganzen Volkes, seinem Wesen und Thatendrange nach sein, von dem der siegreiche, epochemachende Feldherr eben auch nur ein Bestandtheil ist. Das ganze Volk soll sich in diesem Einen wie ideal verkörpert wieder finden. Keine allegorische Umschreibung eines etwa culturhistorischen Gedankens soll dabei zu Stande gebracht werden, sondern die Frage, welche hier aufgestellt wurde, lautet: Was ist der deutsche Mann, der deutsche Held überhaupt, losgelöst von jeder porträtartigen Rücksicht auf irgend eine historische Person, nur in der höchsten Entwicklung und Energie seines Gesamtcharakters aufgefasst, wie dieser im ganzen Volke sich als innerster Kern vorfindet.

Dies ist eine Aufgabe von höchster und reinsten künstlerischer Bedeutung. Sehen wir uns in der Geschichte um, wo derlei schon vorkommt. Auch der griechische Künstler stellte sich die Frage, wie sieht der griechische Held als solcher aus. Die Antwort darauf ist die sowohl in der Dichtung als auch in der bildenden Kunst ausgeprägte Gestalt des Achilleus. Jahrhunderte lang wurde an der Erreichung dieses Zieles gearbeitet, bis es endlich gelang, alle charakteristischen Merkmale aufzustellen und in die richtige gegenseitige Beziehung zu bringen. Das ist aber nicht Leonidas oder irgend ein Anderer oder gar nur schlechtweg *Ein Grieche*, sondern das ist bewusster Massen das Ideal des griechischen Helden überhaupt und dieses Ideal heisst eben *Achilleus*.

Auch das deutsche Volk besitzt ein solches Ideal seines Helden, es ist dies eben *Siegfried*. Eine Siegfriedsgestalt zu bilden, das ist die Aufgabe des Künstlers gewesen. So wenig ist er sich aber über den eigenen Drang, dem sein Werk entspross, selbst klar, dass er sein Ideal, das nur ganz dunkel vor ihm schwebt, seinen Helden nicht einmal mit Namen zu nennen weiss, sondern ihn nur als Germanen bezeichnet.

So weist schon der blosse Titel die Ohnmacht auf, das ahnungsvoll vorschwebende Bild zu erreichen, in noch erschrecklicherem Grade die Figur selbst. Wer sollte bei Lesung Homers und des Nibelungenliedes nicht die leiseste Ahnung davon verspürt haben, dass zwischen der ganzen Empfindungs-, Denk- und Handlungsweise des deutschen Siegfried und des griechischen Achilleus eine durchgehende Verschiedenheit vorhanden ist? Diese Verschiedenheit hätte sich der Künstler zunächst vollständig klar machen müssen. Er hätte dabei gefunden, dass diese Verschiedenheit dieselbe ist, wie zwischen dem Charakter des deutschen und griechischen Volkes überhaupt, wie zwischen deutscher und griechischer Kunst im Besonderen. Er hätte einsehen gelernt, dass seine Siegfriedsgestalt in derselben Weise eine andere sein müsse, als die des Achilleus.

Unmöglich hätte er die Körperformen des griechischen Helden einfach copiren können, wie er es sich auf der Akademie angelernt hat. Unmöglich hätte er dann glauben können, schon genug gethan zu haben, wenn er das Germanische durch ein Bärenfell und einen Streithammer anzeige, dessen Form der urältesten Bronze- oder gar Steinperiode entnommen ist.

Das Sprichwort: Kleider machen Leute, mag beim Schauspieler und auch im Leben manchmal wahr sein, in der Plastik ist es gewiss nicht wahr. Hier ist die Bildung des Körpers Alles, und zwar des unbedeckten, an dem sich diese ganze Bildung auch wirklich sehen lässt.

Der Bildner, welcher einen Siegfried bilden wollte, müsste seine Gestalt von innen heraus im buchstäblichsten Sinne des Wortes neu erschaffen. Er müsste entscheiden, wie hoch und breit ist die Brust eines Siegfried, wie lang und welcher Gestalt sein Hals; wie liegen die Schlüsselbeine, die Schultern u.s.w. Jeden einzelnen Knochen des ganzen Scelettes und jeden Muskel, alles müsste er nach Grösse und Gestalt im Sinne seines Ideals festsetzen. Das Resultat seines ganzen Schaffens müsste dann eine Figur sein, von so drastischer, ausgedrückter Befähigung zu gewissen Handlungen, dass ein Dichter, dem die Aufgabe gestellt würde, zu entscheiden, wie ein solcher Mann reden und handeln würde, wenn ihm Leben eingeflösst wäre, darauf nur mit der Erzählung von Siegfried's Leben und Thaten antworten könnte.

Endziele dieser Art stellt sich die restaurirende und historische Kunst eben so wenig wie der Naturalismus. Alle drei Richtungen sind ihrem Wesen nach verwandt, insoferne sie der unmittelbaren Nachahmung sich hingeben, wenn auch das Objekt der Nachahmung ein verschiedenes.

Neben diesen Gruppen von bloß nachahmenden Kunstarten weiss auch die Allegorie ihr Plätzchen zu behaupten, und so sehr ist man gegenwärtig an die allegorische Behandlung mancher künstlerischer Aufgaben gewohnt, dass das Gedankenlose und durchaus Unzulängliche dieser ganzen Gattung gar nicht auffällt und als etwas hingegenommen wird, das gar nicht anders sein könne.

Wenn zum Beispiel ein Brunnen mit Figuren bereichert werden soll, verfährt der Künstler einfach also: Er schlägt eine Landkarte auf, liest die Flüsse ab, welche in der Nähe vorkommen, vier, fünf, sechs, je nach der Anzahl Figuren, die er braucht. Dann werden die Gestalten männlich oder weiblich gemacht, je nachdem von dem betreffenden Flussname ein *der* oder *die* steht, und das Kunstwerk ist fertig. Das Geschlechtswort spielt dabei die Hauptrolle. *Der* Danubius wird als Mann gebildet, *die* Donau als Weib.

Muss denn aber eine Brunnenfigur durchaus immer eine allegorisch-wässerige Bedeutung haben? Soll denn wirklich der Künstler die auszufüllende

Räumlichkeit sich nicht etwa als unbeschriebenes Blatt Papier denken dürfen, auf dem er nun irgend eine, wenn auch nicht wässerige aber doch anmuthige bedeutungsvolle Geschichte erzählt?

Gerade so wird verfahren, wenn es sich um die Composition eines Denkmals zur Erinnerung an ein grosses Ereigniss oder eine berühmte Person handelt. Das Erste ist, dass irgend ein Geschichtsbuch oder ein biographisches Lexikon nachgeschlagen und hier nach Ideen gesucht wird. Diese werden dann tabellarisch geordnet, wobei die Architekturbestandtheile des Monumentes gleichsam die Rastrirung vertreten und die in den Zwischenräumen, in Nischen und auf Postamenten herumhockenden Statuen eine Anzahl, mehr weniger logisch geordnete, abstracte Begriffe symbolisch bedeuten.

Nicht anders verhält es sich mit der sogenannten Programm-musik und in unserer Literatur mit dem Tendenzroman und Werken verwandter Richtung. Die Gruppierung der Personen und die Entwicklung der Handlung ist in ihren Grundzügen nichts anderes als trockene unkünstlerische Symbolisirung irgend einer politischen oder socialen Doctrin; mag dabei das Detail auch noch so ausschweifend naturalistisch dem gewöhnlichen Alltagsleben im Salon oder auf der Strasse nachgeschrieben sein. Eine solche bloß mechanische Vermengung von rein wissenschaftlichen Ideen mit den Bruchstücken der sinnlichen Erscheinung macht das Kunstwerk nicht aus.

Nur in einer wunderbar eigenthümlichen *Verbindung* von Idee und Erscheinung besteht das Kunstwerk.

Wenn es erlaubt ist, so rein geistige Vorgänge mit physischen zu vergleichen, so möge ein Vorgang, welcher dem Laboratorium des Chemikers entlehnt ist, ein anschauliches Bild dessen abgeben, auf was es ankommt.

Wenn man Schwefel pulverisirt und ihn mit Quecksilber mengt, bleibt doch die ganze Masse stückchenweise das, was sie früher gewesen.

Leitet aber der Chemiker den Verbindungsprocess durch den nöthigen Wärmegrad ein, dann verbinden sich nach geheimnissvoll wirkenden und schaffenden Naturkräften die kleinsten Atome untereinander; aus dem ursprünglichen Gemengsel wird ein neuer Körper mit ganz neuen Eigenschaften, welche weder die des Schwefels noch auch die des Quecksilbers sind, sondern diejenigen der bekannten Malerfarbe, des Zinnober, welchem der in der chemischen Analyse nicht Bewanderte es unmöglich ansehen könnte, aus welchen Stoffen er zusammengesetzt ist.

Ebenso bleiben sinnliche Erscheinung und Idee nur mechanisch gemengt, doch immer das, was sie einzeln sind, naturalistisches Quecksilber, allegorischer Schwefel.

Kommt aber die sengende Glut hinzu, welche im Herzen des wahren Künstlers sehrend brennt, dann lieben sich die kleinsten Theile der sonst verschiedenartigen Elemente; Idee und Sinnlichkeit werden Eins, wie Seele und Leib, und so wird unter dem Wirken geheimnissvoller Naturkräfte die lebendige Kunst geboren.

Diese schöpferische Kraft ist es, welche in alten Zeiten die Geschlechter der Götter und Heroën erzeugte.

Dass aber diese Schöpfungskraft, welche einst die hellenische Kunstwelt und später wieder das christliche Kunstwerk hervorbrachte, in unseren Tagen nicht versiegt ist, sondern noch gerade so wie im fernsten Alterthum das Kunstwerk hervorbringt, sieht man an Mythenbildungen, welche unserer neuesten Zeit angehören, sieht man an Entstehung der Sagen vom „Don Juan“, „fliegendem Holländer“ und „Faust“, welche alle nicht früher als zu Ende des 15. Jahrhunderts in ihren ersten Anfängen beobachtet werden können.

Diese modernen Idealgestalten unterscheiden sich nur dem Stoff nach, aus dem sie geformt sind, von den Heroëngestalten des Alterthums, eines Herakles, Hagen und Anderer. Die Verbindung der Stoffe ist aber in derselben Weise durch Einwirkung derselben künstlerischen Kräfte erfolgt.

Das Heldenthum einer frühen Vorzeit hatte sich im Kampf mit körperlichen Feinden, mit wilden Thieren und kriegerischen Nachbarn zu bewähren. Der moderne Held dagegen ist ein Kämpfer auf geistigem Gebiete geworden, der mit Ja und Nein, mit dem Widerspruch der Gedanken und Empfindungen zu kämpfen hat.

Rein als Kunstgebilde genommen, ist aber kein Unterschied zwischen den Bildungsvorgängen alter und neuer Zeit. Dieselben Kräfte, mit deren Hülfe die fertigen idealen Welten vergangener Kunstperioden entstanden sind, bringen noch gegenwärtig das ideale Kunstwerk unserer Zeit hervor.

Auch das, was über die Entstehung des vollendeten Kunstwerkes aus naturalistischen oder allegorischen Anfängen Aufschluss gibt, weist deutlich auf die Übereinstimmung der Vorgänge in alter und neuer Zeit hin.

Manchen alten Sagen liegen die Thaten einstmals wirklich lebender, gewaltiger Kämpfer zu Grunde. Das Gleiche gilt von Don Juan, fliegendem Holländer und Faust. Don Juan und Dr. Faust haben wirklich gelebt, und der fliegende Holländer der ältesten Bearbeitung ist Capitän *Bart*, ein holländischer Kaufmann. Die ältesten Bearbeitung dieser Sagen sind noch stark naturalistisch.

Es erweist sich hiermit der eine Weg zur Bildung von Sagen aus der einfachen Nachahmung der Natur heraus, als derjenige, auf welchem die Charaktere der Hauptpersonen dieser Sagen sich bildeten.

Aber auch der andere Weg der Bildung, aus der ursprünglichen Allegorie heraus, wurde betreten, indem der Fluch, welchem die Helden der Sage verfallen sind, durch eine Gestalt versinnlicht wird, welche sich aus dem christlichen Teufel heraus entwickelte.

Die Mythen und Sagen bildenden Kräfte sind also auch heute noch vorhanden, auch heute noch thätig, und es wäre wahrlich gut, wenn unsere Künstler sich wieder dieser einzig wahren Kunstquelle mit Bewußtsein und voller Kraft zuwenden würden.

Die Gottheit zu erschaffen, das ist ja das heilige Werk des Künstlers.

Die Gottheit als Werk des Aberglaubens ist eckelhafte Fratze, lächerlicher Popanz; als Kunstwerk ist sie das edelste, erhabenste Werk des menschlichen Geistes.

Nichts kann an Herrlichkeit und Größe dieser Aufgabe gleichkommen, die unserem Denken und Fühlen entsprechende Welt neuer künstlerischer Ideale zu erschaffen.

Gerade diese Arbeit wird aber umgangen, wird muthlos gemieden. Hierin nun, dass Wagner sich nicht gleichfalls muthlos abwendet von dieser einzig wahren Aufgabe unserer Kunst, hierin, dass Wagner die Traditionen unserer idealen deutschen Kunst ergriffen hat und der Vollendung entgegenführt, hierin besteht der Widerspruch, in dem sich unser großer Meister mit den sonst fast durchgängig kleinlichen Bestrebungen der immer mehr im Naturalismus, in Allegorie und im mechanischen Copiren alter Kunstformen versinkenden modernen Kunst befindet.

Schon vor Wagner ist einmal Göthe auf der rechten Fährte gewesen, als er die Faustsage auf die Höhe künstlerischer Vollendung erhob. Aber selbst einem Göthe versiegte die Kraft und am Ende desselben Werkes verirrte er sich weit ab vom heimatlichen Boden, bis nach Griechenland, und er verstrickte sich tief in das Netz bunt verwickelter Allegorien.

Die jugendlich dichtende, bindende Kraft war zu Ende. Das wärmende Feuer, das die wunderbare Verbindung philosophischer Ideen mit sinnlichen Formen zu neuen Gebilden hätte vollbringen sollen, war allmählig erloschen, und so blieb denn ein Rest unverbundener Stoffe übrig.

Und schon gewann es den Anschein, als ob das heilige Herdfeuer in der Werkstatt idealer Kunst für immer verloschen sei, als ein neuer Meister es wiederum mächtig aufflackern liess und noch wunderbarere und tiefsinnigere Werke zu schaffen begann.

So hat Wagner zunächst die Holländersage vollendet.

Wer sich den Unterschied zwischen den künstlerischen Grundsätzen dieses

Werkes und den Grundsätzen unserer modernen „schönen“ Literatur besonders deutlich machen will, der vergleiche Wagner's „Holländer“ mit den Bearbeitungen dieser Sage im gewöhnlichen modernen Sinne in Romanform (!) von *Marriat, M. Jokay und Brachvogel*. Der Unterschied ist beiläufig derselbe, wie zwischen einer Statue Michel Angelo's und einem modernen Genre-gemälde. Näher kann darauf hier nicht eingegangen werden, wenn sich der Blick von der Betrachtung bedeutender künstlerischer Vorgänge nicht abwenden und unter den Armseligkeiten der gewöhnlichen künstlerischen Alltags-Fabrikation nicht verlieren soll, wenn dasjenige nicht vergessen werden soll, was allein die Absicht dieser Betrachtung ist, nämlich die Grundsätze der idealen Kunst unserer Zeit in ihrem Zusammenhange mit der geschichtlichen Entwicklung der deutschen Kunst wenigstens in Umrissen zu bezeichnen.

In dem Bisherigen ist die ästhetische und genetische Beziehung des idealen Kunstwerkes zum Naturalismus und zur Allegorie angegeben. Nunmehr wird es darauf ankommen, die Wesenheit des idealen Kunstwerkes noch näher zu bestimmen durch Betrachtung der Art und Weise, wie sich denn im idealen Kunstwerk die zwei verschiedenartigen Elemente, der philosophischen Idee und der sinnlichen Erscheinung, nicht bloß mechanisch mengen, sondern gleichsam chemisch verbinden.

Dazu diene die nähere Betrachtung dessen, was durch Göthe's „Faust“, durch Wagner's „Holländer“ lebendige Wirklichkeit geworden ist.

Der innere Trieb, der die Handlung unserer idealen Helden: Faust und Holländer, leitet, ist derselbe, welcher alle unsere grossen wirklich lebenden Forscher von *Galilei bis Darwin* vorwärts getrieben hat. Es ist derselbe, welcher Andere angetrieben hat, alle Meere zu durchwandern und neue Welttheile zu entdecken.

Faust und Holländer theilen sich nur äusserlich in die Beherrschung des festen Landes und des grossen Weltmeeres. In ihrem tiefinnersten Grunde sind sie nur ein und dasselbe Wesen, Verkörperung jenes Geistes, „der ungebändigt immer vorwärts dringt“ – „durch das Meer ohne Rast ohne Ruh“ – ideale Repräsentanten jenes nie zufriedenen, revolutionären Geistes, der alle grossen Entdecker neuer Wahrheiten von jeher vorwärts getrieben hat.

Diese heroischen Neuerer aber galten auch zu allen Zeiten für böse Ruhestörer, da sie die Welt aus der behaglichen Trägheit gewohnter Ideen aufrüttelten. Und in diesem Conflict, in den sie unvermeidlich gerathen, offenbart sich neben der neu schöpfenden Kraft eine andere gewaltige Naturkraft, das Beharrungs-Vermögen.

Durch die innere thätige Wechselwirkung dieser beiden Kräfte der *Neubil-*

dung und der *Erhaltung* ist alle die wundersame Mannigfaltigkeit auf allen Gebieten des Lebens und auch der leblosen Natur entstanden.

Diese beiden sind Grundkräfte aller Entwicklung, deren gegenseitiges Verhalten Göthe so vortrefflich bezeichnet mit den Worten: „Die Idee der Metamorphose ist gleich der *vis centrifuga* und würde sich ins Unendlich verlieren, wäre ihr nicht ein Gegengewicht zugegeben, ich meine den Specificationstrieb, das zähe Beharrungsvermögen dessen, was einmal zur Wirklichkeit gekommen, eine *vis centripeta*, welcher in ihrem tiefsten Grunde keine Äusserlichkeit etwas anhaben kann.“³⁵

Alle scharf ausgeprägten Charaktere lassen sich im Sinne dieser Grundkräfte in zwei grosse Gruppen eintheilen: in conservativ und revolutionär angelegte Naturen. Der conservative Mensch will zunächst Alles im *status quo* erhalten wissen und überlässt nur zögernd nach genauer peinlicher Prüfung das als unhaltbar erkannte Schlechte der Zerstörung, freut sich dann aber, wenn Gutes oder doch wenigstens Besseres an seine Stelle gesetzt wird. Der revolutionär angelegte Mensch bekämpft zunächst Alles Vorhandene und lässt nur in Folge von eigener Überzeugung das Gute bestehen; jedoch das als schlecht Erkannte sucht er durch alle Mittel zu zerstören und setzt an seine Stelle das Neue. Dieses Neue zieht stets die Aufmerksamkeit auf sich. Wenn es aber nur neu und nicht zugleich voll echten Werthes ist, verfällt es alsbald der Vergessenheit. Ist aber in ihm wirklich die Lösung vorhandener Übelstände oder Unvollkommenheiten gefunden, so dringt es über kurz oder lang zur allgemeinen Anerkennung durch und wird auf socialem und politischem Gebiet oder in Kunst und Wissenschaft ein Eigenthum des Volkes. Das Volk, das im grossen Ganzen stets conservativ angelegt ist, wacht dann sorgfältigst über seine Erhaltung und gibt es nur dann preis, wenn es sich ebenfalls überlebt hat und dringendst durch Besseres ersetzt werden muss.

Diese mannigfaltig wirkenden Naturkräfte liegen dem Auf- und Abwogen unzähliger Erscheinungen zu Grunde. Nun bemächtigte sich die Dichtkunst dieses wundersamen Schauspiels als Inhalt zu künstlerischer Formgebung, sie verdichtet gleichsam all' die wirr durcheinanderlaufenden Erscheinungen dieses Kampfes zu bestimmten sinnlich wahrnehmbaren Gestalten und so entstanden die beiden grossen Kunstwerke, die Sage vom „Dr. Faust“ und die Sage vom „Fliegenden Holländer“.

35 [Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, Abt. I, Bd. 9: *Morphologische Hefte*. Hg. von Karl Lothar Wolf und Dorothea Kuhn. Weimar: Böhlau 1954, S. 295.]

So zeigt sich denn bereits allgemein, in welcher Weise sich Idee und Sinnlichkeit im idealen Kunstwerke vereinen.

Der Aufbau der Handlung ist weder direct der Natur nachgeahmt, noch auch blos allegorische Aufzeichnung eines abstracten Gedankennetzes, wohl aber ist in dem dargestellten Conflict zweier Naturkräfte die Wurzel des tragischen Schicksales blosgelegt, dem Derjenige verfallen ist, der im übermächtigen Schaffenstrieb an demjenigen rüttelt, was die Welt gewohnt ist, als unantastbar, als heilig zu betrachten.

„Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube.“

Dieser Unglaube ist der bereits vollendete Bruch mit der vorhandenen Weltordnung, aber zugleich der erste unumgänglich nothwendige Schritt, um zum Aufbau einer neuen Welt zu gelangen.

„Weh! Weh!

Du hast sie zerstört,
Die schöne Welt,
Mit mächtiger Faust;
Sie stürzt, sie zerfällt!
Ein Halbgott hat sie zerschlagen!
Wir tragen
Die Trümmer ins Nichts hinüber,
Und klagen
Über die verlorne Schöne.
Mächtiger der Erdensöhne,
Prächtiger
Baue sie wieder,
In Deinem Busen baue sie auf!
Neuen Lebenslauf
Beginne,
Mit hellem Sinne,
Und neue Lieder
Tönen darauf!“

Du hast sie zerstört – Baue sie wieder! – Das der Ruf der Geister an Faust, in dem wir zugleich die Grundlinien seines innersten Wesens verzeichnet finden. Zerstören und Neuschaffen, das sind die elementaren Grundkräfte des revolutionären Geistes, wie wir ihn in idealer Gestaltung in „Faust“ oder „Holländer“ vor uns sehen.

Beide Kräfte gleichmässig vereinigt geben in ihrer vollkommensten Reinheit die göttergleiche Heroëngestalt, wie sie uns nur die Kunst in ihrem Werke zu zeigen vermag. Die Ingredienzien nimmt sie aus der Natur, aber in dieser selbst treten sie niemals in jener gleichsam destillirten Reinheit zu Tage. Vergebens werden wir uns mühen, etwas Gleiches in der Natur zu finden, wohl aber tragen seltene wunderbare Menschen zuweilen ein gut Stück von jenem Geiste in ihrer Brust, der in Faust seine plastische Gestaltung gefunden hat, im gewöhnlichen Leben aber einfach mit dem Wort *Genie* als besondere geistige Qualität bezeichnet wird, wobei dieses vieldeutige Wort in jenem Sinne gemeint ist, in dem es Richard Wagner in seiner Mittheilung an seine Freunde definirte, als „diejenige Kraft, die der Zucht des Staates und des herrschenden Dogma's, sowie der trägen Mitwirkung an der Aufrechterhaltung zerfallender künstlerischer Formen sich entzieht, um neue Richtungen einzuschlagen und mit dem Inhalte ihres Wesens zu durchdringen“. Die wahre, eigenste That des Genie's bleibt dabei immer das Neuschaffen. Dies ist aber seiner Natur nach schon ein Zerstören eines vorangegangenen Zustandes und mit der zerstörenden Kraft untrennbar verbunden.

Neuschaffen ist ohne Zerstören nicht denkbar. Dieses Zerstören aber für sich aufgefasst als unproductives Vernichten ist die hässliche Kehrseite des revolutionären Genius. Das ist jener „Geist, der stets verneint“, dessen „eigentliches Element“ nur „Zerstörung“ ist, und zwar aus keinem anderen Grunde, als: weil Alles, was entsteht, nur deshalb schon werth sein sollte, dass es zu Grunde geht. Im gewöhnlichen Leben ist der Repräsentant dieser Kraft, der Revolutionär im schlechten Sinne des Wortes, der sinnlose Petroleur, in der Dichtung aber Mephisto, der leibhaftige Teufel, zu dem selbst Gott der Herr sagt:

„Kommst Du nur immer anzuklagen,
Ist auf der Erde ewig Dir nichts recht?“

Und diese fratzenhafte Figur steht in Leben und Dichtung, wie ein dunkler Schatten, hinter der leuchtenden Gestalt des segenspendenden Reformators. „Grosser, herrlicher Geist, der Du mir zu erscheinen würdigtest, der Du mein Herz kennest und meine Seele, warum an den Schandgesellen mich schmieden, der sich am Schaden weidet und an Verderben sich letzt.“ So gewaltsam erhebt sich Faust gegen den Zwang der widerwärtigen Begleitung, allein er vermag die Ketten nicht zu sprengen. Beide sind nur zwei Bestandtheile ein und derselben Naturkraft, und somit wie Licht und Schatten untrennbar verbunden.

Dieser Zusammengehörigkeit unter die gemeinschaftliche Kategorie der revolutionären Sinnesrichtung ist man sich auch im Leben wohl bewusst. Der

gewöhnliche Pfahlbürger, der gerne alles auseinandergehen lässt, wenn nur zu Hause es beim Alten bleibt, wirft stets Beide, das wahre Genie und den planlosen unproductiven Zerstörer, in eine einzige Kategorie zusammen. Und dieser Kategorie gibt er den abweisenden, verächtlichen Titel: „Lump“.

Dagegen brüstet sich der unproductivste Taugenichts, dem gar nichts recht ist, ohne dass er doch das Geringste besser machen könnte, gerne als „verkanntes Genie“. Auch gibt es ein sogenanntes „verlumpstes Genie“ u.d.m. Alle solche Redensarten zeigen hinlänglich, dass im allgemeinen Volksbewusstsein die Kenntniss von der merkwürdigen sonderbaren Verwandtschaft Beider deutlich vorhanden ist. Lump und Genie sind sehr verschieden voneinander, aber kein vollkommener Widerspruch. Dieser Widerspruch gegen beide ist der *Philister*. Dieser ist die übelbestellte Kehrseite des conservativen Geistes. Er will nicht nur das vorhandene Gute erhalten wissen, sondern auch das vorhandene Schlechte, bloß weil es nun einmal da ist. Er will gar nichts zerstören lassen. Er sträubt sich gegen jede Neuerung, auch wenn er selbst ihre Vortrefflichkeit zugeben muss und es klar zu Tage liegt, dass durch deren Einführung einem dringenden Bedürfnisse abgeholfen wird. Nein! Er will sie nicht. Er widerstrebt ihr mit allen Kräften, bloß deshalb, weil es eine Neuerung ist, – was er sich nicht einmal schämt, offen einzugestehen.

Dieser Philister ist der eigentliche Antipode des Genies, und so wie wir über das Genie eine prächtige Stelle in Wagner's Werken besitzen, so findet sich auch eine solche über den Philister gegen Ende von „Oper und Drama“. Sie lautet:

„Der Beherrscher und Besteller des modernen Kunstwerkes, der nur die Variation des von ihm beliebten Thema's einzig als das Neue haben will, durchaus aber kein neues Thema selbst, ist der – *Philister*. Wie dieser Philister die herzloseste und feigste Geburt unserer Civilisation ist; so ist er der eigenwilligste und schmutzigste Kunstbrodgeber. Wohl ist ihm Alles recht, nur verbietet er Alles, was ihn daran erinnern könnte, dass er *Mensch* sein solle – sowohl nach der Seite der Schönheit als nach der des Muthes hin; er *will* feig und gemein sein, und diesem Willen hat sich die Kunst zu fügen, – sonst wie gesagt, ist ihm Alles recht.“

Zwischen diesem Philister und dem Genie gibt es dann natürlich keinerlei Ausgleich, keine Versöhnung. Hier hat die Natur ewigen Hass und Streit vorgeschrieben.

Der Philister ist es zu allen Zeiten gewesen, der jedem Reformator das Leben sauer machte; dagegen haben ihm aber kraftvolle Genies, welche ihre unmöglich scheinenden Reformen dennoch durchsetzten, auch nichts geschenkt; denn der echte, gediegene Philister hat darüber immer sein wohlverdientes Stück

Seelenqual ausgestanden. Wenn man mit dem Mikroskop nach einer guten Seite an diesem Geschöpf sucht, so könnte man allenfalls angeben, dass er eine Art Gegengewicht bildet gegen den unproductiven, nur zerstörenden Theil auf Seite der revolutionär angelegten Naturen. Die beiden schlechten Missgestalten, auf revolutionärer und conservativer Seite, heben sich somit in ihren Wirkungen auf und es muss in dieser Hinsicht die gute Eintheilung im Haushalte der Natur gelobt werden. Gott, der Herr, ist auch mit seiner Einrichtung ganz zufrieden, indem er sagt:

„Des Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh’;
D’rum geb’ ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muss als Teufel schaffen.“

Wir haben nun die gute und die schlechte Sorte des revolutionären, aber nur die schlechte Qualität des conservativen Geistes kennen gelernt. So erübrigt noch die Betrachtung der guten Seite des Letzteren, das ist desjenigen Charakters, welcher nur das Brauchbare erhalten wissen will, das Unbrauchbare aber gern einer Umgestaltung preisgibt. Von dieser Art ist wohl jeder tüchtige Bürger, und wir müssen sagen, so ist im ganzen Grossen jedes gesunde lebensfähige Volk. Das Volk ist stets conservativ, aber es bleibt nicht unverrückbar beim Alten stehen, es kennt „eine gemeinsame Noth“, und wenn unter ihm derjenige Genius aufersteht, welcher hier zu helfen weiss, so nimmt es sein Werk, wenn auch behutsam zögernd, doch endlich freudig und innig auf.

Das Volk ist der wahre, natürliche Freund des Genius, das in seinem Schoosse endlich auch nach Vollendung seiner Thaten Ruhe und Belohnung findet.

Belauschen wir nun wieder die Kunst bei ihrem Werk, in welcher Weise sie diese so wunderbare Lösung des Conflictes widerstreitender Elemente darstellt. Wir erblicken mit Staunen eines ihrer herrlichsten Schauspiele.

Es ist eine einzige hehre Gestalt, in der alle Kräfte und Thaten des Volkes vereinigt erscheinen – *das Weib*. Dieser Ausweg, den die Kunst wählt, ist gleich wunderbar und wahr. Das Weib ist seiner tief innersten Natur nach conservativ, es ist der wahrste und vollkommenste Repräsentant des Volkes. Niemals kann es aus dieser seiner Eigenart heraustreten, ohne zugleich ganz hässlich und unnatürlich zu werden, ohne aufzuhören eben Weib zu sein. Das Weib ist niemals Genie, aber auch niemals äusserster Philister. In ergreifender Weise ist diese Einstimmigkeit zwischen dem Charakter des Weibes und des Volkes ausgedrückt in den Meistersingern in den Worten von Hans Sachs:

„Der Frauen Sinn, gar unbelehrt,
Dünkt mich dem Sinn des Volk's gleich werth.“

und in:

„So lasst das Volk auch Richter sein;
Mit dem Kinde sicher stimmt's überein.“

Auch das Weib erkennt und liebt die Thaten des Genie's, jedoch der bloß niederreißende, verneinende Bestandtheil der revolutionären Richtung ist seiner Empfindung zuwider.

So sagt Margarethe zu Faust:

„Der Mensch, den du bei dir hast,
Ist mir in tiefer inn'rer Seele verhasst;
Es hat mir in meinem Leben
So nichts einen Stich in's Herz gegeben,
Als des Menschen widrig Gesicht.

—————
Wo er nur mag zu uns treten,
Mein' ich sogar, ich liebte dich nicht mehr.“

Das Weib ist es, welches dem Helden nach siegreichem Kampfe den Preis, den ihm das Volk spendet, überreicht. In ihm findet der unstät Umhergetriebene das Einzige, das er sucht, sein Heimatland. Mag der Name Senta sein oder Margarethe, oder Evchen, immer bedeutet er dasselbe, nur etwas im Colorit unterschieden. Die Bedeutung des Weibes ist auch immer dieselbe. Sie ist die Erlöserin, die Spenderin des Glückes. So sind denn ihrer Beziehungen zum Helden immer dieselben.

Dagegen gestaltet sich auf Seite der männlichen Charaktere die Gruppierung wesentlich anders mit Veränderung des Standpunktes, von dem aus dem ungeheuren Getriebe der revolutionären und conservativen Kräfte zugesehen wird. Wird aus demselben Stoff, der in „Faust“ und „Holländer“ zu Tragödien gestaltet erscheint, ein heiteres Spiel geformt, dann wird nicht das tragische Schicksal des Helden die Seite sein, von der aus Alles aufgefasst wird; sondern die Contraste, welche in den Elementen des Vorwärtsdrängens und des Zurückhaltens enthalten sind, werden von ihrer komischen Seite aufgefasst. Dann liegt der Knoten der Handlung nicht in dem bösen Fluch, dem der kühne Neuerer seiner

Natur nach verfallen ist; und der Dämon, welcher diesen Fluch repräsentirt, steht nicht als Hauptperson im Vordergrund der Handlung, sondern der Streit wird geführt mit der an sich schon lächerlichen und durchaus nicht schrecklichen Gestalt des wahrhaften, naturgetreuen Philisters. Und dieser auf Klau-seln bestehende Philister – „Beckmesser heisst er, Stadtschreiber ist er“, und die ganze löbliche Zunft steht hinter ihm wie ein Mann; aber die herrliche Komö-die, welche wir über diesen grossen Stoff besitzen, führt den Titel: „Die Mei-stersinger von Nüremberg“.

Dass hier Ritter Walther dem Stadtschreiber gar nicht zu Gesicht passt, das versteht sich.

„Wer ist der Mensch?
Er gefällt mir nicht!
Was will er hier? _ Wie der Blick ihm lacht!“

Doch auch Hans Sachs, der Mann des Volkes, ist ihm nirgends recht:

„Der Schuster weckt doch stets mir Grimm.“

Und selbst die Frauen ernten seinen Tadel:

„Verstünden's die Frau'n! Doch schlechtes Geflunker
Gilt ihnen mehr als all' Poësie.“

Auch das Bürgerthum in allen Formen ist hier breit entwickelt. In seiner bedächtigen Natur Neuerungen nicht abhold, aber stets mit Vorsicht darauf eingehend.

„Freund Sachs, was ich mein', ist schon neu,
Zu viel auf einmal brächte Reu'!“

Noch kann allerdings abseits gelegen einer grundverschiedenen Auffassung des-selben Thema's gedacht werden. Der Stoff wurde auch als Satyre behandelt. Von diesem Standpunkte aus erscheint Alles förmlich auf den Kopf gestellt. Das Phil-isterthum ist die richtige Weltordnung, das einzig Verständige und das Genie wird zum wirklichen Narren. Diese Anordnung, welche in sich eine ganze Welt von Lächerlichkeiten enthält, ist Cervantes in seinem „Don Quixote“ geglückt. Neueren Datums wurde diese Anordnung unter verschiedenen Namen, z.B.

„Don Silvio“ und „Münchhausen“ copirt, aber wie armselig nehmen sich diese modernen Literaturblüthen neben dem alten Renaissance-Original aus. Sie tragen eben in scharfer Prägung den Stempel einer Literaturperiode an sich, in der aller wahrhaft grosse erfinderische Faden ausgegangen zu sein scheint. In der man entweder an den Überresten der Antike und Renaissance herumknuspert oder das nichtssagendste, kraftloseste Zeug von den Strassen zusammenholt. In einer solchen Zeit, in der die Fähigkeit, neue poëtische Themata zu erfinden, verloren zu sein scheint, nun plötzlich ein Thema ganz neu erfunden zu sehen, neben welches nur die dichterischen Grundrisse eines Cervantes' oder Shakespeare's gestellt werden können, das ist wahrhaft erfrischend, geradezu Trost spendend. Die Kunst ist noch immer nicht ausgestorben. Dies zeigt uns schon das einzige sogenannte *Textbuch* der „Meistersinger“.

Noch immer wirken und weben dieselben künstlerischen Naturkräfte, welche einstmals die Kunst geschaffen, Götter- und Heldenideale gezeugt haben, und es bietet sich somit am Gebiete der Kunst derselbe innere Zusammenhang der Erscheinungen dar, welcher aus der Betrachtung der Natur endlich erwuchs, dass nämlich die physikalischen Kräfte, welche heute noch wirken, hinreichend gewesen sind, um in der Vorzeit alle die Formationen an Gesteinen, Pflanzen und Thieren hervorzubringen, welche uns gegenwärtig als fertiges Ganzes vorliegen.

Nach der vorhergehenden Betrachtung über die Art und Weise, wie sich im vollendeten Kunstwerk Idee und Form zu einander verhalten, wird es nun möglich sein, Entstehung und Wesen der idealen Kunst noch deutlicher zu definieren.

Sowohl der philosophischen Abstraction als auch dem künstlerischen Ideal geht die einfache Naturanschauung vorher. Bleibt der Künstler bei dieser stehen, so ist seine Arbeit das Werk des Historikers, des Biographen. Man hat es mit rein *anschauernder Erkenntniss* zu thun.

Von hier aus entwickelt sich einerseits die Philosophie zur reinen Erkenntniss, andererseits die Kunst zur idealen Darstellung. Die Philosophie, indem sie die Grundsätze der Erscheinungen vergleicht und auf immer einfachere, allgemeiner gültige Formeln bringt, erreicht endlich die Aufstellung *abstracter Ideen* in kurzen Definitionen von Begriffen.

Die Kunst, indem sie das bedeutungsvoll Übereinstimmende in den Erscheinungen selbst festhält und daraus immer einfachere allgemeiner gültige Vorgänge entwickelt, erreicht endlich die Aufstellung *idealer Charaktere, idealer Handlungen*.

Diese idealen Kunstgebilde sind denn gerade so abgekürzteste Formeln für den Zusammenhang der sinnlichen Erscheinungen; wie die abstracten Ideen

des Philosophen abgekürzteste Formeln für den Zusammenhang der Ursachen dieser Erscheinungen sind.

Die ideale Kunst führt die *sinnliche Erscheinung* selbst auf ihre Grundzüge zurück und bewirkt dadurch eine aufs Höchste gesteigerte Energie der sinnlichen empfindungsgemässen Wahrnehmung.

Die Philosophie führt die *Ursache der Erscheinungen* auf ihre letzten Gründe zurück und erzielt dadurch eine aufs Höchste gesteigerte Klarheit der denkgemässen Erkenntniss.

Nun ist aber in der Natur selbst Ursache und Erscheinung so untrennbar verknüpft, dass der Künstler nicht die Erscheinungen ordnen und vereinfachen kann, ohne zugleich, unwillkürlich und unbewusst vielleicht, auch mit den Erscheinungen ihre Ursachen geordnet und vereinfacht zu haben.

Aus demselben Grunde kann der Philosoph nicht die Ursachen ordnen, ohne dadurch zugleich ein System der Ordnung unter den sinnlichen Erscheinungen herzustellen.

Wegen dieser Wechselseitigkeit zwischen der Arbeit des Künstlers und des Philosophen kann auch immer Einer das Werk des Anderen zu seinen eigenen Zwecken nützen, und das ist der Grund, warum das Kunstwerk seinen Ursprung nicht nur aus der sinnlichen Erscheinung, sondern auch von der abstracten Idee her nehmen kann. Dies ist aber auch der Grund, warum umgekehrt der Philosoph aus den Werken des Künstlers, aus Mythe und Religion die Grundsätze der Etik, der Weltanschauung ferner Zeitalter unschwer herauslesen kann.

Aber eben so wenig als der Philosoph irgend einen Lehrsatz durch blosse Citate aus Dichtern *beweisen* kann; ebenso wenig hat der Dichter, wenn er sich an den Philosophen hält, sein Werk schon vollendet durch blosse Allegorie, durch *blosse Personificirung* abstracter Begriffe.

Nicht die Begriffe müssen einer nach dem anderen in symbolische Handlungen oder Gestalten verwandelt werden, sondern das Kunstwerk muss sich aus den Bestandtheilen der sinnlichen Erscheinungen nur gerade so entwickeln, wie die Ideen des Philosophen aus der Gruppierung der Ursachen dieser Erscheinungen hervorgegangen sind.

Darin besteht das Geheimniss der wunderbaren Vereinigung von Idee und Sinnlichkeit im Kunstwerk.

Wenn jemand den Holländer Bart oder Columbus, und dann wieder Galilei oder Kepler, oder den einst lebenden Dr. Faust oder Vesal, oder irgend einen anderen Vorkämpfer moderner Naturanschauung so auf die Bühne brächte, wie er im Leben gewesen, so wäre dies die That des *Naturalisten*.

Wenn er aber mehr leisten würde, und als Hauptmoment den Widerstreit

auffasste, in dem der Vorkämpfer einer neuen Welt mit den herrschenden Dogmen steht, ihn in diesem Conflict ein tragisches Ende finden liesse, das nunmehr schon nothwendig begründet ist; wenn er sonst sich aber bei Wahl der Personen, Umstände und Handlungen doch noch an die wirkliche Historie hielt, dann hätte dieser so verfahren Dichter seinen historischen Stoff bereits *idealisiert*, in ähnlicher Weise, wie Schiller seine der Historie entnommenen Stoffe behandelte.

Wenn der Dichter aber noch einen Schritt weiter geht, wenn er alle mit einem solchen Conflict zusammenhängenden Handlungen nach ihrer Ähnlichkeit gruppiert, jede dieser Gruppen zu einer einfachen, ihr Wesentliches energisch ausdrückenden Handlung verdichtet, und die so gewonnenen Grundzüge in den Handlungen seines Helden darstellt, welche nun als allgemeinsten Ausdruck für das innerste Gemeinsame vieler Einzelner gelten können, dann ist die höchste Steigerung des künstlerischen Schaffens erreicht, die *vollendete ideale Kunst*.

Diese künstlerische Höhe hat Wagner bereits im fliegenden Holländer erstiegen, ohne Stillstand aber schritt der Meister unverzagt weiter und so wurden die Werke von Tannhäuser bis zu Tristan immer reinere Gebilde, bis in Walhall vollständig idealer Boden erreicht war.

Wenn noch im Holländer einzelne Nebenfiguren naturalistische Züge besitzen, stehen hier sämtliche Gestalten auf jener höchsten Stufe der Idealität, wie sie aber nur in dem zur Darstellung gebrachten Mythos Ausdruck finden konnte.

„Die Tragödie“, sagt unser Meister, „ist nichts anderes, als die künstlerische Vollendung des Mythos selbst. Der Mythos aber ist das Gedicht einer gemeinsamen Lebensanschauung“.

Mit dieser Erkenntnis und mit der ihr entsprechenden Conception des Nibelungenringes war denn das Bedeutendste und Wunderbarste geschehen, das die gesammte Entwicklung deutscher Kunst aufzuweisen vermag.

Im Alterthum finden wir die deutsche Kunst auf der Stufe, auf welcher die ihr nächst verwandte griechische im homerischen Zeitalter angelangt war. Die Entwicklung bis zu diesem Punkte scheint bei beiden eine sehr ähnliche gewesen zu sein, im weiteren Verlauf war sie aber eine sehr verschiedene. Die griechische Kunst konnte sich ungestört fortbilden und ihre höchste Vollendung im Drama und in herrlichen Bildwerken erreichen.

Nicht so die deutsche Kunst.

Wagner sagt hierüber in „Oper und Drama“: „Der Mythos der deutschen Völker wuchs, wie der der hellenischen, aus der Naturanschauung zur Bildung von Göttern und Helden ...“

Die dichterisch gestaltende Kraft dieser Völker war also ebenfalls eine religiöse, unbewusst gemeinsame.

An diese Wurzel legte nun aber das Christenthum die Hand: dem ungeheuren Reichthume der Zweige und Blätter des germanischen Volksbaumes vermochte der fromme Bekehrungseifer der Christen nicht beizukommen, aber die Wurzel suchte er auszurotten, mit der er in den Boden des Daseins gewachsen war. Den religiösen Glauben, die Grundanschauung vom Wesen der Natur hob das Christenthum auf und verdrängte ihn durch einen neuen Glauben, durch eine neue Anschauungsweise, die den alten schnurgerade entgegengesetzt waren. Vermochte es nun auch nie den alten Glauben vollständig auszurotten, so nahm es ihm doch wenigstens seine üppig zeugende künstlerische Kraft; was aber dieser Kraft bisher entwachsen war, die unermesslich reich gestaltete Sage, dies blieb nun, als von dem Stamme und der Wurzel losgelöstes Geäst, die fortan aus ihrem Keime selbst ungenährte, das Volk selbst nur noch kümmerlich nährenden Frucht. Wo zuvor in der religiösen Volksanschauung der einheitlich bindende Haft für alle noch so mannigfaltigen Gestaltungen der Sage gelegen hatte, konnte nun nach der Zertrümmerung dieses Haftes nur noch ein loses Gewirr bunter Gestalten übrig bleiben, das halt- und bandlos in der nur noch unterhaltungssüchtigen, nicht mehr aber schöpferischen Phantasie herumschwirrte. Der Mythos zersetzte sich in seine einzelnen fertigen Bestandtheile, seine Einheit in tausendfache Vielheit, der Kern seiner Handlungen in ein Unmaass von Handlungen. Diese Handlungen wurden wieder in der Weise zersplittert und entstellt, dass sie nach willkürlichem Belieben in ihren einzelnen Theilen wieder zusammengesetzt und verwendet werden konnten, um den rastlosen Trieb einer Phantasie zu nähren, die innerlich gelähmt und der nach Aussen gestaltenden Fähigkeit beraubt, nur noch Äusserliches verschlingen, nicht Innerliches gestalten konnte. Die Zersplitterung und das Ersterben des deutschen Epos, wie es uns in den wirren Gestalten des ‚Heldenbuches‘ vorliegt, zeigt sich uns in einer ungeheuren Masse von Handlungen, die umso grösser anschwillt, als jeder eigentliche Inhalt ihnen verloren geht.“

So schildert R. Wagner den Verfall der alten deutschen Mythe, aber doch war das äusserste Maass an Verkümmern des eigenen nationalen Wesens nicht erreicht. Lange noch glühte echter deutscher Geist in den Dichtungen des Mittelalters, selbst unter dem mächtigen Einflusse des Christenthums und des Romanismus. Die Renaissance fand diesen Geist noch wach und Albrecht Dürer und all' die herrlichen Meister seiner Zeit waren noch weit entfernt, daran zu denken, dass eine Zeit kommen wird, in der man die edle Kunst nur als angenehmes Spiel mit schönen Formen ansehen könnte, ohne Rücksicht auf Wahrheit und Inhalt. Aber Stück für Stück gerieth in Verfall, bis man beiläufig zu

Anfang unseres Jahrhunderts plötzlich mit Schrecken gewahrte, wohin man sich bereits verloren hatte. Nun begann dieses gewaltige Suchen nach dem verlorenen Erbgut. Die edelsten thatkräftigsten Männer machten sich auf und forschten überall nach in den verfallenen griechischen Tempeln, in den mittelalterlichen Domen; aber alle Sorge schien vergebens. Noch bei Lebzeiten mussten die Besten selbst den Niedergang ihrer Ideen mit erschauen, da erfasste Alle eine grauenhafte Abspannung. Mit der Kunst ist es zu Ende, hiess es, unsere Zeit hat andere Ziele, Kunst und Künstler vermag sie nicht mehr hervorzubringen. Die deutsche Kunst war durchaus krank und an allen Gliedern in den Banden fremder Mode: nur eines war noch lebendig und gesund: ihr Herz, ihr allerinnerstes Empfinden. Die *Musik allein* unter allen Künsten hatte ihr Wesen nicht abgeschworen und in ihr allein führte eine ununterbrochene Tradition bis auf die neueste Zeit herauf. Aber auch hier war es bereits so weit gekommen, dass man diesen verzweiflungsvoll mächtigen Herzschlag in den Werken Beethoven's nicht mehr verstand und selbst ein Schumann gegen den allgemein einreissenden Verfall nichts mehr vermochte. Das deutsche Volk war auf dem Punkte etwa das Schicksal der keltischen Völker zu theilen, sein ureigenstes Sinnen gänzlich aus der Hand zu verlieren und nun ebenfalls der leeren Phrase für immer preisgegeben zu sein.

Da war es *Einer*, der noch nicht den Muth verloren hatte. Die eine Hand am eigenen Herzen, mit der anderen fühlte er den Herzschlag in den Werken Beethoven's. Und nun machte auch dieser Eine sich auf den Weg, um noch einmal zu suchen; und auf diesem Wege gelangte er auf gar unwegsamer Fährte bis vor die Schmiede Siegfrieds.

So fand uns Wagner wieder unsere heilige deutsche Kunst.

Wohl ist die deutsche Mythe schon vor Wagner wiedergefunden und alle Bruchstücke derselben selbst aus Märchen und Legenden zusammengesucht worden, aber Niemand, so viel es auch versucht worden, vermochte die Theile zu einem Ganzen zu einen.

Alles was sich vorfand, war Trümmerwerk, wie die zersplitterten Stücke des alten Wotan-Schwertes, das Mime vergebens mit Löthe und Pappe zu flicken versucht.

„Und doch? Was nützen die Stücke,
Schuf ich das Schwert mir nicht neu.“

So macht sich denn Siegfried selbst an die Arbeit, die der kundige Schmied nicht zu zwingen vermag.

„Her mit den Stücken!
Fort mit dem Stümper!
Des Vaters Stahl
Fügt sich wohl mir:
Ich selbst schweisse das Schwert!“

Nun zerfeilt Siegfried die Schwertstücke in Spähne, schmilzt sie im Tigel, giesst eine Stange, schmiedet und härtet sie und so wird das Schwert von Neuem fertig.

So hat es unser Meister, der selbst ein zweiter Siegfried, mit den Stücken des alten Mythos vollbracht, sie gänzlich in ihre kleinsten Bestandtheile zerfeilt und dann von Neuem gegossen und geschmiedet.

So ward der sehnsüchtige Drang des Jahrhunderts endlich erfüllt und nun werden der Bildner, der Mime, der Maler, Alle nicht lange mehr fehlen. Alle, die schon muthlos ihr Werk aufgegeben haben, werden die grosse wundersame Mähr' vom Siegfried hören – und wie? Sollte es das ganze Volk nicht gelüsten, ihren Wotan und Freia, die Holde, Brunhilde und Siegfried mit eigenen Augen zu schauen, nachdem sie nach mehr als tausendjähriger Verbannung wieder unter uns in ihrer Heimat eingekehrt sind?

Welche Aufgaben für den Bildner!

Alles was die griechische Bildkunst gewesen in Beziehung zu Homer, hier ist es neu und ähnlich und doch so ganz anders und grundverschieden noch einmal zu vollbringen.

Welche Aufgabe! Welche erdrückende Grösse, und doch welche Leichtigkeit, denn auch die Kraft, sie zu bewältigen, ist uns mit ihr zugleich wiedergefunden worden.

Hier steht sie, die Schmiede Siegfried's und noch lodert lustig die Flamme am Herd. Wohlan! Auch zerfeilen in Späne! und nichts mehr geflickt mit Löthe und Papp!

So kann auch das Werk des Bildners noch dem Werke des Dichters entspringen. Dies wird gewiss so in Erfüllung gehen, wie es Wagner vorausverkündet: „Ist es möglich, dass dem neugestalteten modernen Leben ein Theater erststeht, welches dem innersten Motive seiner Cultur in der Weise entspricht, wie das griechische Theater der griechischen Religion entsprach, so wird die bildende und jede andere Kunst erst wieder an dem belebenden Quelle angefangt sein, aus welchem sie sich bei den Griechen ernährte.“

So hätte dann die deutsche Kunst ihre volle Wiederbelebung erreicht, der noch nicht versiegte Herzschatz innersten Lebens in der Musik zuerst wieder das denkende, dichtende Haupt zur Besinnung gebracht, und nun pulsirt Leben

durch alle Glieder und eines regt sich nach dem andern in dem freudigen wonnevollen Gefühl des Erwachens.

Eines Erwachens, wie im Lenz zu neuem wachsendem Leben. Eines Erwachens wie es im Siegfried-Mythus selbst und in dessen Widerschein dem Märchen vom Dornröschen versinnlicht ist. Dort erwacht Dornröschen aus hundertjährigem Schlaf; hier erwacht die deutsche Mythe aus mehrtausendjährigem Schlummer.

Dort ist es der Kuss des Freiers, hier der Gesang des *Dichters der Liebe*, der dies Wunder bewirkt, der uns die heimische Mythe wachgesungen und das – das ist die Bedeutung Richard Wagner's für die deutsche Kunst.

Lohengrin (1877)

Salzburger Zeitung, 12. März 1877. Mit handschriftlichen Redaktionen, Sign. SN: 152-134. Der Artikel ist nicht namentlich gezeichnet.

Der kommende Donnerstag bringt uns die erste Aufführung von „Lohengrin“, und da scheint es am Platze, auf eine Schwierigkeit hinzuweisen, welche gerade diesem Werke eigenthümlich.

Die Handlung in diesem Drama wird nämlich selbst nach mehrmaligem Hören sehr schwer in ihrer ursachlichen Entwicklung in ihrem Zusammenhange aufgefaßt, wenn nicht ein bedächtiges Lesen des Textes allein vorhergeht. Die Ursache dieser Erscheinung liegt in dem Umstande, daß hier ein großer Theil der Handlung gar nicht dramatisirt ist, nicht leibhaftig auf der Bühne vorgeführt wird, sondern in der Vergangenheit vor Beginn der ersten Scene spielt und nur ganz kurz in der Rede Telramunds angedeutet wird. Wird hier nur ein Wort überhört oder nicht fest in Erinnerung gehalten, so fehlt die Vorgeschichte des Ganzen, es fehlt der Einblick in die Triebfedern der Handlung, es fehlt dann die Erklärung für das Auftreten der einzelnen Personen.

Der Dichter führt eben nur den Abschluß einer Entwicklung, nur die Lösung des Knotens, aber nicht auch dessen Schürzung vor Augen.

Ähnlich verhielt es sich bei Wagner's erster Conception zum „Ring des Nibelungen“. Auch da wollte Wagner den bedeutendsten Moment der Lösung der ganzen Verwicklung allein herausgreifen zur idealen Verkörperung.

So entstand „Siegfried's Tod“. Indem sich aber die Nothwendigkeit von selbst aufdrängte, das diesem Letzten Vorangehende gleichfalls zu schildern, damit das Nachfolgende voll und plastisch lebendig empfunden werden könne, so fügte sich eine dramatische Conception an die andere, bis endlich die Nibelungen-Trilogie sammt Vorabend daraus entstanden.

Auch Lohengrin schildert nur den Schluß einer Reihe von Geschehnissen, und wer Lohengrin nicht bloß etwa als eine Reihe von Musiksätzen, sondern als Kunstwerk, als Drama, auf sich will wirken lassen, muß sich gleichsam denken, vorher einen ersten Theil gehört zu haben, dessen Fortsetzung nunmehr vorgeführt wird.

Der Herzog von Brabant hatte zwei Kinder, Elsa und Gottfried. Bei seinem Tode vertraute er diese Beiden Friedrich von Telramund an, dem er auch die Hand seiner Tochter versprochen. Sowohl die Hand als auch die Herrschaft Telramund's wird aber von Ortrud, der Tochter des Friesen-Fürsten Radbod begehrt. Ortrud, in alten Gebräuchen erwachsen und heidnischer Zauberkräfte

mächtig, sucht sich Telramund zum Gemahl zu erzwingen. Sie entführt und verzaubert Gottfried und bringt Elsa in den Verdacht, den jungen Gottfried als den künftigen Erben derjenigen Herrschaft, welche sie als Erbe ihres Vaters angeblich selbst für sich behalten möchte, ermordet zu haben.

Ortrud wendet so zugleich das Herz Telramund's von Elsa ab und gewinnt ihn für sich. Nachdem soweit ihre Kunst gelungen und sie Telramund zum Gemahl besitzt, bestimmte sie diesen als Kläger gegen Elsa aufzutreten vor Kaiser Heinrich, um auch das Erbe Elsa's als Lehen zu erhalten.

Hier beginnt nun erst der im Lohengrin dargestellte zweite Theil der ganzen Verwicklung, die Lösung des Knotens, und diese ist dann wohl von höchster Wirkung und Einfachheit zugleich.

Kaiser Heinrich versammelt den Heerbann und bei dieser Gelegenheit, bei welcher es sich auch darum handelt, den Brabantern einen Anführer zu geben, wird Elsa von Telramund jenes schweren Verbrechens angeklagt. Da nichts ihre angebliche Schuld zu bezeugen oder zu widerlegen vermag, soll durch Gottesurtheil entschieden werden. Zweimal wird vergeblich ein Streiter für Elsa aufgerufen. Das dritte Mal erscheint als wunderbarer Retter Lohengrin und besiegt im Zweikampf Telramund.

Telramund und Ortrud, nunmehr als falsche Kläger geächtet, versuchen noch einmal in letzter Anstrengung Lohengrin zu verdrängen. Telramund, indem er Lohengrin als unrechtmäßigen Sieger durch Zauberkraft anklagt, Ortrud, indem sie sich an Elsa drängt und diese verleitet, Lohengrin um seinen Namen zu fragen, welcher ihr verborgen bleiben soll, wenn nicht Lohengrin als erkannter Galritter von ihr scheiden soll.

Elsa befragt in der That Lohengrin um sein Geheimniß, wodurch der so hochtragische Schluß herbeigeführt wird, daß der glückliche und über Alles beglückende Held gerade in dem Augenblicke, in dem er den ganzen Glanz seiner Herrlichkeit offenbart, ja selbst Gottfried aus seiner Verzauberung erlöst, auch für ewig scheidet.

Das Überirdische, Wunderbare höchsten Glückes steht hier in reinsten Verklärung vor uns; unfäßbar und bei Berührung zerfließend – jene ewig unerfüllte Sehnsucht der Menschenbrust nach ungetrübter Seligkeit.

Josef Hoffmann's Reisebilder. Ausstellung im Künstlerhaus (1886)

Konstitutionelle Vorstadt-Zeitung, Wien, 29. Oktober 1886. Mit handschriftlichen Redaktionen, Sign. SN: 248-380.

Diese gegenwärtig so viel besuchte Ausstellung von Studien und Skizzen gewährt eine doppelte Befriedigung. Man freut sich des Dargebotenen selbst, dann aber auch über das allgemeine hohe Interesse, welches diesen Werken sichtlich entgegengebracht wird. Auch das ist heute eine geradezu wohlthuende Erscheinung, wenn man bedenkt, wie sehr das Publikum von Sensationsausstellungen überschüttet wird und demzufolge förmlich systematisch für reinere Kunstgenüsse abgestumpft ist. Aber die Empfindung für das Wahre und einfach Große stirbt nicht aus und so sehen wir denn diese mit den scheinbar einfachsten technischen Mitteln gegebenen Darstellungen einen ungewöhnlichen Eindruck hervorbringen. Die große Schule der alten Meister, die wir zuletzt auf ähnlicher Fährte an Rahl und Preller bewunderten, steht wieder vor uns und sie verfehlt auch heute ihre mächtige Wirkung nicht, obwohl meist nur flüchtige Bleistift-Skizzen vorliegen, spärlich untermischt mit detaillirter ausgeführten Aquarellen und mit Ölgemälden. Es ist der Zauber der Linienführung, der so mächtig packt, und auch der Umstand, daß uns der Künstler wieder etwas zu erzählen weiß.

Der Vielgereiste ist heimgekehrt und berichtet uns so klar und faßlich von fernen Ländern und Völkern, daß wir stracks den gewandten Schilderer des Kulturlebens der Alten wiedererkennen, als der er vor Dezennien zuerst aufgetreten ist. Aber auch das, was er diesmal zu erzählen hat, fesselt schon durch seinen Inhalt und stille Reisesehnsucht nistet sich im Innersten ein; denn das sind nicht Orte, die wir schon innen und außen kennen, wie unsere eigene Stadt aus zahllosen Beschreibungen und Bildern, sondern Neues, trotzdem es hart vor unseren Thoren liegt. Da sind zunächst die von den Vergnügungsreisenden noch wenig besuchten dalmatinischen Provinzen der alten Venetianer. Gerade diesen Zug einer denkwürdigen Vergangenheit griff der Künstler heraus und stellte ihn in das rechte Licht, so daß selbst hie und da Bekannteres wie neu erscheint. So sieht man auf dem Platz von S. Michele in Curzola den Markuslöwen auf der Säule, wie in Venedig, ferner noch am Stadthaus über dem Portal, andere Häuser und Paläste fallen auf durch ihr echt alt-venetianisches Gepräge. Die Geschichte der mächtigen Handelsrepublik taucht aus dem Meere an entlegener Stelle wieder auf: Treppen, Erker, Straßenecken, Durchgänge, Klosterhöfe, Castelle, Thürme, eine ganze Geschichte in Ruinen. Warum haben

wir das vorher noch niemals so deutlich empfunden, diesen Wellenschlag des großen Venetianer Lebens an entlegener Küste? Weil es noch Niemand so deutlich gepredigt, so deutlich selbst erfaßt und herausgegriffen hat.

Hiemit ist auch die eine bedeutende Seite dieser Werke gekennzeichnet. Ihr Autor versteht die Natur und Geschichte vor Allem selbst zu lesen und darum interessirt uns Alles so, was er zu sagen hat, auch in anspruchsloser Form der Darstellung. Doch sehen wir weiter. Da ist der Marktplatz von Lesina.

Wahrhaftig ein altes, antikes Forum, aber von Venetianern nachgebildet, in wundervoller Umgebung von Hügeln und Bergketten; da sind die Ausgrabungen des Theaters von Salona und sonst noch Vieles der Art; der Hafen von Sebenico, eine vortreffliche Schilderung; der Strand von Voloska. Straßen von Voloska und Sebenico, mehrere reizende Ansichten von Ragusa; eine prächtig gefaßte Ansicht von Cattaro; der bekannte Uhrthurm von Spalato, von einem äußerst günstigen Punkte aus gesehen.

Doch die Darstellungen führen vom Meere aus auch weit ins Innere des Landes, von Salona und Castelnuovo weg zu Ansichten von Trau, von Mostar, von Travnik mit seiner Moschee, zur merkwürdigen Brücke von Konjica und nach Sarajevo. Auch diesen Orten ist ein scharf ausgeprägter lokaler Charakter abgelauscht mit Hervorhebung eines weltgeschichtlichen Zuges, der Alles größer und bedeutender erscheinen läßt. Es ist die auf dem Boden primitiveren Volkslebens stehen gebliebene türkische Welt, welche sich hier den Blicken darbietet, und um dem Beschauer auch hier wieder Reiselust spüren zu lassen, sind den Schilderungen aus diesen Gegenden auch einige mitgebrachte Erzeugnisse dortiger Hausindustrie beigegeben.

Das Alles und dazu noch eine Reihe von Studien aus Abbazia gehört einer einzigen Fahrt vom heurigen Sommer an. Man bekommt nebenbei auch Respekt vor dem unermüdlichen Fleiße des Künstlers. Von manchem Tag ist eine ganze Reihe von Skizzen datirt, die eine von sieben Uhr Morgens, die andern von Mittag und Abend. Man sieht förmlich die Wanderung und die nimmermüde Sorgfalt des Belauschers; das Suchen nach dem richtigen Fleck, von dem aus die Sache gefaßt werden muß, und es ist dann auch immer der rechte.

Dies Finden des richtigen Standpunktes ist ein zweiter bedeutender Vorzug aller dieser Aufnahmen. Was das für die Kunst des Naturerfassens besagen will, kann man hier am Deutlichsten an Darstellungen allbekannter Gegenden aus den oberösterreichischen Gebirgen, aus der Schweiz, aus Böhmen etc. sehen, die aus Skizzenbüchern früherer Jahre stammen. Orte, die man ganz wohl in der Erinnerung hat, sehen hier viel formreicher, viel plastischer aus; man möchte gleich noch einmal hinwandern, um es auch so günstig, so schön sehen zu kön-

nen, denn hier ist jedes Stück zu einem Motiv für ein wohlgeordnetes Bild geworden, mit einer Fülle interessanter Raumgruppierungen, Terrainentwicklungen, perspektivischen Tiefen und Verschneidungen voll Harmonie des Linienflusses. Das ist die wahre Meisterschaft des Sehens, großgezogen an den alten Meistern. Hier ist Alles wohl erwogen, Standpunkt und auch Umfang des Bildes, das gerade immer so weit reicht, als die Natur ein harmonisches Ganzes darbot.

Im Genusse dieser speziellen Schönheit vertieft, wird die Einfachheit der Darstellung besonders werth, denn die wenigen Hauptlinien und großen Schattenflächen heben den Rhythmus der großen Massen allein nur um so deutlicher heraus. Die Skizzenbücher werden so zu Tagebüchern, in welchen das täglich erfaßte Große einfach niedergeschrieben erscheint und wer weiß, ob ein ausgeführtes Bild mehr zu sagen vermöchte, ob es das Mitzutheilende deutlicher noch sagen könnte.

Besonders beachtenswerth in diesem Sinne ist die Fernsicht über Curzola und die Ansicht von Mostar. Mit dieser Konzentration auf das Wesentliche und künstlerisch Einheitliche hängt eine durchweg decente Farbengebung zusammen, die mit wohlervogener Absicht auf grelle Effekte verzichtet. So erhebt sich auch das einfachste Landschaftsmotiv in die Sphäre idealer Kunst.

Neben der gedrängten Darstellung großer Motive verschmäht der Künstler aber auch nicht das Studium einzelner Details, wie Baumstämme, Gräser, Blätter, Schilf, Rosenbüsche u. dgl. Als Aquarellist von kecker Technik zeigt er sich mehrfach; so in der Darstellung der Kapelle in Steinach, ferner einer Sägemühle und verschiedenem Anderen, aber immer zieht es wieder den Blick zu den großen Naturschilderungen zurück und da ist noch einer eigenen großen Welt Erwähnung zu thun: der Studien einer nordischen Reise vom Jahre 1883. In diesen norwegischen Wasserfällen, den Fjorden, den Bildern der Schernstraße erkennt man den Schöpfer der Nibelungen-Dekorationen wieder. Das ist Alles wuchtig und groß.

Denselben Eindruck des Erhabenen bringt auch eine Reihe von Waldstudien und von Hochgebirgs-Ansichten aus den Alpen hervor und hiezu sei noch eine dritte letzte Bemerkung über den Styl dieser Arbeiten erlaubt. Unwillkürlich fragt man sich, warum denn diese wenigen Striche so packend wirken, während Photographien derselben Gegenden mit ihrem unendlichen Detail kalt lassen und bunte Ölgemälde darnach oft genug mehr genrehaft als groß wirken? Eine genauere Antwort darauf würde schier den Umfang eines Buches erreichen und so sei es gestattet, statt dessen die Worte des Meisters selbst zu zitiren, die er bei Gelegenheit der Konzeption seiner Nibelungen-Dekorationen gesprochen, indem er sagte: „Motive zu den Nibelungen-Landschaften kann man sich nicht aus der Schweiz holen, sondern die muß man in die Schweiz schon mitbringen.“

Ein merkwürdiges Bild. Ausgestellt im Kunstverein (1887)

Neues Wiener Tagblatt, 4. Oktober 1887. Mit handschriftlichen Redaktionen, Sign. SN: 247-379. Verfasst unter dem Pseudonym „[Victor Casimir] Sch[ember]ja“.

Von Berlin ging im heurigen Frühjahr ein großer Lärm aus, viel Geprassel und Geknatter; das neueste Gemälde von Böcklin³⁶ war die Veranlassung hiezu. Wie das in einer geistig so hochbewegten Stadt gleich Berlin selbstverständlich ist, war der Kampf ein überaus heftiger, aber je begeisterter die Lobworte klangen, desto mißtrauischer wurden die Außenstehenden, das heißt Diejenigen, die das Bild noch nicht zu sehen bekamen. Man versteht im modernen Kunstleben so vorzüglich Reklame zu machen, daß man auch hinter der ehrlichst gemeinten Anerkennung Reklame wittert und erst recht vorsichtig und verschreckt wird, wenn einem der Kraftausdruck an den Kopf geschlagen wird, wer das nicht unerreichbar schön, einzig und großartig finde, verstehe von Kunst nichts. Derjenige, der nicht sicher seines Urtheiles ist oder bei aller Anerkennung gerne auch ein kritisches Wörtlein dem Kunstwerke mit auf den Weg geben wollte, wird ganz verduzt darob und verkriecht sich. So geht es Vielen bei Menzel. Wer da vor einem Berliner auch nur Ein kleinwinziges nergelndes Wort fallen ließe, der wird unbarmherzig gelyncht. Es schien die Gefahr vorhanden, daß man mit derselben Energie Böcklin im Falle eines Angriffes vertheidigen würde. Oft ist es Laune, oft ist es Mode, oft ist es Sport, daß dergleichen Begeisterungsexzesse begangen werden. Und wie leicht ließen sich die Meinungsverschiedenheiten ausgleichen, wollte man den Zusatz gestatten, dieses oder jenes Werk sei in richtiger Erwägung der Eigenthümlichkeiten des Künstlers außerordentlich gelungen, und was man sonst noch Welterfüllendes sagen will. Bei wenigen ist das so entschieden nothwendig wie bei Böcklin. Die Eigenart Böcklin's muß immer vor Augen gehalten werden, sie näher zu charakterisiren ist nicht nöthig, er hat sich längst zu so hoher Geltung emporgerungen, daß sie füglich als bekannt vorausgesetzt werden muß. Man erwartet von ihm stets Ungewöhnliches, Frappirendes, Packendes, auch Bizarres – etwas Unheimliches lagert über seinem Geiste und dessen Emanationen. Ich kann mich nie des Gedankens erwehren an seinen Landsmann Leuthold, als blickte mich das glühende, irre Auge des anscheinend noch gesunden und doch schon schwer vom

36 [Arnold Böcklin (1827–1901), Schweizer Maler, Zeichner, Graphiker und Bildhauer. Von der anfänglich rein romantischen Landschaftsmalerei wechselte Böcklin nach Aufenthalte in Italien und seiner Bekanntschaft mit A. Feuerbach ab 1850 zur heroischen, von mythologischen Gestalten bevölkerten Landschaft über.]

Unheil betroffenen Dichters an. Ich möchte um des Himmels willen nicht, daß Jemand glaubte, mir schwebte die Befürchtung vor, das furchtbare Schicksal Leuthold's werde auch Böcklin heimsuchen. Ich meine lediglich den Eindruck, das Gefühl, die mich beschleichen, wenn ich ein Böcklin'sches Bild betrachte: die entsetzliche Trostlosigkeit, wie sie beispielsweise aus seiner „Insel der Glücklichen“ nach des Beschauers Herzen mit Riesenkrallen greift, um es ganz zu zermalmen. Dabei sagt man sich immer, bei Leuthold wie bei Böcklin, es fehlt etwas – was ist es doch nur, etwas Unsagbares, Undefinirbares, Unfaßbares. Man beginnt zu grübeln, krampfhaft nach den Worten zu suchen für den wie im hämmernden Hintergrunde einer tiefen Grotte schlummernden Begriff, es ist eine Art Alpdrücken bei offenen Augen und klaren Sinnen. Aber welch' Zauber liegt gerade darin für Viele! Das sind dann die größten Schwärmer, und man wird sie deshalb nicht verspotten oder verlachen. Gabriel Max³⁷ hat seinerzeit mit dem fixen Kunststücklein seines Christuskopfes alle Welt rebellirt – man ist von dieser Schwärmerei bald genug abgekommen, weil man sich mit einer Art Scham selbst eingestand, der richtige Ernst liege nicht über dem Werke gebreitet, es sei nicht aus dem hohen, heiligen, künstlerischen Ernst emporgewachsen, der doch den Künstler erfüllt. Hier bei dem neuesten Bilde von Böcklin stößt man auf diesen hohen, heiligen Ernst. Es ist eine „*Pietà*“, die Böcklin gemalt. Er hat sich auch diesmal als der Künstler bewährt, als den wir ihn kennen und schätzten. Es ist ein ungewöhnliches, ein merkwürdiges Bild.

Eine Fülle von Eindrücken ruft Böcklin's „*Pietà*“ hervor, die gewiß nicht bei jedem Beschauer in gleicher Weise entstehen, aber wohl kaum gänzlich ausbleiben dürften. Auf den ersten Blick erscheint das Gemälde gegen die Erwartung klein und beinahe unscheinbar, aber rasch drängt sich der mächtige Farbenkontrast hervor, der die verhältnismäßig kleine Bildfläche zu einem Stücke Welt, ja zur gesammten Welt erweitert, welche in diesem Dunkel, kalt und starr in eine einzige große Trauer versenkt, sich ausdehnt. Unwiderstehlich sammeln sich die Gedanken auf dem koloristischen Mittelpunkte dieser blaugrün schillernden Nacht, auf dem dunkeln Mantel, welcher die gesammte Gestalt Mariä umhüllt und nur die ausdrucksvollen Hände frei läßt. Während die Gruppierung der Farben in wenigen horizontalen Schichten von einem Stylisten strengster Richtung herrühren könnte, tritt hier ein rücksichtsloser Realismus hervor, der nur den Moment zu fassen bestrebt ist, ohne sich im Mindesten darum zu küm-

37 [Gabriel Cornelius von Max (1840–1915). Schüler Karl Theodor von Pilotys in München, begann als Spätromantiker, kam später mit seinen mystischen Frauenbildnissen dem Symbolismus nahe.]

mern, was auf der Leinwand in Bezug auf Linienführung, Silhouette und so weiter daraus wird. Der Kunsthistoriker mag in Erinnerung an große alte Lösungen dieses Themas bedenklich das Haupt schütteln; der packenden Wirkung wird er sich schwerlich entziehen. Der Realismus feiert hier unzweifelhaft einen seltenen Triumph. Er ist aber auch nicht von der gemeinen Sorte, sondern hat etwas gleichsam Giotteskes an sich, bei dem aber die Gesamtheit des Bildes sich nicht zu erhalten vermag. Der Blick schweift unaufhaltsam weiter und mit ihm die Gedanken und Empfindungen. Der Marmorsockel, auf dem die Christusfigur, wie auf einem Altar, gerade ausgestreckt liegt, und die Rosenspenden auf der ersten Stufe wirken so streng rhythmisch und erinnern so energisch an das hier vollzogene Opfer im religiösen Sinne, daß hiemit eine streng dogmatische Darstellungsweise sich vordrängt, wie sie zu dem Vorigen kaum in Einklang gebracht werden kann. Der Blick sucht nach Verwandtem und findet es auch in der Himmelsglorie der oberen Bildhälfte. Aber was ist das für eine überirdische Welt! Offenbar eine solche, an welche der Maler selbst nicht glaubt. Hier tritt der unvermittelte Zwiespalt zwischen idealem Stoff und realistischer Form am schärfsten zu Tage. Die kleinen Engelchen sind, man mag sie ansehen wie man will, wirkliche Kinder, nicht etwa, weil ihnen die Flügelchen fehlen, nein! weil es Modellstudien sind, Kinder mit bestimmten Namen aus bestimmten Familien, deren Nennung der Katalog zufällig verschweigt. Richtig, das ist der kleine Huber Franz und dort der kleine Müller Hans, Beide noch nicht im schulpflichtigen Alter; wie sie aber in die Himmelsglorie gekommen, weiß der liebe Himmel. Solches muß mit Nothwendigkeit alle Wirkung zerstören und kann nur wieder den unvereinbaren Zwiespalt zwischen idealer und realer Kunstwelt klarlegen. Wem könnte man es da übel nehmen, die banale Jünglingsgestalt im prächtig tiefrothen Gewande nicht ernst zu nehmen? Daß diese Gestalt Christus selbst in der Zeit seines ersten Tempelganges sein soll, wer brächte es heraus, wenn es nicht in dem vorsorglichen blauen Kataloghefte stünde? Diese Idee, welche vom Bild allein nicht unzweifelhaft erkennbar ausgesprochen wird, weil der feststehende Christustypus fehlt, absichtlich fehlt, um originell zu bleiben; diese Idee entbehrt sicher nicht des Anregenden und Fesselnden. Die Beziehung zu Maria bringt die Gedanken wieder in Fluß. Wie ein Phantasiebild der in Schmerz zerrissenen Mutter schwebt diese Gestalt über ihr. Sie, die Schmerzensreiche, die den todtten Sohn als Mann in den zusammengekrampften Händen hält, denkt an ihn, wie er ihr Kind, ihr lebensfrischer Knabe gewesen. Das ist ganz Natur, tief ergreifende Natur. Aber wehe! Auch das wird zerstört, auch diese Gefühle des innersten Mitleides können nicht ruhig ausklingen. Die in den rosigen Wolken erscheinende Gestalt streckt die

Hand nach ihr aus, um sie zu erwecken aus ihrem tiefen Schmerz. Welches Erwachen! Der Katalog sagt, daß es ein freudiges sein werde, ein Wiedersehen und Wiederfinden. Möglich! Vielleicht könnte eine hochangelegte, rein ideale Darstellung diese Auffassung sicherstellen. In der realistischen Fassung, die hier vorherrscht, bleibt aber die Erscheinung ein Phantom und der Rest ist Wahnsinn. Möglich, daß der hiezu nöthige, allein seligmachende Kommentar sich im Publikum festsetzt und man dann nur geleitet von dieser vorgefaßten Meinung vor das Bild tritt und dann auch die richtige Wirkung empfängt. Ein solches konstantes fortwirkendes Verhältnis zwischen Kunst und Volk setzt aber eine stetige Fortentwicklung künstlerischer Tradition, eine allgemein giltige typische Kunstsprache voraus. Das ist es aber gerade, was der modernen Kunst bekanntlich fehlt, und ein Einzelwerk kann das weder erzeugen, noch auch beanspruchen. Gerade das Traditionelle, gerade das Verbleiben auf dem einmal eingeschlagenen Wege ist es, was dem modernen Realismus grundsätzlich feindlich entgegen steht. In rascher nimmersatter Verzehrung greift er jetzt allerdings wieder nach althergebrachten, altehrwürdigen Stoffen, und es muß zugegeben werden, daß er diese im neuen Lichte zu zeigen vermag; aber das Neue und Frappirende daran besteht eben folgerichtig in der Ausscheidung des althergebrachten Typischen. Es ist nur eine andere Sorte von Neuheit und Überraschung, mit welcher der Beschauer gefesselt und verblüfft werden soll. Sensation ist und bleibt aber der innere Kern dieser Richtung. Diese wieder ist aber ihrer Natur nach eine rasch welkende Blume. Welches Kunstwerk könnte neuerdings überraschen, wenn man es schon auswendig kann. Wie der Sensationsroman nur einmal gelesen werden kann, Homer aber immer wieder, so auch in der bildenden Kunst. Das Werk, das auf Überraschung gegründet ist, wirkt nur einmal und das Werk, dessen Werth in seinem inneren rein künstlerisch logischen Aufbau besteht, enthüllt bei jeder neuen Betrachtung neue Beziehungen, neue Schönheiten. Damit soll nicht gesagt sein, daß dem Talent Böcklin's nicht bleibende Schönheiten entspringen. Sie sind auch hier vorhanden, in der in ihrer Art virtuoson Mache, in der Gluth der Farben und ihrer harmonischen Vertheilung und in manch' Anderem. Das Ganze als Komposition ist aber ein Stückwerk, dessen Einzelheiten zwar gleichfalls von Kraft und Wirkung zeugen, deren Zusammenhang sich aber mehr und mehr lockert, je länger man sich der Betrachtung hingibt. Es liegt dies in der Natur einer Richtung, der neustens nicht bloß Böcklin allein folgt, sondern eine sogar stetig anwachsende Schaar von Künstlern, und es sind nicht die Schlechtesten, welche dieser Fährt folgen, sondern in der Regel gerade die auserlesensten Geister, denen der reine Kultus der bloßen Mache allein nicht mehr genügt, die sich vielmehr wieder

nach einem großen und bedeutenden Inhalt sehnen, ohne ihn bisher in befriedigender Weise gefunden zu haben.

Böcklin malte die „*Pietá*“, die *Mater Dolorosa*. Nicht die Mutter mit dem Kinde. Aus dem Gesagten erhellt, wie naturnothwendig er sich an diesen Stoff gemacht hat, zudem als wollte er etwas von einem ungeheueren Leide, das ihn zu bedrücken scheint, los werden. Eine Madonna mit dem Kinde ist von dem Pinsel Böcklin's undenkbar. Aber aus anderen Gründen würde er an der Ausführung scheitern, als aus welchen Knaus und Defregger gescheitert sind an diesem Wagnis, einen neuen Madonnentypus uns zu geben. Bei Knaus ist es übrigens von außen hereingetragen gewesen, er bekam von einem reichen Fabriksherrn den „Auftrag“. Hunderttausend Mark kann man immer gut gebrauchen. Bei Defregger war es vielleicht ein ähnlicher Grund, oder tappte er darnach, wie er auch die Hand nach dem großen Historienbilde ausgestreckt? Er scheint glücklicherweise wieder zurückkehren zu wollen zu seinem heimatlichen Herde, wo ihn das Auge nicht verläßt und die flinke Hand nicht widerpenstig wird. Auch dem Autor der „*Pietá*“ ist die Hand in einigen Details widerpenstig gewesen, der Vollständigkeit wegen sei es erwähnt. Unschön ist das Haupt Christi, namentlich dessen Hals, und nicht gelungen die Hand des „oberen“ Christus. Es fällt uns nicht ein, vor dem Bilde mit der Miene des „korrigierenden“ Professors zu stehen. *Ad vocem* Professor. Wozu nennt der Katalog Böcklin einen Professor? Das auch die Lebensdetails kennende Kunstpublikum weiß ganz gut, daß Böcklin kein Akademieprofessor ist und läßt sich auch von diesem Titel gar nicht imponiren. Aber auch das übrige verehrliche Publikum wird nicht im mindesten seine Bewunderung um ein Ungeheuerliches in die Höhe schrauben, weil es vor dem Namen Böcklin's das Wort „Professor“ liest. Das ist der Wiener Vorstadtstandpunkt, wenn Jemand krank ist und kein Arzt mehr zu helfen im Stande ist, den „Professor“ zu holen. Das macht dann Sensation am ganzen Grund. Es ist hiebei nur der Unterschied, daß ein sothaner Professor von der medizinischen Fakultät zumeist aufhilft, die Professoren der Akademien für die bildenden Künste aber in allen Landen sammt und sonders, als die Träger des Akademiegeistes, die arme Kunst nach mehrhundertjährigem Kursus glücklich dahin gebracht haben, wo sie sich derzeit befindet. Machen wir also einen Künstler, der gewaltig danach ringt, die Kunst zu erfassen in ihren Urgrunde, nicht zum Professor – *in partibus infidelium*.

Die Ausstellung im Künstlerhause (1892)

Neues Wiener Tagblatt, 2. April 1892. Mit handschriftlichen Redaktionen, Sign. SN: 166–136.

Die heurige Jahresausstellung gehört zweifellos zu den besonders gelungenen in Bezug auf Fülle des Gebotenen und einen gewissen gleichmäßigen Werth desselben, wobei es nicht an hervorragenden Leistungen ersten Ranges fehlt, wie man sie nicht alle Tage sieht.

Gleich beim Eintritt in den großen Säulensaal wird der Blick gebannt durch das vier Meter hohe majestätische Standbild *Kaiser Josefs II.* Es ist dies die Hauptfigur des für Brunn bestimmten großen Kaiserdenkmales, das noch im Juni dieses Jahres vor dem deutschen Haus zur Aufstellung kommt. Die den Sockel schmückenden Figuren und Reliefs sind noch bei Turbain in Arbeit; der Schöpfer dieses echt monumental gedachten Werkes aber, Bildhauer Anton *Brenek*, reiht sich hiemit in die Zahl der Meister großen Styles ein. Jeder Zug, Stellung, Handbewegung, Gesichtsausdruck ist sprechend, edel und milde, aber doch auch echt kaiserlich erhaben. In gleicher Weise ist dem Künstler die schwierige Durchdringung von monumentaler Einfachheit und sorgsamer Detaildurchbildung trefflich gelungen. Es ist ein Werk, das Brunn zur Zier und Freude gereichen wird, hier aber in förmlich selbstverständlicher Weise den führenden ersten Platz einnimmt in der an vortrefflichen Arbeiten so reichen plastischen Ausstellung, von welchen noch besonders hervorzuheben sind: das Grabdenkmal *Anzengruber's* von H. Scherpe; Tautenhahn's „Geburt der Venus“, eine als Staatsauftrag des Unterrichtsministeriums ausgeführte, figurenreiche Komposition voll feinsten Empfindung, schöner Gruppierung und voll zartester Detailschönheiten; ferner ein hinreißend drastisch aufgefaßter *Ibsen* von E. Hellmer; einige Porträtbüsten von B. *Tilgner*; eine Beethoven-Statuette von Zumbusch, in welchen beiden Fällen wohl der Künstlername allein genügt, um sich eine beiläufige Vorstellung von der Art des Werkes zu machen; endlich noch St. Lami's (Paris) „Erster Fehltritt“; ein Haspinger, eine Madonna und ein reizendes Porträtköpfchen von Klotz; J. Myslbek (Prag) Kardinal Fürst Schwarzenberg; O. König: „*Profectio Augusti*“ und St. Schwartz: „Die siegreiche Heimkehr“, welche beide für den Ausbau der Hofburg zur Ausführung in Stein bestimmt sind. A. Hildebrand wirkt diesmal nicht ganz seiner Eigenart entsprechend, weil er nur Kleinigkeiten sandte, die nicht bedeutend genug sind. Wer sich an virtuoser Pariser Mache erfreuen will, findet zwei Tableaux des ersten Pariser Medailleurs Roth; interessant sind die drei Reliefköpfe des Münchner Malers Eibl, der auch unter den Malern ausgestellt hat, und nicht zu übersehen als

treffliche Arbeiten sind noch: die Porträtbüste des Hofschauspielers Reimer's von H. *Bohrn* und die für das Parlament bestimmte Thukydides-Statue von R. Kauffungen. Auch alles Übrige ist durchaus sehenswert, denn die Aufnahmejury hat sichtlich mit äußerster Strenge ihres Amtes gewaltet. Dieser ernste Zug in den Plastiker-Ausstellungen Wiens scheint übrigens der Sache selbst zu nützen und die bereits rege Betheiligung des Auslandes dürfte als Zeugniß für die schon vorhandene Anerkennung dieses Rufes zu nehmen sein.

Noch in dem Raum der Plastiker steht an der rückwertigen Hauptwand eines der hervorragendsten Bilder der Ausstellung: die *Verherrlichung Weyprecht's* von unserem berühmten Nordpolfahrer *Julius v. Payer*³⁸. Dieses gewaltige Bild wurde im Auftrage unseres Kaisers gemalt und ist für die Galerie der Hofmuseen bestimmt. Ein tieferntes Werk von ungewöhnlich starker Wirkung, zeigt es, daß der Künstler der rechte Mann dazu war, es zu schaffen, und daß er mit voller Begeisterung bei der Sache war; hat er ja doch das Alles selbst miterlebt, mitdurchgekämpft und sichtlich mit ganzer Seele den hohen Auftrag ergriffen, seinem Genossen in dem gewaltigen Ringen mit der Natur ein Ehrendenkmal zu setzen. Die Szene stellt das Anlangen auf dem Lagerplatz nach erschöpfendem Tagesmarsch vor. Weyprecht hat aus der Bibel vorgelesen und dringt in die erschöpft Hinsinkenden, ihre Rettung in mannhafter Ausdauer zu suchen. Die Namen der Personen sind am Rahmen des Bildes angegeben und eine nähere Erklärung noch im Katalog; hier sei nur noch erwähnt, daß die volle erschütternde Wirkung dieses Bildes durch das freudig glänzende Mittagslicht des Ausstellungsraumes beeinträchtigt wird und erst nach 3 Uhr bei stumpferer Beleuchtung ganz in Erscheinung tritt; da wird der Himmel bleiern, das Land scheint sich weithin zu dehnen in unabsehbarer, furchtbarer Erstarrung und Einsamkeit; das kleine Häuflein der Erschöpften erweckt Mitleid und Bewunderung zugleich, aber Weyprecht steht aufrecht als heldenhafter Führer vor ihnen voll Muth und eisernem Vertrauen, eine wahrhaft erhebende Figur. Solche Bilder sind selten, die nicht nur gut gemacht sind, sondern den Menschen auch bis in sein Innerstes erschüttern.

Nach gebührender Empfehlung dieses Hauptwerkes sei sogleich der Kardinalfrage jeder neuesten Kunstaussstellung an den Leib gerückt, der Frage: wie steht es mit unserem Realismus? – Diesmal sonderbarlich, denn in Anbetracht,

38 [Julius Ritter von Payer (1842–1915), Polar- und Alpenforscher, Kartograph. Payer leitete 1871 mit K. Weyprecht 1872–74 die österreichisch-ungarische Nordpolexpedition, und entdeckte dabei das Franz-Joseph-Land. Später betrieb er in Wien eine Malschule und schuf Skizzen, dokumentarische Bilder und Karten von seinen Expeditionen.]

daß man von dieser Seite her seit Jahr und Tag an kräftige Überraschungen gewöhnt ist, überrascht es diesmal: nirgends Überraschungen zu begegnen. Wenn dies nicht eine bloße Windstille vor einem neu ausbrechenden Ansturm bedeutet, so würde die vorjährige Münchner Ausstellung als Höhepunkt dieser Richtung in ihrer Sturm- und Drangzeit bezeichnet werden können. Wer diese Ausstellung gesehen hat, der weiß, wie perplex einerseits und angeheitert andererseits das arme Publikum darinnen herumirrte. Von der Gattung realistischer Kraftleistungen, wie sie da zu sehen waren, ist heuer fast nichts mehr übrig geblieben. Wo sind sie auf einmal hingekommen alle die köstlichen Geschmacksverrenkungen, welche dem verblüfften Beschauer erst klar machten, wie pudelnährisch die liebe Natur eigentlich zuweilen aussieht. Der gewöhnliche Mensch merkt so etwas gar nicht und erst das scharfsinnige Auge des darauf verpichten Malers mußte ihm darüber ein Licht aufstecken. Nur eine einzige Probe (Hoecker's Nonne) ist von dieser Sorte auch heuer noch zu sehen, was des Vergleiches halber recht schätzenswerth ist. Das Bild stellt eine lebensgroß wirkende Klosterallee vor, durch deren dichtes Laubdach helles Sonnenlicht scheint. Auf einer Bank links sitzt, möglichst unsymmetrisch und formlos natürlich, eine Nonne. Die Nonne ist gänzlich Nebensache; die Allee und das schöne Sonnenlicht eigentlich gleichfalls; Hauptsache sind offenbar die zahlreichen rundlichen Lichtflecke, welche über Alles verstreut sind und den Schatten des nicht genau schließenden Laubdaches unterbrechen. Dieses Lichtphänomen kann man in der Natur oft genug sehen, aber man achtet nicht darauf, weil es in der Mechanik der unbewußten Denkvorgänge liegt, derlei zu übersehen. Der Witz des echtfärbigen Realisten sucht aber gerade solche Dinge aufzustöbern und er hat seine Freude daran, wenn es gelingt, einen derartigen Fang zu machen. Was kommt aber dabei heraus? Zuerst ist man verblüfft über das neue Schauspiel, denn was in der Natur unbewußt übersehen wird, wirkt im Bilde höchst aufdringlich. Gerade diese Aufdringlichkeit, welche der Natur eben nicht eigen ist, wirkt dann zunächst abstoßend, man wird über Bild und Maler böse, um dann zuletzt darüber zu lachen. Ganz natürlich, denn diese Sonnenflecke sind ja im Bilde gar krause, wunderliche Farbklexe, welche ein loses Spiel treiben, wie Kobolde bald hierhin, bald dorthin hüpfend. Holla! Da sitzt einer, ein ganz gehöriger Protz gleich neben der Nonne auf der Bank und sieht sie mit lichtgrünen Glotzaugen gar hämisch an, als ob er beim nächsten Windfächeln des Laubdaches ihr auf die Nase hüpfen wollte. Wo bleibt da aber der Ernst der Kunst? Man kann da nicht ernst bleiben, bei bestem Willen nicht, man muß lachen. Dies der Enderfolg einer Richtung, die eben vorsätzlich die Grenzen ihrer Kunst überschreitet, um nur ja nicht im gewohnten Geleise einherzutrotten.

Nun denn! solche äußerste Verirrungen (die geschickte Mache ja herzlich gern zugegeben, wie auch in diesem Falle) kommen auf der heurigen Ausstellung kaum mehr vor, was einerseits schade ist, denn man hat sich auf den Gesundheit fördernden Lachreiz schon gefreut, was andererseits aber doch zeigt, daß die Kunst nicht stehen bleibt und auf ihrem einmal eingeschlagenen Weg doch vorwärts kommt. Man kann dies an den ausgesprochensten Realisten einzeln sehen. Sie fangen an, andere Leute zu werden, nachdem sie sich endlich gründlich ausgetobt haben, und das muß wohl so sein, denn die tollsten Schnurren werden endlich gleichfalls alltäglich und somit reizlos. Diese Absonderlichkeiten ziehen nicht mehr und somit kann gebucht werden: das Aussterben der eine zeitlang beliebten schrägen Hauptlinien quer durch die Bilder, der großen unrhythmischen einfärbigen Flächen, verschiedener verrenkter Stellungen, absichtlich unschöner Füße und Hände, dummer Gesichter, gewaltsamer Naturbildausschnitte u. dgl. m. Die ganze Ausstellung hat wieder einen vernünftigen, gesunden Zuschnitt und gerade bedeutende Talente, welche vielleicht eben deshalb alle diese Jugendsünden des Naturalismus in tollem Übermuthe mitgemacht haben, wie Bernatzik und Andere, erschienen mit Bildern, an denen man, ohne lachen zu müssen, seine aufrichtige Freude haben kann.

Aber auch dieser sichtliche Fortschritt hat, wie alles, seine Kehrseite. Die Naturalisten sind zahmer, gesetzter geworden, die heftige Aufregung ist einer gewissen ruhigen Zuversicht gewichen, die sie sich auch spendiren können, denn der Sieg gehört ja auf der ganzen Linie ihnen; aber in gleichem Maße sind sie auch zweifellos langweiliger geworden. Man ärgert sich nicht mehr über sie, man lacht nicht mehr über sie, aber sie vermögen uns auch sonst nicht bis in die innersten Tiefen der Seele zu erschüttern. Man möchte gar manche ihrer Bilder gerne besitzen, um sich des Öfteren an der reizenden Technik, der staunenswerthen Naturtreue und sonstigen Vorzügen zu erfreuen, aber eine neue große Kunstwelt ist aus alledem noch nicht herausgeboren worden. Mit der Erhabenheit der Kunst sieht es dabei recht windig aus. Sie ist noch immer auf der Suche nach dem neuen erlösenden Ideale und gleicht durchaus nicht, wie einstens, einer hehren göttlichen Muse, sondern vielmehr – mit Verlaub – einem Jagdhund, der hierhin und dorthin läuft, in alle Winkel seine Nase steckt und noch immer nicht die Fährte des edlen Wildes einer neuen Kunstwelt gefunden hat, um freudig aufzuschlagen und dann der endlich gefundenen Spur unentwegt zu folgen.

Die Ursache dieses erfolglosen Rennens und Mühens liegt zweifellos darin, daß man sich gewöhnt hat, nur in der Technik allein alles Heil zu suchen und dabei auf den künstlerischen Stoff allmählig ganz zu vergessen. Es ist nicht wahr,

daß es in der Kunst nur einzig drauf ankommt, *wie* etwas gemacht wird; es kommt zur guten einen Hälfte auch darauf an, *was* gemacht wird. Mit dieser ebenso wichtigen Stoffwahl sieht es aber recht traurig aus.

Die heurige Ausstellung enthält über zweihundert Landschaften, darunter die Hälfte nur mit der allernöthigsten Staffage, ein paar Dutzend Seestücke, eingerechnet die nie alternden Stoffe aus Venedig, ebenso ein paar Dutzend Straßenschilder, etliche Landbauszenen, ein paar Jagd- und Pferdestaffagen, etliche Kriegsbilder, bei welchen auch die Landschaft dominiert, etwa dreißig Thierstücke, ein Dutzend Architekturen und ein paar Interieurs. Außerdem fanden sich gegen achtzig Studienköpfe und Porträts zusammen und über vierzig Stilleben, Blumen, Früchte, Wildpret und was eben dabei üblich ist. Die großen Stoffe, welche die Maler früherer Zeiten begeisterten, scheinen erschöpft zu sein.

Die *Antike* liefert nur mehr sehr wenig: Coleman: ein antikes Kinderbad; Griepenkerl: eine Hera und einen Zeus am Ida; A. Roth: Pausias. Die Zeuse, Neptune, Herakles und Konsorten sind eben bereits abgedroschen. Ein einziges Bild dieser klassischen Richtung ragt da noch wirkungsvoll, ja wirklich ergreifend in unsere Zeit hinein, aber dies ist eben wieder eine Landschaft, auf der eben kein Theseus oder Ajax gleich an die alte akademische Schule erinnert und zum Widerspruch reizt; es ist die Ideallandschaft von J. Hofmann „Aus vergangener Zeit“. Dieses fesselnde Bild stellt eine altgriechische Stadt, etwa wie Mykene, vor, aus der nächsten Umgebung gesehen, vorne die reich mit Monumenten besetzte Gräberstraße bei interessanter perspektivisch auf das wirkungsvollste komponirter Windung in die Tiefe mit hohen Zypressen, zwischen welchen in harmonisch abgetönter Luftwirkung und hinein komponirten Farbenkontrasten die Stadt mit ihren Mauern und Tempeln, die Berge, die weite Tiefe des merkwürdig stylvoll entwickelten Terrains sichtbar wird. So etwas läßt sich nicht unmittelbar der Natur nachpinseln; das will geschaffen sein und um das zu können, müssen dem Meister die Bäume, Mauern, Felsen, Wolken und alles was er hiezu braucht, frei zur Verfügung stehen, wie dem Symphoniker die Töne, um daraus eine mannigfach verflochtene Fuge zu komponiren. Das wäre also etwas Selbstgeschaffenes, also thatsächlich gemalte Poesie; aber es ist doch immerhin nur eine Elegie auf die entschwundene Größe dereinstiger Kunst und noch nicht die Neuschöpfung des uns Allen im Herzen liegenden ahnungsvoll ersehnten Kunstwerkes der Zukunft. – Über Trübner's Lapithenkampf und Gigantomachie kann man füglich zur Tagesordnung übergehen. Diese Bilder haben, sowie der tüchtige Meister derselben zwar eine gewisse Berühmtheit, aber um so etwas kernhaft zu machen, müßte einer vorerst modellfrei sein, und wenn er die Figur endlich wirklich souverän beherrschte, was käme dabei her-

aus anderes, als ein alt-akademisches Werk. Das ist es nicht, was uns Noth tut. Genau so verhält es sich mit den kirchlichen Stoffen. Auch in diesen wird nichts Rechtes mehr geleistet und sind nur einige wenige Stücke davon vorhanden, Einiges darunter Werke aus der neuen Pinakothek in München.

Am kargsten ist die weltliche große Historie vertreten und die Maler folgen hierin einer gesunden Empfindung, denn diese Stücke, zu denen man immer einen längeren Kommentar braucht, sind schon deshalb unverdaulich. Die Kunst soll unmittelbar packen und dazu muß das Dargestellte vor Allem sofort verständlich sein; die Historie aber nur zum Vorwand nehmen, um bloß Akte, Gewänder und Blumen zu zeigen, schädigt eher den Erfolg, weil es Erwartungen reizt, die nicht erfüllt werden. Ein paar solche Arbeiten abgerechnet, bleibt zuletzt nur das ältere Bild von A. Kampf: „Einsegnung von 1813er Freiwilligen“ aus dem Besitze der Verbindung für historische Kunst in Düsseldorf übrig. Die zwei großen Kaiser Friedrich-Bilder sind doch nur Porträts größten Styls und das riesige spanische Bild gehört auch nur wegen seiner monumentalen Mache und seiner riesigen Dimensionen hieher. Das ist für Historienmalerei doch wahrlich wenig genug.

Das ganze weite Gebiet der Menschenmalerei wird eben heute fast ausschließlich von der Genremalerei eingenommen. An solcher fehlt es denn auch nicht. Über hundert Werke der Ausstellung gehören dieser Gattung an. Die Durchführung ist auch hier durchaus tüchtig und häufig genug geradezu köstlich, aber in der Stoffwahl überwiegen auch auf diesem Gebiete die seelisch und szenisch geringwerthigsten mit mehr als drei Viertel an der Zahl. Es sind dabei alle diejenigen stets wiederkehrenden Szenen aus dem alltäglichen Leben gemeint, welche eben nur Veranlassung geben, eine Stube oder sonst einen Ort mit ein paar Leuten verschiedener Stände und Zeiten abzukonterfeien, welche lesen, schreiben, arbeiten, kochen, essen, trinken, spielen, rauchen oder plaudern, kurz irgend etwas Alltägliches thun, nur damit etwas geschieht und die Modellstudie nicht zu einer bloßen steifen Puppe herabsinkt. Einige dieser Stoffe sind zeitweilig geradezu Mode, bis es den Malern selbst zu toll wird und sie endlich aufhören, solche Sujets immer wieder zu verarbeiten. Zu diesen gehören die vor Jahren hochbeliebten Landsknechte im Wirthshaus mit der Kellnerin schäckernd, welche heuer nur einmal vertreten sind; ferner die Weinprobe im Klosterkeller, der Klosterschneider, die Gerichtsszene u.dgl. Bezeichnend ist der diesmalige wohlthuende Mangel an Schauerszenen, wie Hinrichtungen, Anatomieszenen und Ähnliches. Die Menschheit scheint gegenwärtig besonders milde und gut aufgelegt zu sein.

Höher stehen schon diejenigen Stoffe, welche dem vielköpfigeren Volks-

leben entnommen sind. Diese schwingen sich oft bis zu einer gewissen kulturgeschichtlichen Bedeutung auf und werden so beinahe Historienbilder im kleinen Rahmen. Hierbei darf der figurenreiche Bauerntanz Defregger's nicht vergessen werden.

Am höchsten in dieser Gattung stehen aber zweifellos die humoristischen Genrebilder. Als hervorragend unter diesen muß J. Kinzel's „Falscher Ton“ bezeichnet werden, bei dessen Anblick man sich der behaglichsten Heiterkeit gerne hingibt. Ein Dorfschulmeister dirigiert eine Dilettanten-Probe. Der einzige vornehme Herr darunter ist etwa der neue Arzt oder ein Gutsbeamter des Ortes und dieser geigt falsch. Das Entsetzen des Schulmeisters, aber noch mehr das Erstaunen des sonst sehr tüchtig und gebildet aussehenden jungen Mannes über diesen von ihm nicht begriffenen Wuthausbruch sind wundervoll dargestellt.

Zu den allzeit beliebtesten und wohl nie aussterbenden Genrestoffen gehört aber das nette Stubenmädchen, mit ihrer ganzen Sippe von Mariettas (welche diesmal sogar Blaas untreu wurde und sich von dem Venetianer Tito vorführen ließ) und die berühmten „Atelier-Pausen“. Es ist das, wenn man will, der alte Venusstoff und deshalb trotz naturalistischer Übersetzung von göttlicher Unsterblichkeit. Auch zurück übersetzt ins Antike wurde dieses die Herzen der Maler ewig berücksichtigende Stubenkätzchen durch C. Wünnenberg, der sie sammt ihrem Blumenkorb als „Kind der Flora“ bezeichnet.

Hiemit nähert man sich aber bereits der höchsten Stufe moderner Stoffwahl, nämlich der geschickten Vermengung verschiedener Gebiete.

Eines der prächtigsten Bilder der Ausstellung gehört hieher, nämlich: Charlemont's „Stillleben“ (Mädchen mit Truthahn). Die Vermengung ist so tiefgreifend, daß der Künstler sichtlich in Verlegenheit war, für dieses Bild einen geeigneten Titel zu finden. Ein farbensattes Stillleben ist es, denn man sieht darauf in saftigster Darstellung eine Unmasse von Gemüse aller Art; aber auch der Truthahn spielt keine kleine Rolle und fast müßte man es ein Thierstück nennen, wenn er lebte; aber halt! sie lebt, die holde Köchin oder besser junge Wirthstochter, und sie ist offenbar alles in allem: Venus! Marietta! Stubenmädchen höchster Potenz! so flott ist sie dem Meister gelungen. Das heißt den Vogel abschießen; dagegen kann nichts mehr aufkommen.

Ein anderes, höchst sonderliches *Mixtum Compositum* bietet James Tissot (Paris) in seinem „Verlorner Sohn“; ein Zyklus von vier Bildern, welche schon in Paris Aufsehen erregten. Der Stoff ist alt, die Leute, die ihn hier abspielen, sind moderne Engländer, die Mache des Bildes mehrfach französisch; der Eindruck hauptsächlich der des Kuriosen. Derlei Mischungen wären noch vielfach zu nennen, aber es läßt sich ja leicht einsehen, daß man alle bisher jemals irgendwo

und irgendwann dargestellten Dinge in ähnlicher Weise einfach durch Nummernziehen mischen und dadurch Milliarden von Novitäten erzielen könnte, ohne dadurch auch nur um einen einzigen Schritt aus dem allgemeinen Hauptübel unserer modernen Kunst, nämlich dem Stoffmangel, herauszukommen, weil die bloße Mischung doch immer nur die alte Leiermelodie in neuer Tonart gibt.

Nun aber noch ein Wort über die Technik. Wer sich hierüber eine Vorstellung bilden will, was da heute erstrebt und auch siegreich errungen wird, der sehe zuerst das kleine Bildchen im großen ersten Stock-Saal an von dem Spanier Pradilla: „Messe vor der Wallfahrtskapelle in Guia.“ Ja! wie soll man so etwas mit Worten einigermaßen klar machen? Vielleicht geht es mit Ziffern. Das Bildchen ist etwa 35 Centimeter breit und 25 Centimeter hoch und kostet die Kleinigkeit von bloß 30,000 fl., also per Quadratcentimeter 34 fl. und das ist es per Quadratcentimeter auch werth, dann auf einen so kleinen Raum fallen durchschnittlich wenigstens drei Köpfe und diese sind so lebenswahr charakteristisch aber auch so richtig und klar in Schatten und Sonne und allen Details durchgeführt, daß man alle diese hunderte von Leuten sofort erkennen würde, wenn es Bekannte wären, besser, als wenn man selbst auf dem Platz dort stünde. Bei alledem ist die Art des Farbauftrages durchaus nicht die der alten Kleinmeister, sondern frei in der bekannten spanischen Manier. In solchen Dingen wird unsere Zeit voraussichtlich unübertroffen bleiben, denn diese eigene Art von Virtuosität ist auch nur zu erreichen, wenn sich alles Sinnen und Trachten nur auf ein einziges Ziel konzentriert.

Zum Schluß sei nur noch auf einiges sonstiges Vortreffliches aufmerksam gemacht auf die Landschaften von Achenbach, L. H. Fischer, Obermüller, A. Schaeffer, R. Ruß, Schindler, G. Deininger, Darnaut, Lichtenfels, auf das hervorragende Porträt von E. Felix, die Mußestunde von H. Beyfus, auf die Anwesenheit von Grützner, Gude, Lenbach, Pinell, Normann und auf den Umstand, daß die berühmten vielbesprochenen Affen von Gabriel Max gleichfalls gekommen sind.

Joseph Hoffmann (1900)

Neues Wiener Tagblatt, 18. Januar 1900. Mit handschriftlichen Redaktionen, Sign. SN: 176-142.

Drei Jahre sind vorüber, seit Hoffmann seinen Ausstellungspavillon vor der protestantischen Schule an der Wien, also in Gehweite der altherwürdigen Carlskirche auf der einen Seite und des Secessionisten-Pavillons auf der anderen Seite, eröffnete. Es sollte darin das umfassende Lebenswerk eines langen künstlerischen Schaffens in geschlossener Reihenfolge vorgeführt werden und diese Aufgabe wurde auch Schritt für Schritt gelöst. In zehn Abtheilungen folgten die Bilder, Aquarelle und Handzeichnungen nach Motiven aus allen Welttheilen, zuerst aus Tunis, Algier, Egypten, Kleinasien und Indien, dann aus China, Japan, Ceylon, Java und den dazugehörigen Inseln; darauf wurde in dritter Abtheilung Amerika vorgeführt, in den folgenden zuerst der Norden Europas, dann Österreich, dann Griechenland und der Süden Italiens, bis endlich Stimmungen des Meeres und der Luft und Darstellungen des Waldes aus allen Zonen, in seiner ganzen Eigenart und Großartigkeit von allen Seiten her geschildert, das große Ganze dieser eigenartigen Weltanschauung abschloß. In zehn Abtheilungen wurden rund dreitausend Nummern vorgeführt, denen bis Anfangs Februar nun noch eine letzte Ausstellung folgen wird mit Aufnahmen aus Spanien.

Dazwischen, bloß auf acht Tage beantragt, fand unentgeltlich eine Ausstellung von bloß sechzehn Bildern statt, mit denen es ein eigenes Bewandniß hat. Es sind die von der Genossenschaftsjury seit zwölf Jahren von den Ausstellungen im Künstlerhause zurückgewiesenen Bilder. Hoffmann theilt dieses dem kunstsinnigen Publicum in einem eigenen Aufruf mit, in welchem er es zugleich zum moralischen Schiedsrichter zwischen sich und der Künstlerhausgenossenschaft macht, indem er unter Einem zur Kenntniß bringt, daß er soeben nach Paragraph 16 der Statuten aus der Genossenschaft, der er seit Gründung derselben angehörte, ausgeschlossen wurde.

Schon Hoffmann's Ausstellungspavillon, welcher demnächst wieder abgetragen wird, war eine kleine Trutzburg gegen das Künstlerhaus, denn Hoffmann wollte seine sämmtlichen Werke anfangs im Künstlerhause ausstellen, zu einer Zeit, in welcher die großen Räume dort nicht benöthigt werden, drang aber mit seinen Anträgen und Wünschen nicht durch.

Das Alles ist geeignet, den Schein zu erwecken, als ob von der einen Seite zu viel verlangt und von der anderen Seite incollegial, ja parteilich verfahren worden wäre. Eine Erörterung solcher etwaiger Coullissengeschichten gehört nicht vor die Öffentlichkeit, wo nur allgemein Interessantes verhandelt werden

soll; der Kenner dieses besonderen Falles weiß aber, daß die Ursachen aller vorgefallenen Mißhelligkeiten hier tiefer liegen, daß sie lediglich in der Zeitströmung wurzeln und ihre Erörterung daher in der That von allgemeinem Interesse ist.

In der Zeit, in welcher Hoffmann's künstlerische Grundsätze noch die allgemein herrschenden waren, damals war Hoffmann auch einer der angesehensten, mit Aufträgen reichlichst bedachten Künstler. Wenn die besten Namen der großen stylistischen Landschaft, der zeitgenössischen, idealen Kunst genannt wurden, ein Preller, Rottmann, Koch, Rahl, da wurde auch Hoffmann's Name genannt. Für die großgedachte und componirte Stimmungslandschaft galten als Muster damals die Landschaften von Rubens, die Werke von Claud und Poussin. Hoffmann galt allgemein als Derjenige unter den Neuerern, der in diesem Sinne die Wunder der Natur zu meistern verstünde, und so hatte er große Aufträge für Baron Sina, für Erzherzog Leopold, für König Ludwig II. von Bayern, für das k. k. naturhistorische Hofmuseum; die Galerie der Akademie kaufte Werke seiner Hand; nach Bayreuth wurde Hoffmann berufen zur Schaffung der Decorationen zum „Nibelungenring“, nachdem er für das soeben erst fertige neue Wiener Opernhaus die damals überraschenden, ja zündenden Decorationen für die „Zauberflöte“ und den Wald für den „Freischütz“ gemalt hatte.

Das war damals!

Wie steht es heute?

Heute ist in den Malerkreisen und in den hinterher laufenden sonstigen Kreisen, die sich mit jeweiliger neuester Kunstströmung befassen, von alledem, was damals die Kunstwelt beherrschte, überhaupt grundsätzlich nicht mehr die Rede. Heute heißt es mitleidig lächelnd bei Schwind: „Hm, der Mann hat ja nicht zeichnen können“, bei Rahl und Cornelius „die waren ja farbenblind“ und bei Preller, „der vermochte ja die Natur nicht zu sehen“, bei Koch und Führich „die haben ja nicht malen gekonnt, was ja doch für einen Maler die Hauptsache ist“ u.s.w. Und Alles das zusammengenommen heißt es gegenwärtig von Joseph Hoffmann.

Daß Hoffmann's Bilder in den letzten Jahren von der Aufnahmsjury verworfen wurden, liegt lediglich in der Zeitströmung; die Juroren hätten ihre eigene jetzige künstlerische Überzeugung verleugnen müssen, wenn sie anders gestimmt hätten. Die Welt bewegt sich heute fieberhaft rasch in ihren Kunsturtheilen; ist ja die kaum erst dem Ei entschlüpfte Sezession kürzlich bereits von ihren eigenen Aposteln schon wieder verlassen und das Neueste als Pseudo-secession verworfen worden.

Dem Allen steht Hoffmann gegenüber als geradezu kindliches Gemüth, der Letzte von der alten Schule, ein Greis an Jahren, ein Jüngling im Herzen und an Thatkraft; hat er doch seinen Jugendtraum einer Weltumsegelung erst 1893 bis 1894 ausgeführt und denkt er jetzt noch an eine zweite Weltreise, an eine Durchquerung Brasiliens und der südamerikanischen Cordilieren. Noch merkwürdiger als solche Riesenprojecte bei einem nunmehr fast Siebzigjährigen stellt sich sein Verhältnis zur Kunstrichtung unserer Tage. Hoffmann begreift es einfach nicht, daß man heute unter Kunst und in Sonderheit unter Malerei etwas Anderes verstehen will wie vor vierzig Jahren; er glaubt, daß die Welt wirklich so ist, wie er sie sieht; er hält fest an der Überzeugung, daß Kunst einen höheren Zweck haben müsse; daß Kunst auch einen Sinn haben, auch etwas darstellen, etwas lehren müsse, auch eine Bedeutung haben müsse.

So geht er mit staunenswerthem Heroismus mitten durch die ihm entfremdete und fremd gewordene Welt seinen eigenen Weg; so kämpft er nimmermüde für seine Überzeugungen; so hielt er allwöchentlich inmitten seiner Ausstellung peripatetische Vorträge von großem Interesse, aber vor kleinem, wenn auch gewähltem Publicum; so fand sich auch endlich eine kleine Gemeinde von Anhängern, welche sogar sein künstlerisches Glaubensbekenntniß der Welt erhalten wollte, und den Gedanken förderte: die ganze Sammlung der Weltreisebilder und Skizzen für die Galerie der Stadt Wien zu erwerben. Es blieb natürlich bei dem schönen Gedanken.

Einer solchen künstlerischen und – Charakter-Individualität gegenüber ist es Pflicht, wenn möglich, zu einem objectiven, von den Zufälligkeiten der Tagesmeinung unabhängigen Urtheile zu gelangen.

Dies sei hier wenigstens versucht.

Als Hoffmann in den jungen Jahren war, in denen Jeder sein künstlerisches Glaubensbekenntniß sich fürs Leben zurechtlegt, stand beinahe an derselben Stelle, wo jetzt der Pavillon der Secession steht, am Rande des damaligen Glacis, auch ein kleiner Kunstpavillon, welcher der Wallfahrtsort für uns neu ins Gymnasium getretene Jungen war. Es war dies der Ausstellungsraum für die Kosmoramaen des alten Sattler. Hei! wie gierig waren wir da auf jeden neuen Bilderwechsel! Drei- und selbst viermal wurde, wenn es die Casse erlaubte, jede einzelne Serie besucht, der Katalog mit seinen kärglichen geographischen und ethnographischen Mittheilungen wurde zu Hause so oft immer wieder gelesen und besprochen, daß man schließlich Alles auswendig wußte, und der alte Diener Sattler's, eine in ganz Wien bekannte Figur, war bald unser treuer Freund, der auch öfter von Bild zu Bild mitging und zum Katalog noch Manches hinzuzuerzählen verstand über Land und Leute, Fahrgelegenheiten, Unterkunft und

auch manches Reiseabenteuer und selbst gelegentlich überstandene Gefahren, denn der Bewundernswerthe, der Glückliche hatte den Meister auf seinen Reisen sogar bis Egypten begleiten dürfen. Wenn man unter solchen Gesprächen durch das kleine Guckfensterchen des Kosmoramas über den Hafen von Genua oder das Häusermeer von New-York blickte, erfaßte es die junge Seele, wie der Zauber einer Märchenwelt, man glaubte durchs Fenster in die wirkliche Welt hinauszusehen, man glaubte selbst dort gewesen zu sein; es war berauschend. Wo ist heute diejenige Jugend, die ebenso fühlt; wo ist heute das Publicum, welches ebenso denkt, welches auch bei Betrachtung eines Kunstwerkes an die Sache denkt, welches das Kunstwerk phantastisch mitschaffend ergänzt bis zur wirklichen Illusion!

Wenn umgekehrt damals Jemand von ästhetischen Farbflecken und Gefühlslinien gesprochen hätte, man hätte ihn zweifelsohne für einen Irrsinnigen gehalten.

So ändern sich die Zeiten!

Der durchgreifende Unterschied zwischen Einst und Jetzt im Kunstschaffen wie im Kunstschauen ist, daß man damals das Hauptgewicht auf dasjenige legte, was dargestellt wurde, ja sogar bis zur Vernachlässigung der äußeren künstlerisch technischen Darstellung, während man heute, und zwar hauptsächlich in der Malerei, das Schwergewicht auf das *Wie* der Darstellung legt, sogar bis zur beabsichtigten Ablehnung jedes Gedankens, jedes Inhaltes. Die Technik selbst soll Zweck und Inhalt sein.

Das ist es, was Hoffmann heute noch immer nicht versteht, wie es seinerzeit die ganze Welt nicht verstanden hat.

Wenn Sattler seine Ausstellung *Kosmorama* nannte, so geschah dies in bewußter Hindeutung auf Humboldt's Kosmos, dessen groß gedachter Inhalt damals die ganze gebildete Welt ergriffen hatte, und dieser große Gedankeninhalt war es, der auch den jungen Hoffmann ergriff.³⁹ Er wollte einen Kosmos zeichnen und malen, wie ihn der große Humboldt, man muß sagen gedichtet hat. Ein Weltbild aller Zonen, aller Vegetationen sollte erstehen und dazu suchte er sich bei Meister Rahl, bei Claud und Poussin die großangelegten Formen, die breite, Detailtüpfelei verschmähende Technik; dieser große Gedanke, diese herrliche Lebensaufgabe entfesselte in ihm den nimmer ruhenden, glühenden Wandertrieb.

39 [Humboldt, Alexander von: *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Stuttgart und Tübingen: Cotta, J. G. und Kraiss & Hoffmann, 1845–62.]

So entstand der nun schließende Ausstellungscyklus, dessen Werke künstlerisch viel höher stehen, als die manirierten Arbeiten Sattler's, dessen Umfang territorial etwa das Dreifache umfaßt, dem aber trotz alledem der Zuspruch des Volkes und die lernbegierige Jugend fehlte.

So ändern sich die Zeiten!

Wer liest heute noch Humboldt's Kosmos?

Wie in der ganzen Kunst- und Weltauffassung, so steht Hoffmann heute auch in seinem künstlerischen Können vereinzelt da. Das bloß photographisch Packende in einzelnen Details, die Pinselführung und Farbentwicklung an sich, als Selbstzweck und so weiter, verschmäh't er grundsätzlich; dagegen hat er sich zu einer Raumgliederung und Raumwirkung emporgearbeitet, in welcher er schlechtweg unübertroffen dasteht. Ebenso in der Stimmungslandschaft.

Am bedeutendsten sind in Bezug auf groß angelegte packende Raumwirkung seine einfachen Contour-Bleistiftzeichnungen nach der Natur. Wohlbekannte Motive, die man selbst dutzendemale gesehen, erscheinen darin viel grandioser, viel weiträumiger, viel mächtiger; Ansichten, welche zugleich in Photographien zur Hand sind, wirken viel eindringlicher, ja geradezu erhaben gegenüber dem todten photographischen Abklatsch, und doch ist nichts Wesentliches weggelassen, nichts dazu componirt. Das Geheimniß der Wirkung liegt zunächst in der meisterhaften Wahl des Augpunktes, die mit förmlichem Feldherrnblick getroffen ist, dann in der Hervorhebung des Charakteristischen, des Schönen, in der Einfachheit und Schlichtheit der Darstellung, die den Beschauer förmlich lehrt und lenkt, wie und was er sehen soll. Darin liegt sein noch heute großes Können, darin liegt auch das, was er anstrebt, was er will. Auf solcher Grundlage künstlerischen Wollens und auch Könnens baut sich bei Hoffmann die Fähigkeit zur Stimmungslandschaft auf, in demjenigen Sinne der alten Schule, den man seinerzeit den epischen und auch wieder den dramatischen Styl nannte.

In diesen Eigenschaften wurzelt auch seine hervorragende Befähigung zur Theaterdecoration, ein Fach, in dem er seine höchsten, unvergänglichen Leistungen zustande brachte, Leistungen von wahrhaft classischem Zuschnitt, von echt dramatischem Styl. Wo immer heute Decorationen zu R. Wagner's „Nibelungenring“ gemalt werden, alle sind sie abhängig von dem Tone, den hier Hoffmann angeschlagen hat, keiner vermag sich dem Bannkreise dieser mächtigen Compositionen zu entziehen.

Wald und Bäume, urweltlich gewaltige; Felsen und Klüfte sind ja die Dinge, in denen sein Pinsel förmlich zu schwelgen scheint, die er derart in sich aufgenommen hat, daß er das Modell der Natur nicht mehr braucht, sondern frei

Alles stellt und wachsen läßt, wie er es braucht. So erwachsen aus sich selbst heraus die Nibelungenlandschaften als derjenige congeniale Hintergrund zu Wagner's Dramen, den diese vom germanischen Urwaldgrund sich abhebenden Werke gebieterisch fordern. Aber man glaube ja nicht, daß jeder Nächste das auch hätte machen können. Diese Leistung konnte nur auf der Grundlage einer mit der Wagner'schen gleichartigen Kunst- und Weltanschauung entstehen: auf Grund eines gleichartig großen Wollens und eines an der Hand dieses Wollens errungenen Könnens.

Die Werke selbst sind ja bekannt und bedürfen hier keiner weiteren Beschreibung; aber auf einige der sechzehn ausgestellt gewesenen Werke, die im Künstlerhaus zurückgewiesen waren, sei zum Schluß besonders zurückgegriffen, so auf Nummer Eins: König Lear im Sturme, mit der Note im gedruckten Verzeichniß: „In tiefer Empörung, selbst dem Wahnsinn nahe, ergriff ich diesen erschütternden Stoff, um mir mein Leid aus der Seele zu malen.“ – Die stürmischen Wolkenmassen mit dem quer durchfahrenden Blitz (nicht zackig, sondern wie spätere photographische Momentaufnahmen lehrten, schlangenförmig und zerklüftet) sind etwas, wozu man vergebens Ähnliches in der Erinnerung sucht.

Nummer Zwei: „Iphigenie auf Tauris“ erweckt landschaftlich das Seelenleiden der Sehnsucht; ein landschaftliches Musikstück.

Nummer Neun: „An der Küste von Capri“. Diese Felsenpartie, so oft gemalt, wurde doch noch nie derart über das Gewöhnliche erhoben. Wieder ist es die packende Raumwirkung, welche förmlich den Rahmen sprengt und die Eigenart des gegen die Felsen nie rastend anstürmenden Meeres, was noch durch allegorische Figuren: Meergöttinnen, welche den Leichnam eines Jünglings zugleich mit den stürzenden Wellen ans Land tragen, hervorgehoben ist. Auch die übrigen Bilder sind vorurtheilsfrei von Modezwang betrachtet, von entschiedenem tieferen Werth.

Dem Umstande gegenüber, daß derlei aber gegenwärtig nur mehr in ganz engen Kreisen Mitempfinden zu erwecken vermag, kann nur mit dem hier schon wiederholt den Lippen entflohenen Ausrufe begegnet werden:

„So ändern sich die Zeiten!“

Faust, Fliegender Holländer und Meistersinger (o.J.)

Autograph, gezeichnet „C.S.“. Sign. SN: 245-378. Kleine nachträglichen Redaktionen in Blautift. Große Teile dieses unveröffentlichten Textes wurden in „Richard Wagner und die deutsche Kunst (1875)“ aufgenommen. 11 Seiten, 8°.

Alle scharf ausgeprägten Charaktere lassen sich in zwei grosse Gruppen einteilen, in konservativ und in revolutionär angelegte Naturen. Der konservativ angelegte Mensch will zunächst alles im status quo erhalten wissen, und überlässt nur zögernd, nach genauer, peinlicher Prüfung das als unhaltbar erkannte Schlechte der Zerstörung, freut sich dann aber, wenn Gutes oder doch wenigstens Besseres an seine Stelle gesetzt wird. Der revolutionär angelegte Mensch bekämpft zunächst alles Vorhandene, und lässt nur in Folge eigener Überzeugung das Gute bestehen, jedoch das als Schlecht erkannte sucht er durch alle Mittel zu zerstören und setzt an seine Stelle das Neue. Dieses Neue zieht stets die Aufmerksamkeit auf sich. Wenn es aber nur neu und nicht zugleich voll wirklichen echten Wertes ist, verfällt es alsbald der Vergessenheit. Ist aber in ihm tatsächlich die Lösung vorhandener Übelstände oder Unvollkommenheiten gefunden, so dringt es über kurz oder lang zur allgemeinen Anerkennung durch und wird auf sozialem und politischem Gebiet, oder in Kunst und Wissenschaft ein Eigenthum des Volkes. Das Volk, das im grossen Ganzen stets konservativ angelegt ist, wacht dann sorgfältigst über seine Erhaltung und gibt es nur dann Preis, wenn es sich ebenfalls überlebt hat und dringend durch Besseres ersetzt werden muß.

Durch diese immer thätige Wechselwirkung der beiden Kräfte, der Neubildung und der Erhaltung, ist alle die wundersame Mannigfaltigkeit entstanden, die wir auf allen Gebieten des Lebens erblicken. Diese Beiden sind Grundkräfte aller Entwicklung deren gegenseitiges Verhalten Göthe so vortrefflich bezeichnet mit den Worten: „Die Idee der Metamorphose ist gleich der vis centrifuga und würde sich ins Unendliche verlieren, wäre ihr nicht ein Gegengewicht zugegeben, ich meine den Spezificationstrieb, das zähe Beharrungsvermögen dessen, was einmal zur Wirklichkeit gekommen eine vis centripeta, welcher in ihrem tiefsten Grunde keine Äusserlichkeit etwas anhaben kann.“

Es liegt nun im Wesen der Kunst, alle mächtig und mannigfaltig wirkenden Naturkräfte in einer einfachen, sinnlich fassbaren Form darzustellen.

So bemächtigt sich denn die Dichtkunst des wundersamen Kampfes der zwei gewaltigen Naturkräfte als Inhalt zu künstlerischer Formgebung. Sie verdichtet gleichsam die mannigfachen wirr durcheinanderlaufenden Erscheinungen dieses Kampfes zu bestimmten sinnlich wahrnehmbaren Gestalten; und so

entstanden zwei grosse Kunstwerke: *Die Sage vom Doctor Faust und die Sage vom fliegenden Holländer*.

Faust und Holländer theilen sich nur äusserlich in die Beherrschung des festen Landes und des grossen Weltmeeres. In ihrem tief innersten Grunde sind sie nur ein und dasselbe Wesen, Verkörperungen jenes Geistes, „der ungebändigt immer vorwärts dringt“ – „durch das Meer, ohne Rast, ohne Ruh'!“ – ideale Repräsentanten jenes nie zufriedenen revolutionären Geistes, der alle grossen Entdecker neuer Wahrheiten von je her vorwärtsgetrieben hat.

Diese heroischen Neuerer aber galten auch zu allen Zeiten für böse Ruhe-störer, da sie die Welt aus der behaglichen Trägheit gewohnter Ideen aufrüt-telten. Und in diesem Conflict, in den sie unvermeidlich mit jener anderen gewaltigen Naturkraft, dem Beharrungstrieb gerathen, in diesem finden wir die Wurzel des tragischen Schicksales, dem Derjenige verfallen ist, der in über-mächtigem Schaffenstrieb an dem rüttelt, was die Welt gewohnt ist als unan-tastbar als heilig zu betrachten.

„Die Botschaft hör ich wohl allein mir fehlt der Glaube.“

Dieser Unglaube ist der bereits vollendete Bruch mit der vorhandenen Welt-ordnung, aber zugleich der erste unumgänglich nothwendige Schritt, um zum Aufbau einer neuen Welt zu gelangen.

„Weh! Weh!
Du hast sie zerstört,
Die schöne Welt.
Mit mächtiger Faust;
Sie stürzt, sie zerfällt!
Ein Halbgott hat sie zerschlagen.
Wir tragen
Die Trümmer ins Nichts hinüber,
Und klagen
Über die verlorne Schöne.
Mächtiger der Erdensöhne,
Prächtiger
Baue sie wieder,
In deinem Busen baue sie auf!
Neuen Lebenslauf
Beginne,
Mit hellem Sinne
Und neue Lieder
Tönen darauf!“

Du hast sie zerstört – Baue sie wieder! – Das, der Ruf der Geister an Faust, in dem wir zugleich die Grundlinien seines innersten Wesens verzeichnet finden. Zerstören und neu Schaffen, das sind die elementaren Grundkräfte des revolutionären Geistes, wie wir ihn in idealer Gestaltung in Faust vor uns sehen.

Beide Kräfte gleichmässig vereinigt in ihrer höchsten Potenz und vollkommensten Reinheit geben die göttergleiche Heroengestalt, wie sie uns nur die Kunst in ihrem Werk zu zeigen vermag. Die Ingredienzen, aus denen die Kunst diese ideale Gestalt aufbaut, gehören der Natur an, aber in ihr treten sie niemals in der gleichsam destilrierten Reinheit des Kunstwerkes zu Tage. Vergebens werden wir uns mühen etwas Gleiches in der Natur zu finden, wohl aber tragen seltene wunderbare Menschen zuweilen ein gut Stück von jenem Geiste in ihrer Brust, der in Faust seine plastische Gestaltung gefunden hat, im gewöhnlichen Leben aber einfach mit dem Wort *Genie* als besondere geistige Qualität bezeichnet wird. Dabei ist dieses vieldeutige Wort in jenem Sinn gemeint in dem es R. Wagner, in seiner Mittheilung an seine Freunde definirte, als: „diejenige Kraft, die der Zucht des Staates und des herrschenden Dogma's, so wie der trägen Mitwirkung an der Aufrechthaltung zerfallender künstlerischer Formen sich entzieht, um neue Richtungen einzuschlagen und mit dem Inhalte ihres Wesens zu durchdringen.“

Die wahre eigenste That des Genie's bleibt dabei immer das Neuschaffen. Diess ist aber seiner Natur nach schon ein Zerstören eines vorangegangenen Zustandes und mit der zerstörenden Kraft untrennbar verbunden. Neuschaffen ist ohne Zerstören nicht denkbar; dieses Zerstören aber für sich allein aufgefasst als unproductives Vernichten, ist die hässliche Kehrseite des revolutionären Genius. Das ist jener „Geist, der stets verneint“, dessen „eigentliches Element“ nur „Zerstörung“ ist, und zwar aus keinem andern Grund, als weil alles was entsteht nur deshalb schon wert sein sollte, dass es zu Grunde geht. Im gewöhnlichen Leben ist der Repräsentant dieser Kraft der sinnlose Petroleur, der gemeine Lump, in der Dichtung aber Mephisto, der leibhaftige Teufel, zu dem selbst Gott der Herr sagt:

„Kommst du nur immer anzuklagen
Ist auf der Erde ewig dir nichts recht?“

Und diese fratzenhafte Figur steht in Leben und Dichtung, wie ein dunkler Schatten hinter der leuchtenden Gestalt des segenspendenden Reformators. „Grosser herrlicher Geist, der du mir zu erscheinen würdigtest, der du mein Herz kennest und meine Seele, warum an den Schandgesellen mich schmieden, der sich am Schaden weidet und am Verderben sich letzt“.

So gewaltsam erhebt sich Faust gegen den Zwang der widerwärtigen Begleitung; allein er vermag die Ketten nicht zu sprengen. Beide sind nur zwei Bestandtheile ein und derselben Naturkraft und somit wie Licht und Schatten untrennbar verbunden.

Dieser Zusammengehörigkeit unter die gemeinsame Kategorie der revolutionären Sinnesrichtung ist man sich auch im Leben wohl bewusst. Der gewöhnliche Pfahlbürger, der gerne alles auseinandergehen lässt, wenn nur zu Hause es beim Alten bleibt, wirft stets beides, das wahre Genie und den planlosen unproductiven Zerstörer, in eine einzige Kategorie zusammen. Dagegen brüstet sich der untauglichste Lump, dem gar nichts recht ist, ohne dass er jedoch das Geringste besser machen könnte, gerne als „verkanntes Genie“. Auch gibt es ein sogenanntes „verlumptes Genie“ u.d.m. Alle solche Redensarten zeigen hinlänglich, dass im allgemeinen Volksbewusstsein die Kenntniss von der merkwürdigen, sonderbaren Verwandtschaft beider instinctiv vorhanden ist. Lump und Genie sind sehr verschieden aber kein vollkommener Widerspruch. Dieser Widerspruch gegen Beide ist der *Philister*. Dieser ist die übel bestellte Kehrseite des conservativen Geistes. Er will nicht nur das vorhandene Gute erhalten wissen sondern auch das vorhandene Schlechte, bloß weil es nun einmal da ist. Er will gar nichts zerstören lassen. Er sträubt sich gegen jede Neuerung, auch wenn er selbst ihre Vortrefflichkeit zugeben muss, und es klar zu Tage liegt, dass durch deren Einführung einem dringenden Bedürfniss abgeholfen wird. Nein! Er will sie nicht. Er widerstrebt ihr mit allen Kräften bloß deshalb, weil es eine Neuerung ist, was er sich nicht einmal schämt offen einzugestehen.

Dieser Philister ist der eigentliche Antipode des Genie's, und so wie wir über das Genie eine prächtige Stelle in Wagner's Werken besitzen, so findet sich auch eine solche über den Philister gegen Ende von „Oper und Drama“. Sie lautet:

„Der Beherrscher und Besteller des modernen Kunstwerkes, der nur die Variation des von ihm beliebten Thema's einzig als das Neue haben will, durchaus aber kein neues Thema selbst, ist der – *Philister*. Wie dieser Philister die herzloseste und feigste Geburt unserer Civilisation ist, so ist er auch der eigenwilligste und schmutzigste Kunstbrodgeber. Wohl ist ihm alles recht, nur verbietet er alles, was ihn daran erinnern könnte, dass er *Mensch* sein solle – sowohl nach der Seite der Schönheit, als nach der des Muthes hin; er *will* feig und gemein sein, und diesem Willen hat sich die Kunst zu fügen, sonst wie gesagt, ist ihm alles recht.“

Zwischen diesem Philister und dem Genie gibt es denn natürlich keinerlei Ausgleich, keine Versöhnung. Hier hat die Natur ewigen Hass und Streit vorgeschrieben. Der Philister ist es zu allen Zeiten gewesen, der jedem Reformator

das Leben sauer machte; dagegen haben ihm aber kraftvolle Genies, welche ihre unmöglich scheinenden Reformen dennoch durchsetzten auch nichts geschenkt; denn der echte, gediegene Philister hat darüber immer sein wohlverdientes Stück Seelenqual ausgestanden. Wenn man mit dem Mikroskop nach einer guten Seite an diesem Geschöpf sucht, so könnte man allenfalls angeben, dass er eine Art Gegengewicht bildet gegen den unproductiven, nur zerstörenden Theil auf Seite der revolutionär angelegten Naturen. Die beiden schlechten Missgestalten auf revolutionärer und conservativer Seite heben sich somit in ihren Wirkungen auf, und es muss in dieser Hinsicht die gute Eintheilung im Haushalte der Natur gelobt werden. Gott der Herr ist auch mit seiner Einrichtung ganz zufrieden indem er sagt:

„Des Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh’;
Drum geb ich gern ihm den Gesellen zu,
der reizt und wirkt und muss als Teufel schaffen.“

Es wäre somit die gute und schlechte Sorte des revolutionären aber nur die schlechte Qualitaet des conservativen Geistes kennengelernt.

So erübrigt noch die Betrachtung der guten Seite des Letzteren, das ist desjenigen Charakters, welcher nur das Brauchbare erhalten wissen will, das Unbrauchbare aber gern einer Umgestaltung Preis gibt.

Von dieser Art ist wohl jeder tüchtige Bürger und man muss sagen, so ist im Ganzen jedes gesunde lebensfähige Volk. Das Volk ist stets conservativ, aber es bleibt nicht unverrückbar beim Alten stehen. Es kennt „eine gemeinsame Noth“, und wenn aus seiner Mitte derjenige Genius aufersteht, welcher hier zu helfen weiss, so nimmt es sein Werk, wenn auch behutsam zögernd, doch endlich freudig und innig auf. Das Volk ist der wahre natürliche Freund des Genies, das in seinem Schoose endlich auch, nach Vollendung seiner Thaten, Ruhe und Belohnung findet.

Belauschen wir nun wieder die Kunst bei ihrem Werk, in welcher Weise sie diese wunderbare Lösung des Conflictes widerstreitender Elemente darstellt.

Man erblickt mit Staunen eines ihrer ergreifendsten, herrlichsten Schauspiele.

Es ist eine einzige hehre heilige Gestalt, in der alle Kräfte und Thaten des Volkes vereinigt erscheinen – *das Weib*. Dieser Ausweg, den die Kunst wählt, ist gleich wunderbar und wahr. Das Weib ist seiner tief innersten Natur nach conservativ, es ist der wahrste und vollkommenste Repräsentant des Volkes. Nie-

mals kann es aus dieser seiner schönen Eigenart heraustreten ohne zugleich ganz hässlich und unnatürlich zu werden, ohne eben aufzuhören Weib zu sein. In ergreifender Weise ist diese Einstimmigkeit zwischen dem Charakter des Weibes und des Volkes ausgedrückt in den Meistersingern in den Worten von Hans Sachs:

„Der Frauen Sinn gar unbelehrt,
Dünkt mich dem Sinn des Volks gleich wert“.

Und in:

„So lasst das Volk auch Richter sein;
Mit dem Kinde sicher stimmt's überein.“

Auch das Weib erkennt und liebt die Thaten des Genies. Nur der blos nieder-reissende, verneinende Bestandtheil der revolutionären Richtung ist seiner Empfindung zuwider. So sagt Margarethe zu Faust:

„Der Mensch, den du bei dir hast,
Ist mir in tiefer inn'rer Seele verhasst;
Es hat mir in meinem Leben
So nichts einen Stich ins Herz gegeben,
Als des Menschen widrig Gesicht!
...
wo er nur mag zu uns treten
Mein ich sogar, ich liebte dich nicht mehr.“

Das Weib ist es, welches dem Helden, nach siegreichem Kampf den Preis, den ihm das Volk spendet, überreicht. In ihm findet der Unstät Umhergetriebene, *das Einzige, das er sucht – sein Heimathland*. Mag der Name Senta sein oder Margarethe oder Evchen, immer bedeutet er dasselbe, nur um wenig verschieden.

Auf der Seite der männlichen Charaktere ändert sich manches Wesentlich mit Veränderung des Standpunctes, von dem aus dem ungeheuren Getriebe der revolutionären und conservirenden Kräfte zugesetzt wird. Es hat sich gezeigt, dass Faust und fliegender Holländer im Grunde ganz dasselbe sind. Wird nun aber aus demselben Stoff keine Tragödie, sondern ein heiteres Spiel geformt, dann wird nicht der tiefe Schmerz des Helden die Seite sein von der

alles aufgefasst wird; sondern die Contraste, welche in dem Element des Vorwärtsdrängens und des Zurückhaltens vorhanden sind, werden von ihrer komischen Seite aufgefasst. Dann ist es nicht der böse Fluch, mit dem der Held ringt; sondern der Streit wird geführt mit der an sich lächerlichen und durchaus nicht schrecklichen Gestalt des wahrhaften, naturgetreuen Philisters. Und dieser auf Klauseln bestehene Philister – „Beckmesser heisst er Stadtschreiber ist er“, und die ganze löbliche Zunft steht hinter ihm wie ein Mann; aber die herrliche Komödie, welche wir über diesen grossen Stoff besitzen führt den Titel: „Die Meistersinger von Nürnberg.“

Dass hier Ritter Walther dem Herrn Stadtschreiber gar nicht zu Gesicht passt, das versteht sich.

„Wer ist der Mensch?
Er gefällt mir nicht!
Was will er hier? – Wie der
Blick ihm lacht!“

Doch auch Hans Sachs der Mann des Volkes ist ihm nirgends recht:

„Der Schuster erweckt doch stets mir Grimm.“

Und selbst die Frauen ärndten seinen Tadel:

„Verständens die Frau'n! doch schlechtes Geflunker
Gilt ihnen mehr als all' Poesie.“

Auch das Bürgerthum ist hier in allen Formen breit entwickelt. In seiner bedächtigen Natur, Neuerungen nicht abhold aber stets mit Vorsicht darauf eingehend.

„Freund Sachs, was ich mein', ist schon neu
Zu viel auf einmal brächte Reu'!“

Noch kann zum Schluss einer grundverschiedenen Auffassung desselben Thema's gedacht werden. Der Stoff wurde auch als Satyre behandelt. Von diesem Standpunct aus erscheint alles förmlich auf den Kopf gestellt. Das Philisterthum ist die richtige Weltordnung, das einzig Verständige und das Genie wird zum wirklichen Narren. Diese Anordnung, welche in sich eine ganze Welt von Lächerlichkeiten enthält ist Zervantes in seinem Don Quixote geglückt. Neue-

ren Datums wurde seine Erfindung unter verschiedenen Namen z.B. Don Silvio und Münchhausen copirt, aber wie arm nehmen sich diese modernen Literaturblüthen neben dem alten Renaissance-Original aus. Sie tragen eben in scharfer Prägung den Stempel einer Literaturperiode an sich in den aller wahrhaft grosse erfinderische Faden ausgegangen zu sein scheint. In der man entweder an den Überresten der Antike und Renaissance herumknuspert oder das nichtsagendste kraftloseste Zeug von den Strassen zusammenholt. In einer solchen Zeit in der die Fähigkeit neue poetische Themata zu erfinden verloren zu sein scheint, nun plötzlich ein Thema ganz neu erfunden zu sehen, neben welches nur die dichterischen Grundrisse eines Zervantes oder Sheakespeare gestellt werden können, das ist wahrhaft erfrischend, geradezu trostspendend. Die Kunst ist noch immer nicht ausgestorben. Das zeigt uns dieses einzige *Textbuch* der Meistersinger, und es gibt noch andere sogenannte Textbücher von Wagners Hand, die ein Gleiches lehren. Es wäre daher endlich an der Zeit in Wagner nicht bloß den Musiker und immer wieder *nur* den Musiker zu sehen und zu verehren.

Camillo Sitte

Schriften zum Kunstgewerbe

Zur Ausstellung im neuen Museum für Kunst und Industrie (1871)

Neues Wiener Tagblatt, 30. November 1871. Mit handschriftlichen Streichungen, Sign. SN: 137-118/2.

Wenn das Äußere eines Gebäudes seine Bestimmung verrathen soll und darin allein schon ein nicht unbedeutender Grad künstlerischer Schönheit liegt, so muß zugestanden werden, daß das neue, seit beinahe einem Monate eröffnete Kunst- und Industriemuseum¹ am Stubenring nicht den letzten Rang einnimmt unter den monumentalen Neubauten Wiens. Im Gegentheil. Es lassen sich daran so viele mannigfaltige Schönheiten, so viele große und kleine Vorzüge, mitunter sehr seltener Art aufweisen, wie nicht leicht an irgend einem unserer neuen Prachtbauten. Schon von ferne fällt die massige Gruppierung und solide Festigkeit auf, wie wir sie von den alten Palaisbauten aus der Zeit Fischers von Erlach gewohnt sind. Dazu gesellt sich ein mit Mäßigkeit angebrachter malerischer Schmuck, bestehend aus Sgraffitto-Friesen, grau in grau und Relieffscheiben in Majolikatechnik. Auch ohne die Inschrift am Portal und die ringsum in den Sgraffittoverzierungen angebrachten Tafeln bemerkt man frischweg, daß man keinem gewöhnlichen Nutzbau gegenübersteht. Aber auch den Eindruck eines Palastes kann der Bau in keiner Weise machen, da fehlt vor Allem die große Thoreinfahrt und das Prachtgeschoß mit großen Fenstern in der ersten Etage.

Dagegen besitzt das Erdgeschoß große weite Fenster und die ganze Einteilung der Façade läßt auf mehrere große und verhältnißmäßig weniger kleine Räume im Innern schließen. Man fühlt sich fast versucht zu glauben, daß Jemand, der die innere Bestimmung des Baues nicht kennt, dieselbe wenigstens beiläufig errathen könnte, wenn er sich das Äußere genau besieht. Das ist schon eine große architektonische Schönheit, die nicht jedem unserer Neubauten zugesprochen werden kann, wo gewöhnlich das Zinshaus einem Palais, das Palais einem Gasthofe, ein Bahnhof einem Maurenschloß oder einem griechischen Tempel, ein Theater in der Regel gar nichts gleich sieht, wo höchstens Kasernen in ihrem bombenfesten Kommißknopfstyl und Kirchen an ihrer unvermeidlichen Gothik kenntlich bleiben. Wer aber die innere Bestimmung des Baues kennt, dem könnte, wenn er bei guter Laune, die Façade ein in deutlichen Worten abgefaßtes Titelblatt zur Geschichte unserer modernen Kunstindustrie sein. Man sehe nur die breiten gedrungenen Verhältnisse der Stock-

1 [1868–71 von Heinrich von Ferstel errichtet, heute MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst.]

werke und Fenster. Wie mühevoll! Darauf das schwere Dach und zu unterst die breit gähnenden Fenster. Wer sieht da nicht unsere endlich ein wenig auflebende Kunstindustrie sich den Schlaf aus den Augen reiben nach langer, langer Thatenlosigkeit. Jetzt ist sie erwacht.

Zur Eröffnung wurde, wie männiglich bekannt, eine *Kunstgewerbe-Ausstellung* veranstaltet. Diese Ausstellung ist also zunächst des Gebäudes wegen da und insofern erfüllt sie leidlich ihren Zweck. Nur leidlich, denn wenn auch der wesentliche Zweck ein mehr formaler ist, nämlich bei dem endlich erfolgten Übergang aus einem aufs Äußerste beschränkten Provisorium in eine definitive würdige Gestaltung, dem so gemeinnützigen Institute die erste Ehre zu erweisen, so hätten sich unsere Industriellen schon einer größeren Anstrengung unterziehen können. Dieser Vorwurf soll nicht Diejenigen treffen, welche wirklich ausgestellt haben, und in der Regel ihr Bestes und auch wirklich Gutes und sehr Anerkennenswerthes geleistet haben, sondern Diejenigen, welche eben *nicht* ausgestellt haben und dadurch Schuld tragen an einer gewissen nicht zu verkennenden Leerheit der Räumlichkeiten. Ausgestellt haben fast nur Wiener Firmen, und es wird daher fast nichts geboten, was man nicht alle Tage zu sehen gewohnt ist. Ein Spaziergang durch die Kärntnerstraße, über den Graben und Kohlmarkt, bei dem man sich die Artikel in den Schaufenstern der Verkaufsgewölbe eifrig angesehen, die vielen Goldarbeiten, Gravirungen, Glasgegenstände, Stoffe, die Lokalitäten des Waarenhauses Haas am Stock im Eisen – gewährt denselben Anblick, nur vielleicht besser, zahlreicher und mannigfaltiger. Einiges kann mit besonderer Ausnahme hervorgehoben werden wegen verschiedenen technischen Feinheiten, z.B. die typographischen und lithographischen Arbeiten von L. C. *Zamarski*,² welche siegreich jede Konkurrenz aus dem Felde schlagen.

Im Saale Nr. 4 befinden sich einige Pikanterien. Vom Vergolder Conrad Bühlmayer eine Bildhauer- und Vergolderarbeit. Die Bildhauerarbeit besteht aus einem Medaillon und zwei weiblichen allegorischen Figuren. Diese sollen nach Zeichnungen Makart's gearbeitet sein und in der That besitzen sie dieselbe haltungslose Stellung, denselben faltenlosen Faltenwurf, wie sie aus den Gemälden unseres Farbenvirtuosen bekannt sind. Was das Übrige, auf dem sich die Bildhauerarbeit und die Dekoration befinden, eigentlich vorstellt, dürfte schwer zu enträthseln sein. Es ist nicht Tisch, nicht Kasten, nicht Baldachin, nicht Rahmen, nicht Postament, nicht Kamin, kurz nichts, was in der Welt jemals

2 [Zamarski war die führende Druckerei vor allem von Wertpapieren in Wien und hatte in der Windmühlgasse 43 einen repräsentativen Firmensitz errichtet.]

etwas Bestimmtes vorgestellt hat. Sollte vielleicht gar die Zeichnung zu dem Ganzen von Makart herrühren?

In demselben Saale befinden sich einige Gegenstände von hervorragendem Interesse, welche die Betrachtung weiter zu ihrem eigentlichen Gegenstande, der Thätigkeit des österreichischen Museums zurücklenken. Es sind dies die kunstindustriellen Gegenstände, welche im Auftrage des Kaisers ausgeführt wurden. Ein Tafelaufsatz, Schmuckschrank, Trink- und Dessertservice, Tischdecke mit rother Bordure, sämmtlich nach den Entwürfen von J. Stork, Professor der Kunstgewerbeschule. Kabinet komponirt von Professor V. Teirich und ein Reichsadler komponirt und vorgerichtet von F. Prikosovitsch, Schüler der Kunstgewerbeschule, die plastischen Figuren an dem Tafelaufsätze von O. König, Professor an der Kunstgewerbeschule, die Figuren an dem Schmuckschrank entworfen von Professor Laufberger, Ciselirung von Mayer und Schwarz, Schüler der Kunstgewerbeschule.

Diese Gegenstände sind in jeder Beziehung das unstreitig Interessanteste der ganzen Ausstellung. Für's Erste ist schon am Titel nicht bloß eine Firma angegeben, sondern alle Künstler und Arbeiter sind darauf bei ihren einzelnen Arbeiten genannt, und diese sind namentlich Professoren und Schüler der Kunstgewerbeschule und stehen als solche in direktester Verbindung mit den Intentionen des Museums. Ihre Arbeit ist demnach auch eine plastische Illustration zu den Absichten des Institutes und zwar eine in hohem Grade zufriedenstellende. Es sind dies sämmtlich Arbeiten, wie sie gegenwärtig nirgends übertroffen werden, weder in der Zeichnung, noch in der technischen Ausführung, und wenn man sie genauer in's Auge faßt, so bemerkt man leicht, daß es eben der Geist des neuen Institutes ist, der ihnen zu diesen hervorragenden Eigenschaften verholfen hat. Damit soll nicht gesagt sein, daß in ihnen bereits alle Erwartungen erfüllt sind, welche man nur immer an solche Gegenstände knüpfen kann. Das wäre zu viel fantastische Überschwenglichkeit.

Aber was billigerweise erwartet werden konnte, ist in hohem Grade erreicht und sogar noch mehr, so zwar, daß man sich einer wahrhaft freudigen Überraschung beim ersten Anblick dieser Gegenstände kaum ent schlagen kann. Allerdings, wer sich diese Gegenstände in der Schatzkammer aufgestellt denkt oder im grünen Gewölbe in Dresden oder in irgend einer andern Sammlung von alten Meisterwerken des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, der wird vor diesen Werken schwerlich länger verweilen als unumgänglich hinreicht, sich einen anschaulichen Begriff von der endlosen Langweiligkeit des 19. Jahrhunderts auf diesem Gebiete zu verschaffen. Immer dieselben Karyatiden, dieselben Sphinge, dieselben Blattschnörkel – überall das Lineal und der Zirkel in der

Anordnung fühlbar, z.B. das Trink- und Dessertservice bestehend aus Schalen, Flaschen und Gläsern. Alle rund, nur mehr oder weniger flach, mehr oder weniger in die Höhe gestreckt, aus Glas mit mäßig angebrachten metallenen Montierungen. Jedes solche Glas, jede dieser Schalen hat naturgemäß einen oberen kreisförmigen horizontalen Rand.

Um diesen Rand spaziert nun der Zirkel vier, fünf, sechsmal je nach Laune und Eingebung. Der Stichpunkt des Zirkels wird mit einem Ring umgeben, von einem zum andern Ring ein Kranz geschwungen und die leergebliebenen Zwischenräume mit flatternden Bändern ausgefüllt. Das bleibt sich nun auf allen Gefäßen gleich und von jedem einzelnen sind wieder alle Kränze gleich, alle Bänder gleich, Alles regelmäßig und pedantisch. Wie übel ist aber unsere Dekorationskomponirerei erst daran, wenn sie große Flächen füllen soll. In früheren Zeiten sind sie den Künstlern zu klein geworden, um ihre Ideen alle auszudrücken, jetzt sind sie allenthalben zu groß und der Dekorateur hat seine liebe Noth, den ganzen Platz durch Leisten und Rippen abzutheilen und die unzähligen kleinen Flächen mit Kränzen und Bändern vollzustopfen. Die Schwierigkeit liegt in Folgendem:

Antike- und Renaissance-Ornamente gleichen einer Perlschnur, an welcher Perle an Perle sitzt und das Ganze eine fortlaufende Linie bildet, aber keine Fläche. Wenn man dieser Grundeigenschaft zufolge diese Ornamente mit Geschick und dort anwenden kann, wo sie Umrahmungen, überhaupt Linien bilden, was ist dann mit den Flächen anzufangen? Die Antwort fällt nicht schwer. Dasselbe, was die Alten mit den Flächen angefangen haben. Den Alten waren die Flächen unentbehrlich, um auf ihnen alle die großen und kleinen unzähligen Szenen ihrer Mythe und ihrer Dichtung darzustellen, entweder gemalt oder rund plastisch oder in Relief. Dieß ist nun allerdings die sehr einfache Lösung der Frage, aber sie zeigt dem modernen Kleinkünstler nur noch gewaltigere Hindernisse. Im alten Athen z.B. schöpften die Dichter ihren Stoff aus der großen überreichen Mythe und machten daraus ihre Stücke für's Theater. Von der Schaubühne aus wurden diese wundersamen Dichtungen Eigenthum des ganzen Volkes. Maler und Bildhauer wählten sich ihre Stoffe daraus, und endlich kamen deren Kompositionen in die Hände der Schreiner und Töpfer. So ist es gekommen, daß geringe, werthlose Thongeschirre die schönsten Darstellungen großer erhabener Dichtungen enthielten. Da war man denn auch niemals in Verlegenheit, was man mit den vielen leeren Flächen der verschiedensten Gegenstände anfangen soll. Die Nutzenanwendung dieser Historie für uns ist nun allerdings nicht sehr erfreulich. Jede Kleinkunst kann den höchsten Grad der Vollendung nur im Anschluß an eine festgewurzelte große Kunst erreichen.

Unsere jetzige Kleinkunst muß diese nothwendige Stütze, diese einzig wahre Führerin, aber entbehren, da es mit unserer großen Kunst eben schlimm genug aussieht.

Hat man sich in einer besonders muthigen Stimmung je einmal entschlossen, eine Fläche nicht mit gedankenlosen Ornamenten, sondern mit bildlichen Darstellungen auszufüllen, so steht man eben vor einer neuen, vielleicht noch größeren Schwierigkeit. Soll man eine Scene aus Homer oder Christus am Ölberge oder irgend ein Vorpostengefecht aus dem letzten Kriege wählen? Keines von alledem scheint recht zu passen, man wählt daher in allen solchen Fällen möglichst nichtssagende Gegenstände. Am beliebtesten sind gegenwärtig Kinderscenen geworden. Kinder haben noch keinen ausgesprochenen Charakter, keine bestimmte Beschäftigung, sie leben noch vollständig plan- und zwecklos in den Tag hinein. Man braucht ihnen keinen Charakter, keine Leidenschaft, keine Handlungen zu geben. Bald den rechten Fuß oben, bald den linken, einmal die rechte Hand ausgestreckt, dann die linke von vorne, von rückwärts, von der Seite gezeichnet, und die ganze Kunst ist fertig. Auffallend ist Eines dabei. Alle diese einjährigen Helden, wie sie fast an keinem Werk unserer großen und kleinen Kunst mehr fehlen, sind Knaben, niemals ein- oder zweijährige Mädchen. Die Sache läßt sich erklären. Das Kind, welches in der Antike dargestellt wurde, ist Amor, ein Knabe. Das Kind des christlichen Mittelalters und der Renaissance ist der kleine Christus, ein Knabe.

Und das sind ja die Vorbilder unserer modernen Künstler, nur ist es hier weder Amor noch Christus, noch ein schmieriger Straßenbengel, wie sie Murillo malte, sondern gar nichts als eine charakteristische Schablone, oder auch ein nichtssagendes Ornamentstück. Solche nichtssagenden Figurenschablonen sind ferner noch Sphinx, Kariatyden, eine meerentstiegene Venus, die aber auch nie mit sich etwas anzufangen weiß, Schilder, Wappen und Inschrifttafeln. Damit ist aber auch der Hausschatz unserer figuralen Darstellungen bis auf den Grund geleert. Alles Übrige ist Ornament und hierin wird nun allerdings Vorzügliches geleistet. Im Ornament und in der Technik steht eben die Kunstindustrie mehr auf eigenen Füßen und auf diesen Gebieten ist ein frischer, lebendiger Fortschritt unverkennbar.

Die Ornamente der Professoren Stork und Teirich sind oft von solcher Feinheit, daß sie direkt an die besten Werke des 16. Jahrhunderts erinnern, deren eingehenden Studien sie auch größtentheils ihre Vorzüge verdanken. Diese Studien möglichst zu fördern, ist eine der richtigsten Bestrebungen des österreichischen Museums und wie großen Antheil an den ornamentalen Schönheiten der ausgestellten Gegenstände ganz besonders die fördernde Kraft des Insti-

tutes hat, zeigt allein ein näherer Einblick in die Ornamentstichsammlung des österreichischen Museums.

Hier finden sich die Muster, nach welchen die Schnitzwerke und sonstigen Verzierungen studirt sind und welchen sie die hohe, feine Vollendung nicht zum geringsten Theil verdanken. Diesen vorzüglichen Arbeiten schließen sich noch andere an, welche zur Versinnlichung dieser Bestrebungen beitragen. So im Saal Nr. II Firma *Klein* mehrere Gegenstände nach Zeichnungen der Professoren *Stork* und *Laufberger* und mit Arbeiten einiger Kunstgewerbeschüler. Ganz vorzüglich sind die Arbeiten auf Nr. 7. Ferner die Gegenstände nach Zeichnungen von Architekt *Hauser* im Saal Nr. II und III. Endlich muß Vieles an dem neuen Gebäude selbst, besonders Vieles von der inneren Ausschmückung als ebenfalls diesem Ideenkreise angehörig betrachtet werden. So die Anwendung verschiedener Kunsttechniken am Gebäude selbst und auch das unverkennbare zu-Rathe-ziehen älterer, vortrefflicher Renaissancemuster, wie dieses beim Portal und an verschiedenem ornamentalen Detail reichlich geschehen. Anderes ist dagegen nur aus der künstlerischen Individualität des Architekten *Ferstel* hervorgegangen, so die wahrhaft virtuose Auflösung des Treppenhauses mit seinem schönen, perspektivischen Durchblick in den Säulenhof, ähnlich wie in der *Cancellaria* in Rom. Diese schon jetzt erreichten Fortschritte lassen das Beste von der Zukunft erwarten und es sei hier nur noch gestattet, eine gedrängte Übersicht über die Mittel zu geben, durch welche das österreichische Museum sein Ziel, die *Hebung der Kunstindustrie in Österreich*, verfolgt.

Zunächst durch Vorführung guter Büsten, im Original, in Photographien, Gypsabgüssen, Originalkopien und Drucken in der Ornamentstichsammlung und in den verschiedenen Bibliothekswerken. Dann durch Verbreitung guten Verständnisses der vorgeführten Kunstwerke unter den Fachgenossen und unter dem Publikum durch Schriften, Vorlesungen und vor Allem durch die Kunstgewerbeschule. Photographien und Gypsabgüsse werden beide in vorzüglicher Weise an der Anstalt selbst produziert. Siehe die Ausstellung der Gypsabgüsse von *A. Schroth*, Saal Nr. 3. Zur Förderung der Kunstgewerbeschule ist eine eigene Gesellschaft gegründet. Endlich wird der Umfang des zu bietenden Abbildungsmaterials selbst erweitert durch originale Bearbeitung verschiedener Fragen und die Veröffentlichung dieser Werke von Seite des Institutes. Diese Publikationen des Museums zeigen die Lebensfrische des ganzen Körpers in glänzendem Lichte.

Zunächst eine Reihe Abbildungswerke, z.B. Umriss antiker Thongefäße (20 Blatt) – Ornamente aus der Blütezeit der italienischen Renaissance von *V. Teirich* enthaltend prachtvolle Stücke von den besten Werken aus Florenz,

Bologna, Pavia, Verona, Perugia, Assisi; Trachtenbilder von Albrecht Dürer aus der Albertina. 6 Blatt Farbenholzschnitt ausgeführt von F. W. Bader in Wien. — Entwurf für Prachtgefäße in Silber und Gold, entworfen und gezeichnet für Kaiser Rudolf II. von Ottavio Strada. — Die burgundischen Gewänder der Schatzkammer, 12 Blatt Photographien mit Text. — Hans Siebmacher's Stick- und Spitzenmusterbuch. — Ein Buch ohne Illustrationen: L. A. Solvétat über Dekorationen von Thonwaaren und Emailage. Endlich eine Reihe von Textpublikationen, welche fortlaufend erscheinen und ein immer vollständiger anwachsendes Ganzes bilden werden. Der Titel des Ganzes lautet: *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*. Herausgegeben von R. v. Eitelberger. Die Bedeutung dieser größeren literarischen Unternehmung geht weit über den Horizont gewöhnlicher Fachpublikationen hinaus. Der Zweck dieser Ausgabe entspricht vollkommen dem einen des ganzen Institutes, nämlich dem, daß Verständniß der Kunstwerke in möglichst weite Kreise zu verbreiten. Noch selten ist in der Geschichte der Kunst ein so treffender Gedanke so zur rechten Zeit ins Leben getreten. Die Bedeutung der Quellenschriftsteller wußte der Kunsthistoriker früher zwar zu allen Zeiten mehr oder weniger zu würdigen, aber noch immer ist dieser frischeste Born der Erkenntniß dem großen Publikum und man kann auch sagen den Künstlern verschlossen geblieben, die ja häufigst mehr zum Publikum als zu den Schriftgelehrten halten. Wie diese Schriftstücke mit dem Ganzen unserer historischen Kunsterkenntniß zusammenhängen, kann man leicht wieder aus der Geschichte erkennen.

So oft man Kunstwerke nur aus Beschreibungen kannte, hat man sich doch immer eine Vorstellung davon gemacht, die oft von dem später weiter gefundenen Gegenstand in schreckenerregender Weise verschieden war. So die versuchten idealen Restaurationen von Pompeji, die phantastischen Restaurationen der ägyptischen, assyrischen, jüdischen Bauten in der Architekturgeschichte von Fischer von Erlach etc.³

Als man später vornehmlich die alten Kunstwerke studirte und darüber häufig die gleichzeitigen Schriftsteller vergaß, ereignete sich ein Ähnliches. Man sah die alten Werke mit unseren Augen an, trug unsere Ideen in sie hinein, kurz, man sah etwas ganz Anderes, als man vor sich stehen hatte und war so in einem gleich üblen Mißverständnisse befangen. Erst dann, wenn uns ein Zeit-

3 [Erlach, Johann Bernhard Fischer von: *Entwurf einer Historischen Architectur, in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums, und fremder Völker [...] alles mit großer Mühe gezeichnet, und auf eigene Unkosten*. Wien: Selbstverlag 1721.]

genosse des Künstlers, ein Freund oder der Künstler selbst sagt, wie er gearbeitet und was er mit seinen Werken gewollt, dann erst können wir Hoffnung haben, seine Schöpfung richtig zu verstehen.

Von diesen Quellenschriftstellern sind bisher zwei Bände erschienen, ein dritter befindet sich im Druck, sieben sind in Vorbereitung. Der erste Band ist „das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei“ von Cennino Cennini übersetzt, mit Einleitung, Noten und Register versehen von *Albert Ilg*.⁴ In der Einleitung vereinigt der Verfasser Alles, was wir von Cennini wissen, zu einer lebensvollen biographischen Skizze.

Die Übersetzung ist äußerst klar und entbehrt trotz des handwerksmäßigen Inhaltes die eigenthümliche naive Lieblichkeit der italienischen Originale nicht. Dazu sind die Noten eine wahre Fundgrube. Ohne die Noten wäre das Buch kaum zu Nutze, mit den Noten ist es ein Kleinod für jeden praktischen Künstler. Der zweite Band liefert Dolce's Aretino oder Dialog über Malerei, übersetzt von C. Cerri, bearbeitet von R. v. Eitelberger.⁵ Wenn bei dem ersten Bande die Bearbeitung das Augenmerk auf sich zog, weil der Verfasser nicht vor die Öffentlichkeit mit diesem Werke getreten, so fällt beim zweiten Band eine solche Aufmerksamkeit offenbar weg. Der hochinteressante Inhalt dieses Buches ist gewiß auch für weitere Kreise von Werth.

Dolce, ein Zeitgenosse Titian's, mit den bedeutendsten Künstlern und Literaten seiner Zeit im regsten Verkehre, bespricht darin die Unterschiede zwischen den berühmtesten Meistern, vornehmlich zwischen Michel Angelo, Rafael und Titian in eingehendster Weise. Schon in diesen beiden Bänden finden einige Wechselbeziehungen statt. Diese werden sich mehr und mehr häufen, je mehr Bände sich zu ihnen gesellen, und so kann sich endlich ein reiches, gerundetes Material zusammenfinden, das für eine klare, gesunde Kunstanschauung Außerordentliches zu leisten im Stande ist. Wenn alle diese frischen Kräfte, welche das österreichische Museum entfaltet, zusammengefaßt werden sollen, so darf auch eines Umstandes nicht vergessen werden, der zu den nicht

4 [Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa (=Eitelberger von Edelberg, Rudolf (Hg.): *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, Bd. 1). Übersetzt, mit Einleitung, Noten und Register versehen von Albert Ilg. Wien: Braumüller 1871. Albert Ilg (1847–1896) war von 1873–76 Kustos am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie.]

5 [Aretino oder Dialog über Malerei von Lodovico Dolce (=Eitelberger von Edelberg, Rudolf (Hg.): *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, Bd. 2). Nach der Ausgabe vom Jahre 1557 aus dem Italienischen übersetzt von Cajetan Cerri. Mit Einleitung, Noten und Index versehen von R. Eitelberger v. Edelberg. Wien: Braumüller 1871.]

unbedeutenden Vorzügen desselben gehört. Alle diese reichen Mittel sind nämlich dem eingehenden Studium möglichst leicht zugänglich gemacht sowohl durch umfassendstes Entgegenkommen bei Benutzung derselben als auch durch Anfertigung eminenter Kataloge.

Bei solchen Leistungen wird Jedermann, der gewohnt ist, Freude zu empfinden, wenn in irgend einer gemeinnützigen Angelegenheit ein gedeihlicher Fortschritt zu bemerken ist, einem wohlthuenden Gefühle seltener Befriedigung sich nicht verschließen. Der Löwenantheil der Ehre dabei gebührt dem umfassenden Wissen und organisatorischen Talente des Direktors Eitelberger. Auf der einen Seite wäre diesmal das Rechte geschehen, nun steht es im Belieben der anderen Seite, bei den Industriellen, Künstlern, Handwerkern und dem Publikum, das Gebotene nach allen Richtungen hin möglichst fruchtbringend auszunützen.

Erneuerung alter Ledertechnik bei Bucheinbänden (1877)

Salzburger Gewerbe-Blatt 1, 1877, S. 1–3; S. 9–12; S. 17–18; S. 25–27; S. 33–35; S. 41–43. Sign. SN: 401-328. 26 Abbildungen.

Als Losungswort im Kunstgewerbe unseres Jahrhunderts gilt: „Zurück zu den alten Meistern!“

Nachdem sich alle kunstgewerbliche Thätigkeit bis zu einem solchen Grad von aller Natürlichkeit und Wahrheit entfernt hatte, daß die Unnatur, der Mangel eines gesunden Kernes, gleichsam mit Händen zu greifen war, da fing man an sich aufzuraffen und die Wege zum Besseren zu suchen.

Die Ersten, welche die neue Bahn betraten, waren aber nicht sogleich Künstler und Werkleute, sondern Geschichtsschreiber und Kenner.

Winkelmann stellte uns, mit der ganzen Glut seiner Begeisterung für das Schöne, das Bild eines goldenen Zeitalters der Künste bei den Alten vor die Augen; *Lessing* zerlegte mit schonungslosem Secirmesser moderne Kunstgebilde und zeigte sie als ausgestopfte Puppen neben den lebendigen Gebilden der alten Meister.

Hiemit war die Richtung für die künstlerischen Bestrebungen aller Art, das Losungswort der modernen Kunstbestrebungen „Zurück zu den alten Meistern“ ausgegeben.

Die Ersten, welche dem Historiker und Kritiker auf dieser Bahn folgten, waren unsere Heroen der Literatur, diesen folgte der Maler, der Bildner, der Architekt und zuletzt der Handwerker.

Schon währte die große Bewegung ein halbes Jahrhundert, schon hatte man in der sogenannten großen Kunst alle Perioden, alle Schulen alter Kunst nachzuzahlen, wieder zu beleben versucht, als sich auf der ersten großen Londoner Ausstellung von 1851 zeigte,⁶ daß von dieser mächtigen Bewegung sich noch fast nichts dem Gewerbe, speziell dem Kunstgewerbe mitgetheilt hatte.

Erst die Pariser Ausstellung von 1867 zeigte, daß nunmehr auch das Kunstgewerbe sich diesem Grundgedanken anzuschließen angefangen, und die folgenden Ausstellungen brachten ein stetiges Weitergreifen dieser Richtung auf allen Gebieten zur Anschauung, bis endlich die deutsche Kunstgewerbeausstellung in München darlegte,⁷ daß man bereits allenthalben wenigstens bemüht ist, es den alten Meistern gleich zu thun.

6 [Die erste Weltausstellung fand 1851 in London im dafür von Joseph Paxton errichteten Crystal Place statt.]

7 [Die Kunstgewerbeausstellung in München fand 1876 statt.]

Hiemit geht Hand in Hand das sich stetig klärende Urtheil selbst der Laien und des großen (kaufenden) Publikums, welches eben durch die Ausstellungen, durch unsere Kunstgewerbe-Museen, durch Vorträge und zahlreiche Literatur gleichfalls zum Theilnehmer, zum Mitarbeiter in dieser durchgreifenden Reform unseres Geschmacks wird.

Nichts kann klarer sein, als daß eine Bewegung, welche bereits solchen Umfang genommen und so naturgemäß sich entwickelte, nicht aufgehalten werden kann, sondern immer weitere Kreise ergreift, bis sie das gesammte Gebiet des künstlerischen und kunstgewerblichen Schaffens beherrscht.

Dem gegenüber ist es für den einzelnen Künstler, für den einzelnen Kunstindustriestrauch Lebensfrage, sich diesem Grundgedanken unseres gegenwärtigen Arbeitens mit Glück anzuschließen, wie die Entwicklung der einzelnen kunstgewerblichen Techniken seit der ersten Londoner Ausstellung auch deutlich zeigt.

So wie in allen Kunstgewerben, so zeigte diese Ausstellung von 1851 auch in der Ledertechnik noch durchgängig Mangel an Styl, Mangel an Studium guter alter Vorbilder, welche eine naturgemäße Verwendung des Leders, die künstlerisch vollendete Übereinstimmung von Material und Form gelehrt hätten.

Aber schon die Pariser Ausstellung von 1867 brachte hierin eine so bedeutende Wendung, daß R. Falke in seinem Berichte einen Theil der ausgestellten Ledereinbände schon mit zu dem „Tadellosesten der ganzen Ausstellung“ rechnen konnte.⁸

Diese Bände ahmten Muster des 16. und 17. Jahrhunderts nach und gehörten der französischen Abtheilung und Belgien an, das stets rasch Richtungen, welche von Frankreich eingeschlagen werden, nachahmt. Diese ersten Versuche hatten ihre Wirkung zu machen nicht verfehlt. Auf der Wiener Weltausstellung⁹ fand man die Produktion von Österreich, Deutschland, England und Portugal schon auf derselben Fährte, und der noch immer vorhandenen gebräuchlichen Manier stand der Styl nach dem Muster der alten Meister in geschlossener Reihe gegenüber.

Die hergebrachte Manier, in welcher vorher auf der Pariser Ausstellung die Wiener Firmen Rollinger und Girardet sich hervorthaten, war noch reichlich vertreten, von Wien aus durch Girardet, Klein, Rodek, Groner; von Deutschland aus

8 [Sitte meint wohl Falke, Jacob: *Die Kunstindustrie der Gegenwart. Studien auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867.* Leipzig: Quandt 1868.]

9 [Weltausstellung Wien 1873.]

vorzüglich durch Knipp in Hanau; und von Frankreich aus durch Marx aus Paris. Die Gattung, in welcher diese Firmen arbeiteten, charakterisirt sich durch Verbindung von einer Menge Materialien, wie Bronze, Email, Silber, Stahl, Glas, Edelsteinen, Perlen, Holz- und Elfenbeinschnitzerei und einer Menge Techniken, wie Graviren, Schneiden, Gießen, Pressen, Einlegen etc. zu einem Ganzen, einem Einband etc., bei welchem dann das Leder meist nur den Untergrund bildet und in den Hintergrund gedrängt erscheint. Diese Gattung wird nach deren bekanntesten Vertretern häufig Girardet-Genre genannt.

Dieser Gattung gegenüber stand aber, wie gesagt, schon in entsprechender Vertretung der Versuch, die alten Kunstwerke der Ledertechnik im Style nachzuahmen.

Diese Art wird zuweilen nach dem bekannten Bücherkenner und Freund prachtvoller Einbände, nach dem französischen Schatzmeister Grollier, der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebte und aus dessen kostbarer Bibliothek eine Reihe der schönsten Ledereinbände herrühren, welche der neuen Nachahmung zum Muster dienten, kurz Grollier-Genre genannt.

Auf der Wiener Ausstellung fand sich nun diese Richtung bereits stark und vorzüglich vertreten durch die Wiener Wunder und Kritz, durch Knipp aus Hanau, Zähnsdorf aus London, Chambol, Mame, Hachette aus Paris.

Die Grundsätze dieser Richtung sind nach dem Vorgange der alten Meister: *Wahrheit des Materiales*, der zufolge *Lederarbeit* vor allem wieder *ledern* werden soll, *Größe der Wirkung* und *Einfachheit der Mittel*.

Nichts scheint einfacher als dieses Programm für unsere Ledertechnik. Die Durchführung dieses Programms fordert aber ihren ganzen Mann und wie die Dinge gegenwärtig liegen, genügt selbst das größte Ausmaß künstlerischen Talentes nicht, nachdem für uns alle gesunde Tradition abgerissen ist, wenn nicht das nöthige Studium der alten Meister und zu deren Verständniß, das Studium der historischen Entwicklung überhaupt sich dazugesellt. Erst wenn wir in Folge unseres jetzigen Ringens und Arbeitens in den Besitz der Techniken und Grundsätze, ja Empfindungen echt künstlerischen naturgemäßen Schaffens uns gesetzt haben, wird daran zu denken sein, wieder frei und sorglos gleich den Alten künstlerische Gebilde zu entwerfen.

Wenn nun speciell für diese Richtung der Ledertechnik die Quellen aufgesucht werden sollen, so führt das bereits bedeutende Auftreten derselben auf der Wiener Ausstellung zunächst auf die erste Pariser Ausstellung zurück und von dieser zu den, meist in Pariser Bibliotheken aufbewahrten alten Renaissance-Einbänden des 16. und 17. Jahrhunderts, unter welchen wieder die Sammlung des Herrn Didot, die Gebetbücher Ludwig XIV. und besonders die

Bände aus dem ehemaligen Besitz von Grollier die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zogen. Grollier lebte 1512 zu Mailand, und hier soll er die bereits hochentwickelte italienische Ledertechnik kennen gelernt und als ein Stück italienischer Renaissance nach Frankreich verpflanzt haben. Es entspricht dieß der allgemeinen Entwicklung, derzufolge alles was Renaissance seine ersten Blüten auf dem Boden Italiens getrieben. Wir sehen uns also auch hier auf dem Gebiete der Ledertechnik, wenn auch auf dem Umwege über Frankreich, nach Italien versetzt, wo in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Thomas Majoli und zu Venedig 1555 Gabriel Gioletti als Meister in kunstvollen Einbänden hervorragten.

Was diese Priorität Italiens betrifft, darf jedoch nicht unerwähnt bleiben, daß sie nur unter gewissen Einschränkungen zu gelten hat.

Bekannt ist, daß in der Ausbildung des Buchdruckes in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Deutschland vorauseilte, wie in dieser glücklichen Zeit der Blüthe deutschen Kunst- und Gewerbefleißes noch in vielem Anderen. Auch in Ledereinbänden wurde in Deutschland Bedeutendes geleistet zu Nürnberg, Frankfurt etc. Hervorragende Leistungen finden sich unter den alten Baseler und Brüsseler Einbänden. In Frankreich zeichnete sich in Ledereinbänden zur Zeit Franz I. Geoffroy Tory aus. Auch ist bei dem Umstande, daß im 15. und 16. Jahrhunderte Buchbinderei und Buchdruckerei noch vereinigt waren, welche sich erst am Ende des 17. Jahrhunderts als gesonderte Geschäfte mit eigenen Statuten trennten und bei dem Umstande, daß speziell die deutsche Ledertechnik der Renaissance auf gediegener mittelalterlicher Tradition fußt, es wohl selbstverständlich, daß die auch auf diesem Gebiete gefundene Priorität Italiens sich auf gewisse Eigenthümlichkeiten bezieht.

Diese Eigenthümlichkeiten und die Bedeutung der italienischen Arbeiten zeigt sich sofort bei genauer Untersuchung der ornamentalen Bestandtheile, aus welchen sich die Kompositionen in diesem Genre zusammensetzen. Bei dieser Untersuchung wird sich auch der Ursprung der einzelnen dekorativen Motive (bei vorläufigen Absehen von der technischen Herstellung) noch weiter und zwar bis zu den Anfängen künstlerischer Formbildung hinauf verfolgen lassen. Was zuerst bei diesen Bänden auffällt, ist eine gewisse verwandtschaftliche Ähnlichkeit mit orientalischen Dekorationsweisen. Hier wie dort besteht die Komposition aus sinnreichen Verschlingungen von Bändern, zwischen welchen sich feines Pflanzenwerk rankenförmig hindurchschlingt.

Die Ähnlichkeit ist keine zufällige. Der Weg läßt sich, sobald man bei der Untersuchung einmal auf dem Boden Italiens angekommen ist, in der That in den Orient verfolgen und führt einerseits über Venedig nach Damaskus und

andererseits nach Majorka und dem maurischen Spanien. Von sichtlichem Einfluß ist der Orient durch seine Stoffe, seine tauschirten, damascirten Metallarbeiten und der Zweig arabischer Kunst in Spanien durch seine Thonwaaren.

In weitesten Kreisen bekannt ist die Vorliebe Cellinis für orientalische Tauschirarbeit¹⁰. Cellini wird daher häufig der Urheber dieser Aufnahme arabischer Stylmotive in die Renaissance genannt. Die Werthschätzung und Nachahmung dieser Motive datirt jedoch schon von viel früher her, und zur Zeit Cellinis waren dieselben bereits in alle Länder, alle Werkstätten übergegangen. Ornamente genau nach dem Muster orientalischer Tauschirungen oder mehr oder weniger frei umgebildet finden sich um diese Zeit sogar schon in großer Menge in Musterbüchern und als Randverzierungen, so in einem von Flotner 1546 herausgegebenen Werk, in der 1558 zu Lyon bei Petit-Bernard erschienenen Ovid-Ausgabe, in 1561 zu Lyon erschienen *Droit civil* von L. Russard und zahllosen anderen, in welchen allen viele Holzschnittniellen¹¹ von derjenigen Art vorkommen, wie sie in Venedig schon Ende des 15. Jahrhunderts in den ältesten Druckwerken auftauchen. Die bekannten Bortenverflechtungen oder Dädali Albrecht Dürers und viel anderes gehören hieher.

Wesentlich kräftigend für den orientalischen Einfluß trug auch die nach der spanisch-maurischen Insel, von welcher aus bedeutender Import stattfand, sogar benannte Majolicafabrikation dazu bei.

Der Überblick über die gesammten Bandverschlingungen der Renaissance und der vorausgehenden gothischen und romanischen Stylperioden zeigt jedoch, daß es nicht ausschließlich orientalischer Einfluß ist, dem diese Decorationsweise ihr Dasein verdankt, sondern daß das Wesentliche der Sache, nämlich das verschlungene verknüpfte Band und die Ausfüllung der leeren Felder dazwischen durch allerlei Pflanzenwerk ein Gemeingut aller Völker, aller Zeiten ist, so daß der Orient nur gewisse Formen, ganz bestimmte Wendungen in den Verschlingungen importirte, Wendungen und Combinationen, welche vermöge ihrer außerordentlichen Schönheit eben sogar dem scrupulösen und feinen Kennerblick des Renaissancekünstlers und Kunstliebhabers zusagten.

Das Bandwerk selbst als Decorationsmittel wird aber allenthalben, in der Verzierungskunst jeder Zeit angetroffen, und man kann es leicht bis zu den ältesten Zeiten, bis zu den primitivsten Culturzuständen, bis zu den ersten Verzierungs-Versuchen der Menschenhand zurück verfolgen und gerade die

10 [Verzierungstechnik, bei der Metallauflagen in eine Metallfläche eingehämmert werden.]

11 [Niello ist ein Abrieb von einer Metallplatte auf Papier, ein Holzschnittniello entsprechend von einer Holzplatte.]



Fig. 1

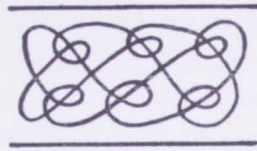


Fig. 2



Fig. 3

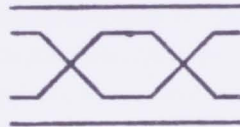


Fig. 4

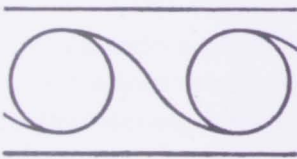


Fig. 5



Fig. 6

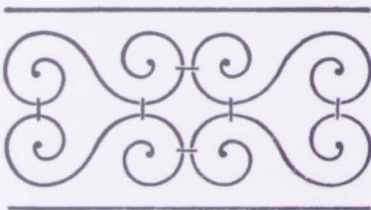


Fig. 7



Fig. 8

Betrachtung dieser geschichtlichen Entwicklung ist es, welche den tiefsten Einblick in die Kunstregeln dieser Art Decoration gestattet, welche alle Schwierigkeiten darlegt, welche hier dem Komponiren entgegenstehen und die Hilfsmittel bloßlegt, diese Schwierigkeiten glücklich zu überwinden.¹²

Man findet auf der untersten Stufe der Entwicklung nur wenige und aller-einfachste Formen dieser Art. Sie lassen sich alle mehr oder weniger auf die in Figur 1 und Figur 2 dargestellten Typen zurückführen, und zwar mit Leichtigkeit, da sie geradezu nur unerhebliche Variationen dieser beiden Grundformen sind.

An diesen ältesten Typen läßt sich denn auch die Entstehung derselben bereits über das Gebiet der künstlerischen Formbildung hinaus entwickeln.

Figur 1 stellt den *Zickzack* vor, wie er in massenhafter Anwendung alle Werke primitiver Kunst sowohl bei den ältesten Kulturvölkern als auch heute bei allen sogenannten wilden Völkerstämmen überwuchert. Auf Gewändern, auf Töpfen, Waffen, Geräthen aller Art in Stein, Metall, Holz, Geweben und Malereien – überall findet man dieses Motiv und häufig muß diese Zickzacklinie mit den sie beiderseits einfassenden geraden Bandstreifen allein herhalten, ganze Gegenstände mit nicht unbedeutender Flächenentwicklung zu dekoriren.

Wir haben hier ein Stammmotiv der Ornamentik vor uns, wie sie schon oft treffend mit den Wurzeln am Gebiete der Wortbildung, der Sprache verglichen worden sind. Die technische konstruktive Bedeutung dieses Motives hat G. Semper aufgedeckt und damit zugleich den kulturhistorisch so bedeutsamen Satz nachgewiesen, daß die Dekoration aus der Nothwendigkeit entspringt, die Zierde erst später zur Nützlichkei sich hinzugesellt, und so in letzter Beziehung auch die schöne Kunst in ihren ersten historischen Anfängen auf sehr positivem Boden steht, auf dem Boden des Handwerkes, des Alltags-Erfordernisses. Das vorliegende Motiv ist nämlich einfach die Naht. Beim stetigen Vorschreiten einer Naht und dem gleichzeitigen Herüber- und Hinüberlaufen eines Fadens, der von Stichpunkt zu Stichpunkt nicht anders als in einer geraden Linie gespannt sein kann, entsteht naturnothwendig dieses Motiv. Dieß der materielle Ursprung desselben. Seine Ausnützung zur rein dekorativen Flächensäumung und Theilung, seine Belebung durch wechselnde Farben, seine Anwendung auch dort, wo es eine Naht nicht mehr ist, wo es nicht mehr durch Fäden und Nadeln, sondern mit Meißel und Pinsel hergestellt wird, gehören bereits der Kunst.

12 [Ende Teil 1.]

Ganz Ähnliches kann nun von dem anderen Wurzelmotiv in Figur 2 gesagt werden. Auch dieses Motiv steht der Zeit nach an der Schwelle der Kultur und überzieht ebenso massenhaft die Arbeiten der ältesten Zeit. Auch diese Grundform entstammt technischen Vorgängen, und hat, einmal in die Sphäre der Kunst erhoben, auf diesem ihm neuen Gebiet erst seinen Weg noch vor sich. Wie man aber aus dieser urwüchsigen und künstlerisch wenig umgemodelten Form noch deutlich sieht, ist es ein Riemengeflecht, das Verschlingen eines Fadens, ähnlich dem, welches entsteht, wenn das Maschenwerk etwa einer Strickerei abgezeichnet wird. Das technische Motiv, welches diesem ornamentalen Motiv zu Grunde liegt, in einfachster Form ist der Knoten.

Knoten (*nodus*) und Naht, diese beiden Söhne der Noth, welche Getrenntes zunächst konstruktiv dann erst rein künstlerisch zu vereinen zwingt, sind somit die ältesten Vorfahren ganzer Formengeschlechter; die Naht ist der Stammvater aller geradlinig ablaufenden Bandverzierungen; vom Knoten und der Spirallinie, welche sich schon in ältester Zeit zu ihm gesellt, stammen alle krummlinigen Bandverschlingungen ab.

Die Spirale gesellt sich als drittes Grundmotiv zu den schon besprochenen, welche im Verein mit nur noch wenigen Andern den ganzen Vorrath ältester Ornamentik bilden. Für die Geschichte der Bandverschlingungen sind jedoch nur diese drei von Werth. Die Spirale tritt in ältester Zeit zunächst massenhaft als Metallspange auf, wobei sie meist aus Kupferdraht zusammengebogen erscheint, und die, man möchte sagen, selbstverständliche Einfachheit dieses Verfahrens läßt sogar die Erfindung dieser Form durch Vermittlung eines biegsamen und nach dem Biegen von selbst die Form festhaltenden Drahtes wahrscheinlich erscheinen. Jedenfalls ist diese Form aber schon von Haus aus dekorativ, wenn auch ihre erste Entstehung gleichsam durch das Entgegenkommen des Materiales sich halb und halb von selbst erfand. Die ganze Filigran-Technik beruht ja bis heute noch, weil dieß der Natur der Sache nach gar nicht anders sein kann, auf dem spiralförmigen Einbiegen des Drahtes, und daß die Filigran-Technik mit zu den Urtechniken gehört, zeigen eben die erwähnten Metallspangen, welche trotz ihrer Derbheit dem Principe nach nichts anderes sind, als Filigran, gleichsam Pfahlbauern-Filigran.

Mit diesen drei Motiven beginnt nun die geschichtliche Entwicklung und es ist höchst merkwürdig zu sehen, wie zu jedem Schritt vorwärts immer Jahrhunderte gehören, wie aber doch jede Zeit stetig vorschreitet und sogar nach denselben Prinzipien, wie unter dem Zwange eines allgemeinen Naturgesetzes.

Die nächste Stufe kann man sich im Allgemeinen durch die alt ägyptischen und assyrischen Werke vertreten vorstellen, obwohl dieses nächste Stadium der

Weiterbildung bei allen Kulturvölkern durch ganz gleiche Veränderungen sich charakterisirt. Bei allen Völkern führt das Streben nach Neuerung und stärkeren künstlerischen Effekten naturnothwendig in einer im Ganzen ähnlichen Weise vorwärts, so daß die Erscheinung zu Tage tritt, daß ein und dieselbe dekorative Form geradezu bei allen Völkern des Erdballes bei einer gewissen Höhe ihrer Kunstbildung auftritt. Diese Erscheinung hat schon zu allerlei falschen kunstgeschichtlichen Betrachtungen über den Verkehr und die wechselseitigen Beziehungen der Völker unter einander Anlaß gegeben, zu deren Widerlegung es hier allerdings an Raum gebricht.

Es mußte jedoch darauf wenigstens hingewiesen werden, um Mißverständnisse zu vermeiden. Dasjenige nämlich, was die Ägypter und Assyrer, wie gleich gezeigt werden wird, schufen, haben die Griechen, Inder, Chinesen, Italiener, Kelten und selbst amerikanische Völker in einer nicht gleichen, aber dem Prinzip nach ähnlichen Weise gleichfalls zu der Zeit erfunden, als sie auf der gleichen Stufe der Kulturentwicklung anlangten, und zwar *ohne* es sich einander abgelauscht zu haben. Dieß zeigen die feinen nationalen Unterschiede bei anscheinend gleichen Formen und vieles Andere.

Dieß vorausgeschickt, können hier kurz die mustergiltigsten Zeiten und Völker herausgegriffen werden, und, wie gesagt, als Repräsentanten der nächsten Stufe ägyptische Dekorationsmotive gewählt werden, wie in Fig. 4 und 5.

Figur 4 gehört dem Geschlechte der Geradlinigen, der Nahtmotive an und Figur 5 vertritt das Geschlecht der krummlinigen Bänder. In der ersteren Zeichnung ist noch unschwer die Zickzacklinie mit den beiden begränzenden Geraden zu erkennen und in der anderen Zeichnung der Typus der Spirale, wie er sich noch deutlicher in der bekannten sogenannten Meereswelle erhalten. Worin besteht nun die Weiterbildung der Grundmotive durch diese Formen?

Der Zickzack ist verdoppelt, aber nicht blos, wie in primitiven Werken *nebeneinander*, sondern *ineinander* auf derselben Fläche, wodurch eine Art Kontrapunktik entsteht, welche dem Streifen in der That ein ganz neues Ansehen gibt.

Der Formenschatz ist vermehrt. Auf das kam es dem weiterstrebenden Künstler offenbar an.

Der Formenschatz ist aber nicht durch eine gänzlich aus der Luft gefallene Erfindung vermehrt, sondern durch Zusammenfügen, resp. Wiederholen oder Weiterbilden schon vorhandener Formen.

Dieß geht, wie die Kunstgeschichte aller Völker und Zeiten lehrt, gar nicht anders.

Noch erscheint die Form *verändert* (Streben nach Neuheit) und *bereichert* (Streben nach immer stärkerem Effekt) durch das Abstutzen der Spitzen des pri-

mitiven Zickzack. Auch dieß ist wieder nur ein Zusammendrängen zweier schon vorhandener Formelemente zu einem Neuen, nämlich ein stückweises Zusammenfügen der reinen Zickzacklinie mit Theilen der sie einschließenden parallelen Geraden.

Mit diesem Bereichern der Form ist aber noch etwas künstlerisch Wichtigeres verbunden. Der Streifen ist nach unten und oben vollkommen symmetrisch geworden, was der frühere nicht war. Dieses *Symmetrischwerden* aller Theile ist eines der Grundgesetze des Formbildens dieser ersten und der darauffolgenden Zeit.

Für ein modernes, durch die erstaunlichsten Krafteffekte bereits überreiztes Auge ist allerdings zwischen den beiden Zickzackbändern von Figur 1 und Figur 4 wohl so wenig Unterschied, daß man es für nicht recht der Mühe werth finden könnte, hierüber überhaupt viele Worte zu verlieren, aber einerseits sind gerade Betrachtungen dieser Art eben wegen unseres überreizten Empfindens sehr wichtig und zuweilen geradezu heilsam, andererseits aber liegen zwischen der Erfindung dieser anscheinend fast gleichen Formen nicht nur Jahrhunderte, sondern Jahrtausende und könnten, wenn es hier nicht an Raum gebräche, noch einige Zwischenformen eingeschaltet werden, welche der Zeit nach so genau aufeinanderfolgen, daß es den Anschein hat, als ob selbst die so einfache Fig. 4 nicht hätte mit einem Schlag erfunden werden können.

In Figur 5 zeigen sich dieselben Gesetze der Weiterbildung, nämlich *Streben nach Neuheit und stärkeren Effekt durch Kombiniren bereits vorhandener Motive* und ferner *Umgestaltung der Form zum Behufe regelmäßigerer Folge der Theile und mehr symmetrischer Durchbildung*.

Auf diese beiden Sätze lassen sich im weitesten Sinne übrigens alle Gesetze künstlerischer Formbildung zurückführen, nämlich *auf Mehrung des Motivenschatzes* und *auf Organisation desselben*, nur besteht Erstere auf dieser Stufe der Entwicklung noch ausschließlich im Kombiniren vorhandener Formen und Letztere noch ausschließlich im Ordnen nach dem Gesetz der reinen Symmetrie oder aber der reinen Reihung.

Daß in dem bekannten Motiv der sogenannten Meereswelle nur die Spirale sich nach dem Gesetz der Reihung wiederholt und dasselbe in Figur 5 der Fall ist, wobei nur noch die eigentliche Spirale durch einen Kreis, also wieder durch eine eminent symmetrische Form ersetzt wurde, ist auf den ersten Blick klar.

Ganz das Gleiche ließe sich von der gesammten Ornamentik der Ägypter und Assyrer Stück für Stück nachweisen und ebenso von der noch gleich hoch stehenden, allerdings nur durch spärliche Überreste vertretenen ältesten Kunst der Italer und Griechen.

Den Assyrern und Ägyptern war es durch Verfall ihrer Reiche nicht ver-

gönnt, weitere Fortschritte zu machen. Was im Orient sich in späterer Zeit weiterbildete, steht bereits nicht mehr ganz auf eigenen Füßen.

Rein und unvermengt zeigen sich die nächsten Stufen der Formbildung jedoch bei Griechen und Italern.

Die Griechen, offenbar durch ihre ganze freie Lebensauffassung gegenüber so starren Verhältnissen, wie etwa im alten Ägypten, sehr im Vortheil, durchschritten eine große Reihe natürlicher Übergänge in verhältnißmäßig kürzerer Zeit und erscheinen so schon im hohen Alterthume um ein gutes Stück vorangeeilt. Dennoch aber – es ist diese Beobachtung besonders der von der klassischen Schule gehegten und gepflegten Anschauung gegenüber, der zufolge angeblich in Griechenland Anfang und Ende und der höchste Gipfel aller Kunst zu finden sei, während alles Spätere nur Versinken zur Barbarei sein, wichtig – kann man sich der Erkenntniß nicht erwehren, daß die griechische Kunst nicht nur der Zeit nach, sondern auch ihrem ganzen Wesen nach einer frühen Zeit angehört, daß sie in der That nur durch eine einzige große Zwischenstufe von den primitivsten Anfängen aller Kunst getrennt ist.

Von Ästhetikern wird aber sehr selten, fast nie, die gleichsam vergleichende Anatomie der Kunstwerke betrieben, weil ihnen eben meist nur ein philologisch-historisches oder gar nur abstrakt philosophisches Handwerkszeug, aber nicht das zur Anatomisirung eines Kunstwerkes nöthige künstlerische Secirbesteck zur Verfügung steht. Das hatte zur Folge, daß gewöhnlich alle Kunst nicht nach dem beurtheilt wird, was sie ist, sondern bloß ganz oberflächlich nach dem Eindruck, den sie auf den betreffenden Beschauer zu einer bestimmten Zeit und unter gewissen zufälligen Verhältnissen, ja sogar vorgefaßten Meinungen hervorbrachte. Daher auch! –

Wenn speziell hier nur dieses besondere Stückchen der griechischen dekorativen Kunst, das Motiv der Bandverschlingungen, näher betrachtet wird, so zeigt sich vor Allem, daß auch bei den Griechen, in der Zeit ihrer höchsten Kunstentfaltung, die beiden Formengeschlechter, das geradlinige Bänderwerk und das krummlinige Bänderwerk, noch unverbrüchlich *getrennt nebeneinander* stehen, gerade so, wie in der älteren und ganz primitiven Kunst. Daß die leeren Zwischenräume mit Palmetten und Rosetten geziert erscheinen, ist im Principe nicht neu, sondern eine Bereicherung, von der bereits die ältere Zeit ausgiebigste Anwendung machte, und das nur bei den primitivsten Arbeiten noch selten getroffen wird. Um derlei weitere Auszierungen handelt es sich hier aber zunächst nicht, sondern nur um die Methode der Bandverschlingungen selbst, und da zeigt sich denn, daß die griechischen Formen bester Zeit an Wohlgestalt und Mannigfaltigkeit freilich ihre eigenen ältesten Arbeiten, die

noch den assyrischen, ägyptischen etc. gleichwertig sind, wie Erstlingsversuche übertreffen, aber durchaus nicht um so viel, daß man berechtigt wäre, von einer ganz anderen neuen Kunstwelt zu sprechen. Der Formenschatz ist noch immer kein allzureicher und jede Form läßt sich noch durch wenige Zwischenglieder hindurch auf die vorher angegebenen Wurzelformen zurückführen.

Auch die Grundsätze, nach welchen sich diese Formveränderung vollzieht, sind zum größeren Theil die gleichen. Auch die Griechen der glänzendsten Schaffenszeit kombiniren nur die überkommenen Formen, *innerhalb des gleichfalls überkommenen Rahmens*, und verstehen unter der Organisation der Form noch großentheils das immer strengere Durchführen des Gesetzes der Symmetrie und der Reihung. Daß gerade die Griechen auf die Organisation, auf die Harmonisirung des Formenschatzes, mehr Gewicht legten, als auf die Bereicherung desselben, ist eine nationale Eigenschaft dieses sinnlich offenbar außergewöhnlich hochbegabten, so feinfühligem Volkes, durch welche Nationaleigenthümlichkeit, welche kein anderes Volk absichtlich nacherzwingen kann, ihre Werke ewig einzig in der Geschichte dastehen werden, als wunderbares Beispiel, wie sich spezifische Eigenthümlichkeiten des Temperamentes ganzer Völker sowie einzelner großer Künstler in das kolossale Bild der Geschichte hineinweben, ohne aber deßhalb den durch Naturgesetze bestimmten Ablauf der Veränderungen und Neubildungen im großen Ganzen zu stören.

Als Typus griechischer Formbildung in diesem Sinne können Figur 6 und 7 gelten. Schon bei den Spiralen, welche den Palmettenfriesen angehören, erscheinen diese abwechselnd umgelegt, damit immer nach der Folge der regelmäßigen Reihung wirkliche Symmetrien erzielt werden. Wird eine solche Spiralenreihe verdoppelt, so daß außer den regelmäßig ablaufenden senkrechten Symmetrieaxen noch eine horizontale Hauptsymmetrieaxe durch den ganzen Streifen geht, dann entsteht das Motiv von Figur 7, in welchem die an sich unsymmetrische uralte Doppelspirale durch Wiederholung zu einem nach den beiden Hauptrichtungen symmetrischen Ganzen glücklich verarbeitet erscheint.

Daß nach den gleichen Grundsätzen sich alle andern Formen der Dekoration umgestalten, läßt sich leicht an jedem beliebigen Beispiele ersehen. Eigenthümlich ist hiebei die Hervorhebung der Senkrechten und Horizontalen als Hauptrichtungen. Der Mäander (Figur 6), der in späterer griechischer Zeit fast ausschließlich das Geschlecht der geraden Bandverschlingungen vertritt, ist nichts anderes, als die Umgestaltung des Zickzack im Sinne dieser beiden Hauptrichtungen, eine Herstellung des Parallelismus, des reinsten Einklanges zwischen den Linien der Dekoration und den durch das Gesetz der Schwere gegebenen Hauptlinien des dekorierten architektonischen Werkes.

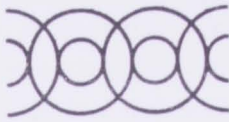


Fig. 9

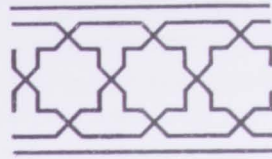


Fig. 10

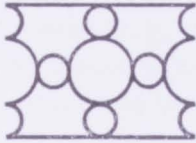


Fig. 11

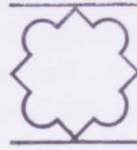


Fig. 12



Fig. 14

Die Kunst ist hier auf einem Standpunkt angelangt, auf welchem sie ihr Schaffen nicht nur durch neue Formen, sondern auch durch einen neuen Grundsatz dieses Schaffens bereichert sieht, und das ist es, was die griechischen Arbeiten der besten Zeit auf einer *nächst* höheren Stufe erscheinen läßt.

Dieser neue Grundsatz ist das bis in die kleinsten Details durchgeführte *Gesetz der Schwere*, wie es *Bötticher*¹³ weitläufig nachgewiesen.¹⁴

Von hier aus wieder einen Schritt vorgeschritten, findet man das Zierwerk der Bandverschlingungen zur Zeit der Entfaltung des römischen Weltreiches.

Zum ersten Male tritt hier absichtliche und massenhaft durchgeführte *Verbindung des geradlinigen Bandwerkes mit dem krummlinigen* ein. Diese beiden bisher getrennten Formgeschlechter vermählen sich nunmehr zur Bildung neuer Formen. Der Typus, welcher hiedurch entsteht, und wie er z.B. in hundertfältiger Abwechslung in den Borduren der pompejanischen Malereien auftritt, ist auf Fig. 8 zu ersehen. Daß der Formenschatz sich nun schon als ein überaus mannigfaltiger erweist, als ein so reicher, wie ihn die ältere griechische Dekoration noch nicht kannte, ist wohl nicht befremdend, denn die Dekoration folgt hier durch Vereinigung bisher getrennter Formengeschlechter ganz den

13 [Bötticher, Karl: *Die Tektonik der Hellenen*, 4 Bde. Potsdam: Riegel 1852.]

14 [Ende Teil 2.]

Grundzügen mathematischer Kombination, und so wie bei dieser progressiv die Zahlen immer rascher anschwellen, so wachsen auch hier die durch Kombination möglichen Fälle rasch ins Unzählbare. Die Ausfüllung der leeren Felder zwischen den Bandstreifen mittelst Palmetten und Ähnlichem ist, wie schon erwähnt, uralte. Das Wesentliche ist die Verbindung der Zickzacklinie mit der Spirale und demjenigen krummlinigen Rankenwerk, welches der Spirale und dem Flechtwerk entsprossen.

Diese Verbindung als solche wieder ergibt sich aber bei einer gewissen Höhe der Kunstentwicklung scheinbar wie von selbst, denn sie ist nicht anderes, als die im *weiteren Umfange durchgeführte Kombination bereits vorhandener Motive* zum Behufe der Mehrung des Formenschatzes. Der Unterschied zwischen den jetzt auftauchenden Formbildungen und denen der primitiveren Entwicklungsstufen ist nur der, daß vorher die Formen innerhalb bestimmter Formengeschlechter untereinander sich verbanden, wie in Figur 4 Zickzack wieder mit Zickzack, während jetzt die einzelnen Formenschlechter unter einander in Kombination treten, gleichsam als ob nach Erschöpfung aller möglichen Kombinationen innerhalb der alten engen Grenzen kein anderer Ausweg übrig.



Fig. 13

Das Verfahren erweist sich unstreitig als ungemein konsequent, aber außerdem ist noch etwas anderes werth bedacht zu werden.

Die in Figur 8 wiedergegebene pompejanische Bandverschlingung ist nämlich entschieden schlecht komponirt und ebenso mißlungen sind fast alle römischen Streifen, bei welchen wie hier der erste Versuch gewagt wurde, die geraden und krummen Bandformen in Eins zu verschmelzen. Erst nach beinahe tausendjährigen unzähligen Versuchen ist es gelungen, das Geheimniß dieser Verschmelzung zu finden. Dieses Geheimniß wurde aber mit stets zunehmender Begierde gesucht, mit endlich so fieberhafter Vorliebe, daß z.B. bei den Arabern fast alle Dekoration in der Ausbildung dieses einen Motives unterging. Das, was endlich erreicht wurde, ist allerdings von solcher Fülle des feinsten sinnlichen Reizes, daß dagegen die simplen griechischen Formen matt erscheinen, aber nicht im gleich günstigen Verhältnisse stehen zu den griechischen Formen die durch die ersten Versuche der römischen Kaiserzeit zu Stande gebrachten Kompositionen. Wie in Figur 8 wird fast immer gleichsam ein Streifen aus krummlinigem Rankenwerk und ein anderer aus Zickzacklinien in seine Elemente zerschnitten und dann in regelmäßiger Abwechslung immer je ein Theil des einen und des andern Streifens neben einander gefügt, die nun gut oder schlecht passen, wie es sich eben trifft. Meist passen sie schlecht und stoßen Ellbogen an Ellbogen hart und grob aneinander, indem ein Motiv dem andern den harmonischen Ablauf seiner Form nur stört, wie dieß sofort aus Figur 8 zu sehen, in welcher sich das geradlinige Dreieck nur störend in den leichten Fluß der Spiralen einzwängt, den stetigen Ablauf stört, die regelmäßige Dicke der Bänder aufhebt und dergleichen Härten mehr.

Bezeichnend für die Entwicklung künstlerischer Formen ist nun, daß dieses im Verhältniß zum einfachen griechischen an sich entschieden weniger gelungene, weniger harmonische Bandwerk dennoch den Sieg davon trug. Es ist zwar nur ein erster Versuch, der nicht sogleich glückte, aber eben ein Versuch, wodurch der erste Schritt zur Erreichung einer höheren Entwicklungsstufe gethan wurde, und gegen solches Vorwärtsschreiten, sei es, daß es einzig durch den unwiderstehlichen Trieb nach Neuerung allein oder durch ein instinktives Ahnen des zu erreichenden Zieles hervorgerufen wird, vermögen eben selbst die schönsten ästhetischen Bußpredigten nichts; diese Neubildungen haben sich, wohin man in der Kunstgeschichte blickt, stets mit unwiderstehlicher Gewalt Bahn gebrochen.

Neben den hieher gehörigen Formen, welche die Weiterentwicklung der Bandmotive zur Zeit der römischen Kaiser charakterisiren, bleiben eine Menge

15 [Einlegearbeiten aus Stein oder Glas, Mosaiken.]

älterer Formen bis zum einfachsten Zickzack bestehen, während andere, besonders Übergangsformen, aussterben.

Auch an neuen Kombinationen innerhalb des älteren engeren Rahmens fehlt es nicht. Früher seltene Formen werden nun besonders häufig, wie die in Fig. 9, und umgekehrt verschwinden vorher schier bis zum Überdruß häufige Formen vom Schauplatze. So verwandelt sich allmählig und fast unmerklich die Dekoration stetig in eine für den Eindruck ganz andere.

Zu dem vereinigten Motivenschatz der gerad- und krummlinigen Bänder treten schon bei den Römern die *musivischen*¹⁵ Motive zur *einheitlichen Verschmelzung hinzu*, diese neue Bereicherung gewinnt immer mehr an Ausdehnung, und im sogenannten byzantinischen Styl ist auch dieser neue Formenschatz bereits mit all seiner bisherigen Mannigfaltigkeit mit dem Bandwerk zu Eins verschmolzen.

Als Beispiel dieser neuen Metamorphose diene Figur 10. Im Allgemeinen dürfte diese Form als arabisch angesprochen werden, und zwar mit Recht, denn man sieht die gleiche und ähnliche Formationen zu hunderten auf allen reich ornamentirten Wänden der Araber und Mauren und aller, welche ihnen folgten. In Wirklichkeit ist sie ächt byzantinisch und sind die ersten Bildungen solcher Art bereits in der spät römischen Ornamentik zu finden.

Das Wesentliche ist die geometrische Flächentheilung, wie sie für musivische Arbeiten, Steinplattentäfelungen, als Norm gilt, nur ist hier ein besonderes Gewicht auf die *Kanten* der geometrischen Figuren gelegt, welche bei der wirklichen Steinplattentäfelung als bloße Fugen Nebensache, hier aber Hauptsache sind, indem in der Richtung dieser Kanten oder Fugen nun das Band verläuft, sich über und unter einander legt, welcher Begriff dem Musivischen, der Fuge, fremd ist.

In diesem Sinne wird nun das krummlinige Bandwerk umgebildet, wie in Figur 11; ferner drängt sich das in der byzantinischen und romanischen Dekoration so außerordentlich häufige Motiv von Figur 12 in den Vordergrund als gleichwerthige Verbindung des Geradlinigen, Krummlinigen und Musivischen. Sehr entschieden ausgesprochen zeigen sich die Formen des Bänderwerks des byzantinischen Styles in dem Beispiel von Figur 13. Die Verbindung des geradlinigen und krummlinigen Bandwerkes ist bereits zu einer nicht unbedeutenden Höhe der Vollendung gebracht, und an der Hand des geschichtlichen Entwicklungsganges läßt sich nun einsehen, wie eine solche Formation ohne Zuhilfenahme der Errungenschaften einer bereits hochentwickelten musivischen Kunst, ja einer bereits bis zu einem gewissen Grad gediehenen Geometrie gar nicht denkbar ist.

Bemerkenswerth ist noch, daß das aus zwei senkrechten und zwei horizontalen Linien bestehende, also dem alt griechischen Mäander verwandte Quadrat, und das mit diesem über Eck gestellte, wie in Figur 13, und die zu achteckigen Figuren sich durchdringenden Quadrate, wie in Fig. 10, und reguläre Achtecke eine Hauptrolle spielen, während in der die Tendenzen der byzantinischen Dekoration weiter entwickelnden arabischen Kunst das Sechseck und Zwölfeck sich sorgsamer Pflege erfreuen, welche Polygone bereits schwieriger zu behandeln sind, aber auch wegen ihrer weniger strengen Beziehung zur Horizontalen und Senkrechten reizvoller entwickeln lassen. Figur 14 zeigt eine aus dem Sechseck entwickelte spezifisch arabische Bandverschlingung.

Folgend der einmal eingeschlagenen Richtung kommen dann noch Fünfecke und Siebenecke, welche noch mehr von der streng symmetrischen Regelmäßigkeit zu senkrechten und horizontalen Axen abweichen, zur Verarbeitung, mit welchen wieder neue Schwierigkeiten der Komposition zu überwinden, aber auch neue Reize zu erzielen waren.

In Verbindung mit dem Musivischen, mit der Farbe und der eigenen bereits hochgesteigerten Leistungsfähigkeit schwingt sich das Bandwerk in der arabischen Kunst selbst zur Beherrschung der Fläche auf, und erreicht hiedurch eine sogar stylbeherrschende Bedeutung, die geradezu Staunen erregen muß.

Wände, Decken, Fußboden, Teppiche, Kästchen, Waffen, Gefäße, jeder Gegenstand der Architektur und des Kunsthandwerkes ist mit diesen in Relief, in Farbe, in Tauschirung, Weberei und jeder andern Technik ausgeführten Bandverschlingungen bedeckt, und der Reichthum der Verschlingungen schon oft mit den unzähligen sinnreichen Kombinationen des im Orient so beliebten Schachspieles verglichen worden, und sowohl mit der Bedeutung der Araber in den mathematischen Wissenschaften in Verbindung gebracht, als auch das Überwuchern dieses Motives aus dem Verbot bildlicher Darstellungen zu erklären versucht worden.

Bewunderswerth bleibt es immer, mit welcher unerschöpflichen Ausdauer gerade die Orientalen der Ausbildung dieser Motive sich widmeten. Hierauf basiren aber auch ihre Fortschritte, welche ihnen selbst die Verehrung und Nachahmung der besten Renaissance-Künstler eintrug.¹⁶

So sind wir denn auf dem Punkte angelangt, von dem aus sich der Einfluß des Orientes auf die Verzierungskunst der Renaissance detailirt abschätzen läßt.

Nicht das Bandwerk überhaupt entlehnte die Renaissance als ein ihr etwa neues dekoratives Motiv von dem Orient, auch nicht das Motiv der Ausfüllung der leeren Zwischenräume desselben durch Pflanzen-Ornament, denn Beide

16 [Ende Teil 3.]

sind altüberlieferte Ideen, welche im Westen gerade so wie im Orient, gerade so wie in aller Welt heimisch sind. Aber die Entwicklung des Bandornamentes zu immer höherer künstlerischer Leistungsfähigkeit war im Westen eine ganz andere, eine speziell für dieses Ornamentmotiv viel weniger energische.

Zur Zeit des Unterganges des römischen Reiches war die Ornamentik Roms, wie gezeigt, schon auf einer ziemlichen Höhe der Leistungsfähigkeit angelangt, während im Norden die Verzierungskunst in der That noch auf der untersten primitiven Stufe stand.

Das sogenannte altnordische und dann wieder keltische Bandwerk aus dieser Zeit ist dagegen nichts anderes als Knotenwerk primitivster Art, ohne viel künstlerischer Durchbildung, unregelmäßig, unsymmetrisch, unproportionirt.

Diese beiden *Stylarten* oder richtiger gesagt *Entwicklungsstufen*, nämlich die in der Entwicklung schon weit vorgeschrittenen Formen der Kunst des römischen Reiches und die primitiven Ornamentformen der nordischen Barbaren mengten sich zunächst, wie die Monumente dieser Zeit zeigen, ziemlich unvermittelt untereinander. Ein Stück römischer Konzeption, zu deren Hervorbringung das stetige Kunstschaffen von vielen Jahrhunderten, die fortgesetzte Arbeit vieler feinempfindender Künstler erforderlich war, steht hart neben einem Stück Original-Komposition, starrend vor pfahlbäuerlicher Urweltsfrische.

Die Mengung dieser harten Gegensätze beginnt in vereinzelt Fällen schon vor dem Zerfall des Römerreiches, meist durch den Handelsverkehr vermittelt. In dieser Weise kommen römische Münzen, Waffen, Gefäße etc. nach dem Norden und veranlassen hie und da Formnachahmungen, während andererseits in Rom nordisches Pelzwerk Mode wird u.s.w.

Die eigentliche Blüthezeit für die bunte Vermengung der aus so verschiedenen Vorbedingungen erwachsenen, auf so verschiedener Stufe angelangten Formen beginnt jedoch erst mit dem Zerfall des Römerreiches, mit der Völkerwanderung. Mit den Völkern wanderte auch ihre Kultur, ihre Kunst, und so wie sich die durcheinander geschüttelten Völker erst allmählig zu neuen Nationen verwachsen, so auch ihre Kunstformen. Zunächst entsteht ein reines Trümmerwerk, wahres Kunstkonglomerat, das am besten an den oberitalischen, süddeutschen und französischen Arbeiten der karolingischen und unmittelbar vorhergehenden Zeit studirt werden kann.

Später schleifen sich die Gegensätze ab. Der Glanz des Römerreiches verlischt allmählig, während sich gleichzeitig eigene Kunstbestrebungen mehr und mehr Bahn brechen. Es folgt die romanische Periode, der gothische Styl, die Renaissance.

Speziell an Bandwerksverschlingungen ist die romanische Periode sehr reich und zwar bestehen diese zum großen Theil aus mehr oder weniger ausgebildeten Umformungen der altnordischen primitiven Flechtwerke, aus Überresten spätrömischer Formentradition und endlich aus Neubildungen im ähnlichen Sinne mit den gleichzeitigen byzantinischen Arbeiten. Die Künstler des romanischen Styles treten somit ebenso wie die Byzantiner die Erbschaft der Römer an, während aber die byzantinischen Ornamentisten das Bandwerk mit steigender Vorliebe kultivirten und ihre Nachfolger, die Araber, mit dem denkbar höchsten Kraftaufwande sich der Ausbildung gerade dieses Motives widmeten, wenden sich die Künstler des Westens mit steigender Begeisterung der Ausbildung der Gewölbetechnik zu und zwar mit einer ebenso staunenerregenden Steigerung bis zu einem alles Andere beherrschenden Grad der Vorliebe, daß alles den in der Gothik allein selig machenden Forderungen des Wölbens sich unterordnet.

Alle Decken lösen sich in Rippen, die Säulen in Dienste auf und selbst alle Flächen verwandeln sich in ein Netzwerk von kleinen Pfeilern und Bogenstücken. Alles, was nicht Gewölbe, was nicht Pfeiler oder Bogen, schrumpft auf ein Minimum des Verbrauches, auf ein Minimum der Anwendungs-Zulässigkeit zusammen.

Hieher gehört auch das Bandwerk. Dieses kommt theilweise in ganz primitiven Formen, wie auch in der romanischen Periode vor, theilweise in stylistisch umgemodelten Überresten antiker Formen (Mäander, Meereswelle etc.). Selbst erfunden hat die Gothik auf diesem Ornamentationsgebiete nur einige wenige Kombinationen und diese spezifisch gothischen Bandverschlingungen ahmen, bezeichnender Weise, wiederum das Prinzip des Wölbens nach, genau so, wie das gothische Maßwerk, indem sie wie dieses sich aus Zirkelschlägen zusammensetzen, ja, wenn es sein müßte, als Gurtenverschlingungen geradezu gemauert werden könnten.

So kam es, daß hierin der Orient weit vorseilte, und nur dieser Vorsprung ist es, den die Renaissance nachholend ausgleicht, indem sie die Errungenschaft des Orients in dieser Spezialität sich aneignet, in ihrem Sinne stylistisch weiter verarbeitet, und, wie gleich gezeigt werden soll, auf eine noch höhere Stufe der Vollendung erhebt.

Zunächst dürfte wohl, ohne fehl zu gehen, die wiedererwachte Vorliebe für die Bandwerksverzierung auf Rechnung der reizenden und künstlerisch so hoch stehenden orientalischen Leistungen zu setzen sein. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts kam dieses Motiv bereits zu umfassender Verwendung, ohne jedoch die vielen andern traditionellen oder gleichfalls neu aufgegriffenen Motive zu

verdrängen, und hierin beruht schon ein wesentlicher Vortheil, nämlich der, daß gleichfalls in Folge des lebhaften Wettstreites der verschiedensten Formen und Formengeschlechter untereinander jede einzelne Gattung, wie von selbst, auf die ihrem Wesen entsprechendsten Gebiete beschränkt blieb.

Das Bandwerk konzentrierte sich in diesem Sinne hauptsächlich auf Dekoration aller Arten von Borduren, auf feine Materialien und kleine Gegenstände, wie Tauschirungen, Niellen, Gravir- und Goldschmiedearbeiten, Lederarbeiten, hauptsächlich Bucheinbände und Ähnliches, durchaus Gegenstände, bei welchen gerade die pikante Freiheit und leichte Zierlichkeit dieses Motives so recht eigentlich am Platze und es eben deßhalb in die Lage versetzt, seine volle ihm eigenthümliche Wirksamkeit zu entfalten.

Die ersten Arbeiten der Renaissance-Künstler auf diesem Gebiete lassen noch deutlich den doppelten Ursprung ihrer Kompositionen, entweder auf Grundlage der romanisch gothischen Tradition mit ihren noch ziemlich primitiven knopfigen Verflechtungen, oder auf Grundlage orientalischer Muster erkennen, und werden von Solchen, welche nur oberflächlich in der Geschichte der Kunst bewandert sind, in der That die Arbeiten der ersteren Art häufig als romanisch oder byzantinisch angesprochen, während die Arbeiten der letzteren Art als orientalisches gelten.

Zur ersteren Art gehören z.B. die *gestrahlten Buchstaben*, welche in der italienischen Typographie zu Ende des 15. Jahrhunderts besonders in Venedig und zu Anfang des 16. Jahrhunderts auch auf kurze Zeit in Paris verwendet wurden. Sehr bekannt sind die aus Bandmotiven dieser Gattung zusammengesetzten „Bortenverflechtungen“ des Albrecht Dürer, auch „Dädales“ oder „Dürers Stickmuster“ genannt, welche er selbst am passendsten, im Niederländischen Tagebuch,¹⁷ „die sechs Knoten“ heißt. Ähnliche Formen haben sich auf Gebieten, denen sie technisch von Haus aus angehören, traditionell bis auf den heutigen Tag erhalten, nämlich bei wirklichen Bortenaufnähten an Nationalkostümen und Weißwäschdekoren und bei einer diesen Aufnähten nachgeahmten Spitzenart, den *Point-lace*.

Zur letzteren Art gehören die meisten Tauschirungen und Buchniellen des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und charakterisirt sich die unmittelbare Nachahmung der orientalischen Muster zunächst durch die Verschlingung der Bänder selbst, in welchen eine Anzahl Linienführungen, welche der Renaissance spezifisch als ihre eigene Erfindung angehören, noch selten oder gar nicht vorkommen; ferner durch die im Sinne der orientalischen Dekora-

17 [Entstanden auf Dürers Reise in die Niederlande 1520.]



Fig. A

tion gleichmäßige Ausbreitung der Ornamentation über die ganze zur Verfügung stehende Fläche und endlich durch die spezifisch arabischen Blatt- und Blumenformen des zwischen den Bändern eingestreuten Pflanzen-Ornamentes.

Von allen diesen drei Eigenthümlichkeiten befreit sich die Renaissance allmählig und hierin besteht die wahre geistige Besitzergreifung, dadurch macht sie die von allen Seiten her aufgenommenen Motive zu ihrem wahren geistigen Eigenthum, wodurch sie sich bekanntlich von ähnlichen Bestrebungen neuerer Zeit nicht unvortheilhaft unterscheidet.

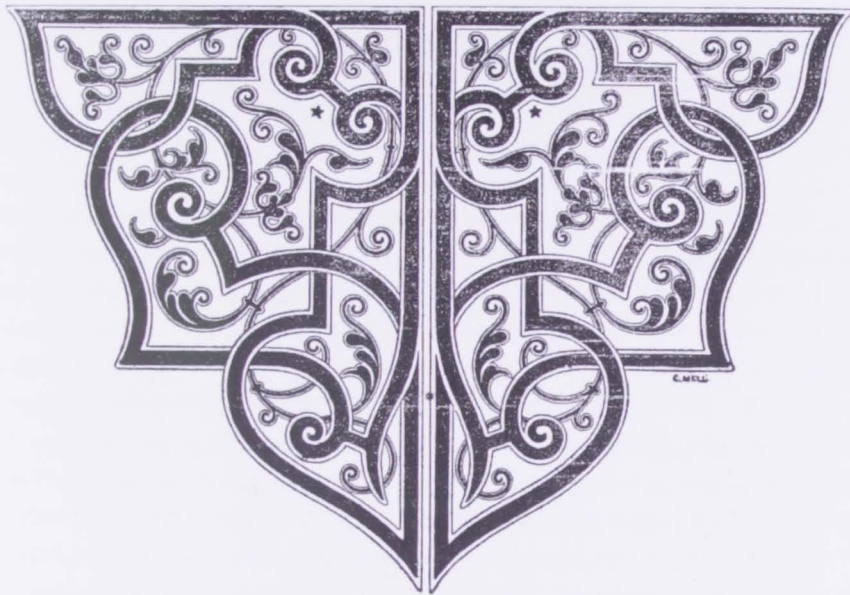


Fig. B

Am augenfälligsten ist die Metamorphose des Blattwerkes.

Die Blätter der Illustration Fig. A–C, welche sämtlich von ein und demselben Bucheinband entlehnt sind, zeigen noch die orientalisierende Art. Sie sind nicht naturalistisch, nicht unmittelbar der Natur nachgezeichnete Blätter, sondern sie sind die Nachkommen eines uralten Geschlechtes und ihr Stammbaum reicht bis zum antik griechischen Akanthus hinauf. Die Veränderungen, welche im Laufe der Zeiten dieses Geschlecht durchzumachen hatte, sind zahlreich und bedeutend, aber stetig so, wie die Veränderungen der Völker im großen Ganzen, ihrer Gesinnungen, ihres Geschmackes, ihrer gesamten Kunst. Hand in Hand mit diesen großen Veränderungen der Grundsätze des künstlerischen Gestaltens änderte sich auch die einzelne Detailform.

Derselbe Grundsatz, welcher den byzantinischen Rundbogen in den arabischen Hufeisenbogen verwandelte, schuf aus dem byzantinischen Akanthus das stylistische arabische Blattwerk.

Es ist hier nicht der Ort, eine erschöpfende Beweisführung dieses Satzes anzutreten, der ebenso auf allen Gebieten arabischer Architektur und Dekoration gilt, aber eine Skizzierung dieses Grundsatzes in Anwendung auf das vorliegende Beispiel muß trotz der Schwierigkeit mit einigen wenigen Worten so Weitläufiges abzuspiegeln versucht werden.



Fig. C

Der alte byzantinische Bogen, sowie der alte romanische Bogen, welche als reine Halbkreise unmittelbar auf der Kapitälplatte oder dem Kämpfergesimse aufsitzen, erscheinen dem Auge stets etwas zu nieder, zu gedrückt. Dieß wird besonders merklich bei hohen schlanken Verhältnissen. Zur Behebung dieses Übelstandes werden sowohl in der romanischen als auch byzantinisch-arabischen Kunst die Halbkreisbogen erhöht. Dieß erzeugt aber wieder einen neuen Übelstand. Der Bogen sieht jetzt nicht mehr stetig rund, sondern rechts und links gebrochen, ausgebaucht, aus. Es ist dieß eine rein physiologische Täuschung. Solche Täuschungen kannten, trotz der außerordentlichen Einfachheit ihrer Architektur, schon die Griechen. Um das Störende, Unangenehme, Häßliche derselben zu beseitigen, veränderten sie ihre Formen im *entgegengesetzten Sinne der Täuschung* um ein Weniges so, daß die Täuschung hiedurch gerade aufgehoben wird. Dadurch entstand die Verjüngung der Säule, welche sonst oben breiter als unten aussehen würde, die Schwellung des Säulenschaftes, der sonst in der Mitte dünner erschiene u.s.w. Hätten die Griechen schon den überhöhten Rundbogen angewendet, so hätten sie in derselben Weise verfahren und die oben angegebene störende Täuschung dadurch beseitigen müssen, daß sie den Bogen dort etwas nach einwärts verzogen konstruirten, wo ihn die physiologische Täuschung scheinbar nach auswärts verzieht. Diese beiden Verziehungen heben sich gegenseitig auf und ist somit die sonst vorhandene Unschönheit aufgehoben.

So hätten die Griechen verfahren müssen, damit sie den von ihnen ein für alle Mal festgestellten Gesetzen künstlerischer Formbildung treu bleibend, dasjenige nicht verlieren, was man im eminentesten Sinne des Wortes Styl nennt. So müßte auch die moderne „griechische Renaissance“ verfahren.

Nicht so der Orientale. Dieser huldigt einem anderen Dogma von mehr kontemplativer Art. Dieser bemerkt als gleichfalls feinfühligler Künstler die störende Ausbauchung des überhöhten Bogens gar wohl, begegnet diesem Übelstande aber nicht durch eine mühevoll fein abgewogene Veränderung des Bogens im entgegengesetzten Sinne der Täuschung, sondern er wirft sich dieser selbst in die Arme, verändert die Form im *gleichen Sinne der Täuschung* und gelangt so zur Erfindung des für seine Kunst charakteristischen Hufeisenbogens.

Es ist dieß eines der wichtigsten Kunstmittel, welches hiedurch in Anwen-

dung kam, nämlich die *Erhebung eines Übelstandes zum Prinzip*. Daß hiedurch der Übelstand aufhört ein solcher zu sein, ist keine bloße gelungene logische Spitzfindigkeit, sondern eine reine ästhetische Wahrheit. Die sinnlich so unangenehme bis peinliche Wirkung aller derlei physiologischen Täuschungen besteht nämlich in der Schwäche des Eindruckes. Alle derlei Eindrücke stehen sozusagen auf der Reizgrenze. Man sieht die Form richtig und doch wieder nicht, so schwankt der Eindruck und das Urtheil darüber zwischen Wirklichkeit und Täuschung unbewußt hin und her und erzeugt unwillkürlich jene unerquickliche Abhetzung des Nervensystems, welche allen undeutlichen Formen gegenüber entsteht, und welche der Physiologe mit unangenehm, der Ästhetiker mit unschön bezeichnet.¹⁸

In den genannten Formveränderungen zufolge physiologischer Täuschungen liegt also das Unschöne, in der That *nicht in der Art der Formveränderung*, sondern in der *Schwäche* derselben. Wird diese letztere allein beseitigt, wie durch das Gestaltungsprinzip der Orientalen, so genügt dies vollständig.

Nun als anderes Beispiel das Akanthusblatt.

Die hiebei in Betracht kommenden Theile desselben sind die Spitzen der einzelnen Fortsätze und die zwischen den Fortsätzen nächst der Mittelrippe liegenden Endigungen der Einschnitte. Diese kleinsten Details werden dem Auge in größerer Entfernung undeutlich und endlich unsichtbar, die Form des Blattzipfels verliert also an reicher Abwechslung und mannigfacher Gliederung des Umrisses und geht in ein einfach kolbiges Gesamtbild über. Gerade dieses kolbige Gesamtbild nun, das demzufolge aber auch in der größten Entfernung und in der feinsten Täuschung noch seine Form deutlich wahrnehmbar erhält, ist es, welches der Orientale festhält, um daraus sein Blattwerk zusammenzusetzen, wie es ähnlich in den drei Abbildungen Fig. A–C gleichfalls vorkommt.

Diese Blattumrisse von 1576 sind also freilich das Werk der fleißigen Hände eines deutschen Buchbinders, aber geistiges Eigenthum des Orientes, dessen stylistische Regel sie befolgen.

An Stelle dieses orientalisirenden Blattwerkes tritt nun allmähig das fein durchgebildete Akanthusblatt der Renaissance. Schon in den Niello-Initialen, welche auf der Titelseite jeder Nummer des Gewerbeblattes abgedruckt sind¹⁹, findet sich diese Veränderung ausgesprochen, obwohl noch einzelne Elemente in der Zeichnung der Blätter an das eben besprochene orientalische Blatt deutlich erinnern.

18 [Ende Teil 4.]

19 [Jeder Teil von Sittes Artikel beginnt mit einer solchen Initiale.]



Fig. D



Fig. E



Fig. F



Fig. G



Fig. H

Der Buchstabe **A** von Nr. 1 ist einer in Venedig 1506 erschienenen Genealogie des Johannes Boccattius, der Buchstabe **M** von Nr. 2 einer zu Venedig 1496 erschienenen Astronomie von Ptolemäus, der Buchstabe **V** von Nr. 3 einem ebenda 1493 erschienenen Buche von Cornelius, der Buchstabe **S** von Nr. 4 und **I** von Nr. 5 einem gleichfalls in Venedig zu dieser Zeit gedruckten Werke entnommen.

Nächst der durch die Renaissance-Künstler vorgenommenen Umformung des Blattwerkes aus einem orientalisirenden in reines Renaissance-Blattwerk, läßt sich die verschiedene Raumbgliederung als leicht definirbar aufweisen. Für den Künstler der Renaissance ist gerade so wie für den Künstler des römischen und griechischen Alterthumes die Fläche und deren Massengliederung ein wesentlicher Theil der architektonischen und Verzierungskunst. Entsprechend diesem Bestreben der Massenwirkung werden auch die stärksten Kontraste neben einander gesetzt und harmonisch verbunden, während sie sich gegenseitig zur höchsten sinnlichen Wirkung steigern.

Solche Kontraste, wie sie eine einzige pompejanische Wand bietet, welche mit tief schwarzem Sockel beginnt, um durch die kräftigsten Farben, wobei wieder das zierlichste Ornament der ungegliederten Fläche gegenübersteht, in eine weiße Decke überzugehen, liebt die orientalische Kunst nicht, vielmehr breitet sie Farben und Formen möglichst gleichdicht möglichst gleichdunkel über die ganzen zu dekorirenden Flächen aus und erzielt dadurch jene tiefe Ruhe, welche gerade ihr eigen.

Die Massengliederung der Flächen in der Renaissance ist eine verschiedene. Senkrechte Wände zerfallen in Sockel, Wand und Fries; bei horizontalen Flächen werden die Mitte und der Rand betont. Dasselbe geschieht mit den Deckelflächen der Bucheinbände, bei welchen noch eine hauptsächlich ihnen eigenthümliche Hervorhebung der Ecken Platz greift.

Hiedurch werden neue Anforderungen an den Ablauf des zur Dekoration etwa verwendeten Bandwerkes gestellt. Dasselbe soll jetzt nicht bloß aus symmetrischen Gruppen bestehen, soll nicht bloß einen möglichsten Reichthum gerader und krummer Formen enthalten, soll nicht bloß die Fläche erfüllen können, sondern sie zugleich auch noch so gliedern, daß hiedurch Mitte, Rand und auch noch die Ecken rhythmisch hervorgehoben werden.

Auch diese letzte Anforderung noch gestellt und bewältigt zu haben, ist das Werk der Renaissance, und es kann wohl mit Fug und Recht gesagt werden, daß die Erfüllung so vieler und durchaus ächt künstlerischer Bedingungen eine in hohem Grade geistreiche Konzeption fordert, deren Erreichung, wie gezeigt worden, nur schrittweise nach unzähligen Bemühungen gelang.

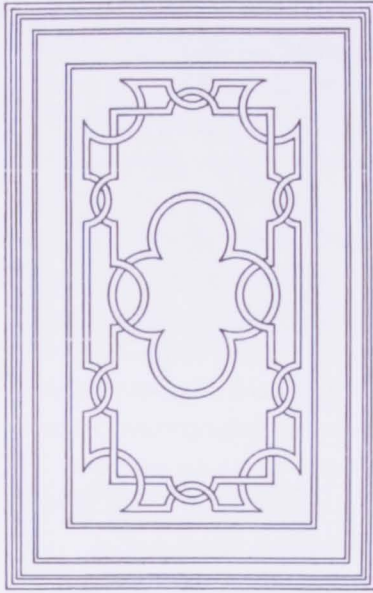


Fig. I

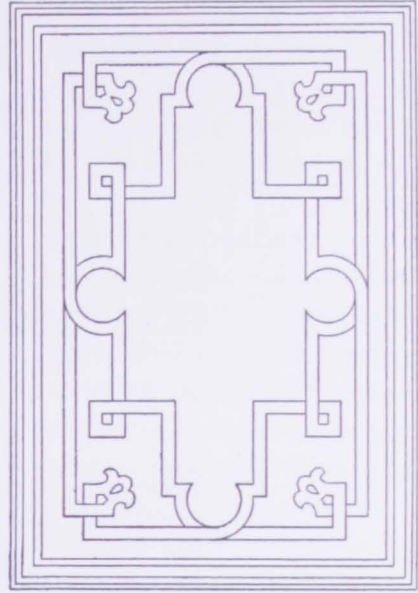


Fig. J

Die hieraus entstehende Verschlingungsweise des Bandwerkes kann aus vier einfachen Beispielen der Illustrationen Fig. I–L entnommen werden. Es sind dies die reinen Kompositions-Schemate berühmter Bucheinbände. Der Erster mit der Devise: „*Grolierii et amicorum*“ in Handvergoldung auf dunkelgrünem Schafleder von A. M. Dutuit von Rouen ausgeführt, stammt aus der Büchersammlung des schon zu Anfang erwähnten Grollier. Der Zweite, aus der Sammlung von F. Didot, stammt aus dem Besitze der Montmorency und ist in farbigem Schafleder mit weißen Bändern und mit Goldpressung durchgeführt. Der Dritte ist ein Werk von Th. Majoli. Der Vierte gehört gleichfalls dem 16. Jahrhundert an.

Aus den, diesen beiden Buchdeckeln entlehnten Schematen läßt sich aber nicht bloß das über die Hervorhebung der Mitte, der Ecken und des Randes Gesagte entnehmen, sondern im Vergleiche mit der Illustration Fig. A wird auch die dritte Veränderung der Bandwerkszüge deutlich, welche die Renaissance-Künstler durchführten. Der Umriß der Figur A ist noch ganz in orientalischem Styl und wenn auch der Verlauf der Bänder innerhalb der dekorirten Fläche nicht ganz genügt, ein vollständiges Bild der orientalisirenden Weise zu geben, so empfindet doch gewiß Jeder, bei Vergleichung dieses Bandwerkes mit denen von Figur I–L, einen durchgreifenden Unterschied, eine vollständige Änderung des Charakters, der Empfindungsweise.

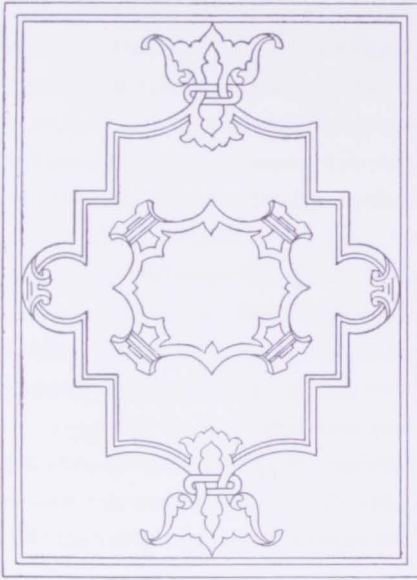


Fig. K

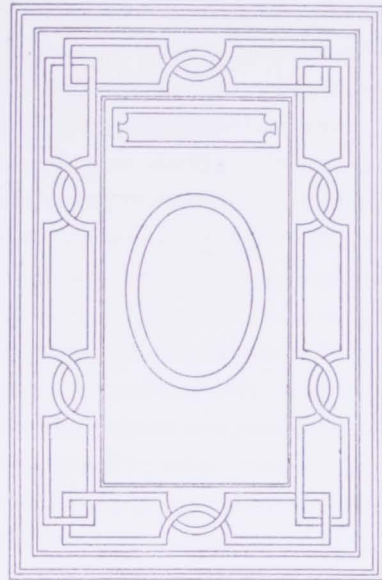


Fig. L

Das orientalische Bandwerk erfüllt den Raum gleichmäßig dicht, in immer wieder neu anhebenden Verschlingungen, nicht unähnlich einem musikalischen fugierten Satz.

Das Renaissance-Bandwerk hat einen übersichtlicheren sofort ins Aug' fallenden Gang, ähnlich einem musikalischen melodischen Satz.

Der Unterschied zwischen Beiden ist somit ein ähnlicher, wie etwa zwischen einem Bach'schen Präludium und einem Schubert'schen Improptus.

Dieser Vergleich mag sonderbar erscheinen.

Ein bloßer Bucheinband gegen ein Schubert'sches Opus!

Wenn dieß allzu sonderbar erscheinen sollte, ließe sich jedoch dagegen nur bedauern, daß trotz Kunstschulen, Museen und Ausstellungen und trotz der erheblichen kunsthistorischen Literatur aller Art, man somit in allzu weiten Kreisen der gebildeten Gesellschaft noch immer nicht zu unterscheiden vermag, zwischen einem Einband, der gewöhnliche Buchhändlerwaare, und einem Einband, der in der That ein Kunstwerk ist, zwischen einer Goldschmiedewaare, die bloßer Trödelkram und einem Geschmeide, welches das Werk eines Künstlers ist.

Ein näheres Eingehen auf die stylistischen Einzelheiten des Renaissance-Bandwerkes würde hier zu weit führen. Es müßte eine förmliche Harmonie und Kompositionslehre, ja sogar eine Art Kontrapunktik des Linienornamentes aufgebaut werden, wozu die bei Bucheinbänden verwendeten Grundformen und

Kombinationen nicht ausreichen würden, sondern Filigran und Schmiedearbeiten u.s.w. noch einbezogen werden müßten.

Dagegen dürfte Einiges über die weiteren Veränderungen und den endlich eintretenden Verfall dieses reizenden Dekores am Platz sein.

Zunächst war es der Renaissance vorbehalten, das Linienornament noch mit der Fläche als solcher zu kombinieren, wodurch das für die Renaissance so charakteristische Pergamentschnitzel-Ornament entstand, dessen Flächen mit den nach Bewegungen des Bandornamentes ausgeschnittenen Rändern und zu Voluten aufgerollten Fortsätzen als Cartouchen und Wappenschilder, in Marmor, Holz, Metall und in allen Techniken gezeichnet, gravirt und gemalt nun zunächst massenhaft (wie jede Novität) auftreten, und das als die originellste Erfindung der Renaissance-Ornamentik bezeichnet werden muß.²⁰

Daß der übrigens gut gewählte Name „Pergamentschnitzelwerk“ erst nach Erfindung dieser Gattung hinzu kam, braucht kaum erwähnt zu werden. Es verhält sich damit genau so, wie mit der von Vitruv erzählten Geschichte der Erfindung des korinthischen Kapitales, genau so, wie mit der Bezeichnung „Meereswelle“ für das einer Meereswelle wirklich ähnliche, aus laufenden Spiralen zusammengesetzte Ornament und vielem Anderen.

Immer ist die Sache zuerst leibhaftig da, ehe sie benannt wird; mit der Entstehungsgeschichte selbst hat aber dieser Name nichts zu thun.

Auch dieses Flächenschnittwerk verdankt nicht einem an sich leeren Wort oder der Verhelichung eines Stückes Pergament mit einer Scheere seine Entstehung, sondern es ist neuerdings, ganz wie dieß von jeher so gewesen, nichts anderes, als die Kombination zweier bisher noch nicht vereinigter, aber einzeln nebeneinander schon vorhandener Formen-Geschlechter.

Man sieht, wie ein und dasselbe Gestaltungsprinzip einfach auf immer weitere Kreise Anwendung findet.

Noch bei den Griechen stehen die Geschlechter der geradlinigen und krummlinigen Bandverschlingungen getrennt neben einander. Die Römer vereinigten sie. Die byzantinische Periode verbindet damit noch die Errungenschaften der musivischen Kunst, wobei schon eine Beziehung zur Fläche entsteht, und die Renaissance verbindet diese selbst mit den nun schon in höchster Vollendung ablaufenden Linienzügen, indem sie diese Linienzüge als wirkliche Konturen wirklicher Flächen behandelt.

Auf diesem Gebiete allein wieder spielt sich innerhalb nur zweier Jahrhunderte eine an Details reiche Geschichte ab.

20 [Diese Ornamentform wird heute zumeist als Rollwerk bezeichnet.]

Noch ein Schritt weiter auf der bisher stets mit Erfolg betretenen Bahn führte aber zum Verfall.

Man versuchte nun sogar die plastische Wirkung dieser Ornamentgattung auch noch einzuverleiben. In gewissen Fällen ist dieß gelungen. In den meisten Fällen aber ist die Masse des Vereinigten zu groß, um verdaut werden zu können, ist es nicht mehr gelungen, den Schönheitsgesetzen der Linie, der Fläche und des Raumes gleichzeitig zu genügen und der letzte Auslauf dieser Bestrebungen ist vertreten durch das, in virtuos durchgeführten Stuccoarbeiten der Barocke so häufige, *Muschelornament*.²¹

Der Stammvater dieser Spezialität ist der alte gediegene Renaissance-Cartouche.

Gegenwärtig ist dieses Muschelwerk gründlich verhaßt und gilt als Muster absolut widerwärtiger Ornamentation. Zu seiner Zeit hat es aber offenbar gefallen und nach seiner massenhaften Anwendung zu schließen, dürfte es eine Zeit lang sogar ganz außerordentlich gefallen haben.

Es fragt sich nun: wer hat Recht? – wenn in Dingen des Geschmackes diese Frage überhaupt gestellt werden darf.

Die Entscheidung dürfte übrigens nicht so schwer fallen. Man braucht nur nicht zu vergessen, daß noch niemals irgend ein Ding in der Welt etwas Absolutes gewesen ist, das unbeschadet seiner Wesenheit aus dem historischen Zusammenhang, aus dem Verband mit den ihm vorangehenden Erscheinungen herausgerissen werden darf.

Betrachtet man nun dieses Muschel-Ornament neben dem älteren Cartouche, so findet man, daß alle die scharfen Ecken und kontrastirenden Linienzüge desselben bloß abgeschliffen, bloß in einem einzigen stetigen Zug einer krummlinig verlaufenden schwellenden Linie verschmolzen zu werden brauchen, um daraus den späteren barocken Cartouche zu erhalten. In diesem Letzteren stecken also alle die reizenden Contraste, alle die mannigfachen Gegenbewegungen der Linien darinnen. Sie sind in ihm enthalten, jedoch nicht für das leibliche Auge, sondern nur für ein inneres imaginäres Auge eines solchen Beschauers, der den älteren scharfen Renaissance-Cartouche bis zum Überdruß oft gesehen und ganz im Gedächtniß hat.

Ein solcher Beschauer war aber der Künstler und Kunstfreund der Zeit, in welcher diese barocken Stucco-Ornamente mit so sichtlicher Vorliebe produziert wurden.

21 [Diese Ornamentform wird heute zumeist als Rocaille bezeichnet.]

Für diesen Beschauer sind sie gemacht, diesem Beschauer gefielen sie auch und zwar besser, als die vorhergehenden Renaissance-Cartouche und wir Neueren können uns wenigstens künstlich in dieses Wohlgefallen hineinstudieren, indem wir bedenken, daß in diesen barocken Ornamenten zu der, allerdings nicht in ihnen selbst deutlich ausgeprägten, aber im Kopfe des damaligen Beschauers vorhandenen, älteren Form, mit ihren mannigfachen Gegenbewegungen, noch etwas hinzukam, auf was die Barocke großen Werth legte, nämlich die von ihr selbst stets gepriesene „Simplicität“, die Großartigkeit, *das Aufgehen allen Details in wenigen großen und breiten Hauptformen der Konzeption.*

Dieser angestrebten Großartigkeit der Konzeption vermochte der Künstler der Barocke Alles zum Opfer zu bringen, und so geschah es, daß sich alle künstlerischen Reize in diese eine Eigenschaft verflüchtigten und zuletzt nichts als leere Großartigkeit übrig blieb.

Bei Betrachtung des Details aller dieser Veränderungen läßt sich auf allen Punkten in der angegebenen Weise ein Zerfließen der Formen, ein Aufgehen des Einzelnen, der früheren Mannigfaltigkeit, des unermeßlichen Formenreichthums der Renaissance in allgemeine breite Umrisse wahrnehmen.²²

Contraste und Details verschwinden auch speziell bei den Bandwerken, und die einzelnen Linienzüge verfließen zu scheinbar regellosen Schlangenlinien. Auch das Pflanzenornament der Füllungen, das bisher mit guter Absicht zu dem reinsten und wirksamsten Kontrast des Bänderwerkes ausgebildet wurde, verschmilzt in Eins mit den Bandstreifen. Die Pflanzenstängel wachsen aus den Endigungen und Ecken der Bänder hervor und geben bei dieser Vereinigung folgerichtig ihre frühere Zartheit auf, welche so schön gegen die breiten Bänder sich abhob. Bei diesem Auflösungsprozeß gehen auch eine Unzahl Kombinationen verloren, ja sogar der Motivenschatz schrumpft auf ein Minimum zusammen. Gewisse Formen und Kombinationen, welche endlich übrigblieben, sind es, welche heute noch eine traditionelle Rolle spielen, und unsern Dekorateuren und Architekten noch immer nicht aus den Fingern wollen, als ob derlei gar nicht anders sein könnte.

Solche Formen, an welchen unsere gesammte moderne Kunst überall dort, wo nicht streng nach alten Mustern kopirt wird, reicher ist als man glauben sollte, bleiben natürlich auch dann geistiges Eigenthum der Barocke, wenn in die sonst ächt barocke Kombination reinste griechische Palmetten eingeflochten werden, und viele Werke der modernen „griechischen Renaissance“ haben einen größeren Prozentsatz Barocke im Leib, als ächt antikes Hellenenthum.

22 [Ende Teil 5.]

Auf diesem Standpunkte stehen vor Allem diejenigen technischen Künste, welche mit den Bedürfnissen des modernen Lebens zu rechnen haben.

Daß in dieser Beziehung unsere gewöhnlichen Möbel und Eßbestecke und so vieles noch immer unter der ungebrochenen traditionellen Herrschaft der Barocke steht, ist allgemein bekannt, aber auch im Buchdruck und Bucheinband gilt das Gleiche und einzelne mühsam angebrachte Phrasen des Altherthums oder der Renaissance machen die Sache selbst nicht anders.

Auf diese Art entsteht nur ein zusammenhangloses Stückwerk, ohne künstlerische Grundsätze, ohne festen Zusammenhang, ohne Wirkung, Arbeiten voll Ängstlichkeit und Langweiligkeit trotz allen erdenklichen Aufwandes von Reichthum und Kostbarkeit des Materiales und der technischen Hilfsmittel.

Die einzige Möglichkeit aber aus dieser Ohnmacht sich zu befreien, wird zunächst durch das Studium der alten Meisterwerke geboten. Dieses Studium als ein bloß anschauendes, bewunderndes, literarisches zu betreiben, genügt nicht, es muß vielmehr Hand angelegt werden und der Versuch gemacht werden, zunächst die alten Meisterwerke selbst nachzuahmen; erst dann, wenn dieß gelungen, was allein schon keine kleine Leistung, können wir uns getrost sagen, die Alten zu verstehen, die Grundsätze ihrer Formbildung ihnen abgelauscht zu haben, und dieß ist der große Grundgedanke, der, wie schon Eingangs bemerkt, unseren neuesten Bestrebungen in allen bildenden Künsten und Kunsthandwerken zu Grunde liegt.

Daß es dabei nicht für immer bleiben kann, daß wir endlich dahin gelangen müssen, selbst wieder Originale zu schaffen, die unsern Anschauungen, Bedürfnissen und Empfindungen entsprechende künstlerische Formenwelt zu konstruieren, wie dieß alle vorhergegangenen Kulturperioden zu Stande brachten, ist klar; aber der Weg bis zu so hohem Ziele ist noch nicht zurückgelegt und gegenwärtig, wo wir so Vieles verlernt und so Vieles noch immer nicht wiedererlernt haben, mag noch auf lange Zeit das Lösungswort gelten: Zurück zu den alten Meistern!

Es wurde hier bisher versucht, nach der Seite der Komposition hin das Wichtigste vorzuführen. Es erübrigt noch die Erledigung der Frage nach der technischen Ausführung.

In dieser Richtung möge der Wiener Regenerator der alten Ledertechnik bei Buchbänden, Franz *Wunder*, selbst sprechen und sei es nur noch gestattet, im Hinblick darauf, daß unsere Kunstindustrie diesen ausgezeichneten Mann im vergangenen Jahr durch den Tod verloren hat, Einiges aus dem Leben dieses hochverdienten Künstlers anzuführen.

Franz *Wunder* ist aus Eisenstadt in Ungarn gebürtig, der Sohn eines dortigen Magistratsbeamten. Er verlor seinen Vater sehr früh, absolvierte das Gymnasium in Ödenburg, zu dessen besten Schülern er gehörte und widmete sich hierauf dem Studium der Rechte an der Wiener Universität. Besondere Vorliebe für die juridischen Studien hatte er jedoch nie gehabt und beschäftigte sich schon während dieser Zeit mit Fächermalerei als Erwerbsquelle, obwohl er hierin vollständig Autodidact war und niemals einen systematischen Zeichenunterricht erhalten hatte. Bei dieser Gelegenheit kam jedoch seine Naturanlage zum Durchbruch, und er brachte es durch hingebendsten Fleiß zu einem tüchtigen Ornamentisten in Zeichnung und Komposition. Nach Beendigung der juridischen Studien ist er eine Zeit lang Hofmeister gewesen, um sich dann ganz seiner Kunst zu widmen. Zuerst arbeitete er für eine kleine Wiener Firma, dann für *August Klein* und zuletzt war er bei *Weidmann* angestellt. Endlich im Jahre 1872 eröffnete er mit *J. Kölbl* das seither rühmlichst bekannte kunstindustrielle Atelier. Auch als Schriftsteller hat er sich versucht, konzentrierte jedoch immer mehr sein ganzes Sinnen auf die von ihm mit festem klaren Bewußtsein ihrer ganzen Tragweite sich zum Ziele gesteckte Wiederernewerung der alten verloren gegangenen Ledertechniken.

Hierin kam ihm sein hoher Bildungsgrad wohl zu statten. Er war Kunsthandwerker im edelsten Sinne des Wortes. Wohl vertraut mit der Geschichte seiner Kunst, ging er nicht irre, sondern zielbewußt auf die richtigen Muster los, deren Bedeutung ihm auch ganz klar vor Augen stand.

Das erste, was er vornahm, war nach alten Mustern der Hofbibliothek und des österreichischen Museums die alte Lederintarsia zu versuchen, welche er endlich meisterhaft zu Stande brachte, so daß seine Arbeiten mit den etwas früheren und gleichzeitigen der Franzosen und Engländer aufs Beste konkurrierten. Über die bei dieser Technik nach der Reihe vorzunehmenden Arbeiten hat er unter dem Titel „Handvergoldung“ ein kleines Tableau zum Gebrauch für Schulen und Arbeiter dieses Faches eingerichtet, das ohne Beschreibung sofort verständlich wird und die ganze Technik durch den bloßen Anblick förmlich lehrt. Man sieht darauf zuerst über das Leder des Buchdeckels Pausleinwand geklebt mit der genauen Zeichnung der ganzen Bänderverschlingung und Nummerierung der einzelnen Linien und Bogenstücke, für welche eigene Stempel zum Einpressen von Vertiefungen vorhanden sein müssen. Hierauf sieht man auf einem zweiten Stück die bereits eingepreßte Ornamentation, auf einem dritten Stück über Bänder, welche eine bestimmte Farbe erhalten sollen, die papierfein zugehabten Stücke farbigen Leders aufgeklebt, wobei theilweise die Ränder dieser Lederschnitzel noch unregelmäßig vorstehen, theilweise schon nach den vorge-

preßten Vertiefungen abgeschnitten sind. Nach derselben Weise wird eine Farbe nach der andern aufgelegt und zuletzt mit denselben Stempeln, mit welchen die ganze Zeichnung vorgedruckt wurde, die Vergoldung aufgepreßt.

Nach befriedigender Erreichung dieses Zieles ging Wunder, angeregt durch einen in Lederplastik durchgeführten Bucheinband des österreichischen Museums aus dem 16. Jahrhundert, an die Erneuerung auch dieser Technik. Nach halbjährigen unermüdlichen Versuchen zu einer Zeit, in der er wegen bereits bedenklich vorgeschrittenem Lungenleiden dringendst Ruhe bedurft hätte, gelang es ihm, auch diese Aufgabe zu lösen, kurz vor seinem für die Kunst allzufrüh erfolgtem Tode.

Auch hierüber existirt eine Lehrdarstellung und außerdem eine von ihm selbst herrührende Beschreibung dieser Technik in einem an den Vice-Direktor des österr. Museums *J. Falke*²³ gerichteten Schreiben, dessen Mittheilung ich der Güte desselben verdanke.

Dieses Schreiben, das nebenbei auch die ganze Liebenswürdigkeit dieses für seine Kunst von so edler Begeisterung erfüllten Mannes zeigt, lautet:

„Das herzliche Wohlwollen, mit welchem Euer Wohlgeboren mein Streben stets zu fördern die Güte hatten, ermuthigt mich hiemit, brieflich meinen letzten (d. h. neuesten) Versuch zur gefälligen Ansicht vorzulegen, und mit einigen Worten zu begleiten.

Seit ich – und das ist erst ungefähr zwei Jahre her – in künstlerischen Dingen meines Faches vollkommen klar sehe, treibt es mich mit unwiderstehlicher Gewalt immer wieder zu neuen Versuchen. So kommt es, daß aller Geschäftsjammer, der seit der Weltausstellung bis zur Stunde auf mir lastet, nicht nur nicht im Stande war, mich lahm zu legen, im Gegentheile, ich finde den einzigen Trost und innere Befriedigung darin, wenn ich nach des Tages Arbeit meinem idealen Zuge folgen und immer wieder neue Versuche machen darf.

Es ist wohl zweifellos, daß ich endlich die richtige Technik des „geschnittenen Leders“ gefunden habe. Was ich bisher an Versuchen dieser Art gesehen und selber produziert habe, war denn doch nichts anderes, als Versuch – Surrogat. Es scheint mir jetzt fast unglaublich, daß ich so zahllose Irrungen begehen konnte, um diese höchst einfache und relativ schnell ausführbare Technik zu finden! Es hängt zunächst Alles von der Gerbung und Beschaffenheit des Leders ab. Unsere „Galanterie-Ledersorten“ sind durchaus ungeeignet. Das so ge-

23 [Jacob von Falke (1825–1897), Kunsthistoriker und einflussreicher Kunstschriftsteller, ab 1864 am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie beschäftigt, dessen Direktor er 1885 wird.]

nannte Blankleder, mit festem Kern, gut gefärbt und ohne Fett ist das einzige taugliche Leder. Da Blankleder im Handel nur „geschmiert“ zu bekommen ist, so mußte ich mir erst ein paar Felle gerben und zurichten lassen. Das Aufspannen des Leders ist unwesentlich und bezweckt nur wie beim aufgespannten Zeichenpapier bequemeres Bearbeiten; dagegen hängt vom Feuchtigkeitsgrade sehr viel ab. Das Schneiden geschieht am besten trocken; hierauf wird das Leder ins Wasser gelegt, bis es vollständig durchtränkt ist. In diesem Zustande läßt es sich modelliren. Mittelst Messer, Ahlen und Punzen u. dgl. werden die Erhabenheiten zuerst von rückwärts herausgetrieben (mit stumpfen Messingstiften) und dann von vorne bearbeitet. Der Grund wird mit einem Perl-Punzen, der jedoch nur eine einzige Perle enthält, bewerkstelligt, doch darf das Leder bei dieser Prozedur nur ganz wenig feucht sein, weil die Perle, wenn das Leder naß ist, unrein – wenn trocken, zu wenig scharf erscheint. Das Mühevollste bei der ganzen Arbeit ist die Herstellung des Grundes, weil jede Perle einzeln eingetrieben werden muß. Ich versuchte es mit einem Punzen, der 9 Perlen im Quadrat und dann mit einem, der 3 Perlen in der Linie enthielt, allein Egalität war so nicht zu erzielen. In der That zeigen auch alle alten Musterstücke, die ich in Gypsabdruck vor mir liegen habe, den kleinen Fehler, daß der Grund uneben ist, weil er ohne Zweifel mit ähnlich konstruirten Punzen, wie die erwähnten hergestellt wurde.

Was Subtilität und Feinheit anbelangt, kann sich freilich diese Technik mit der Handvergoldung nicht messen. Allein sie hat bei gleicher, wenn nicht größerer Dauerhaftigkeit, den Vorzug der ungleich schnelleren, folglich auch billigeren Produzierung, wenn auch hier wieder der Umstand ins Gewicht fällt, daß der ausführende Arbeiter ein perfekter Zeichner sein muß, was bei der Handvergoldung nicht unbedingt nothwendig ist. Vielleicht ist das mit ein Grund, daß Engländer und Franzosen diese Technik bisher nicht wieder aufgenommen haben. – Ich werde es auch nicht versuchen, einen Arbeiter „abrichten“ zu wollen. Aber namenlose Freude fände ich selbst an solcher Arbeit, wenn ich mir nur sagen könnte, daß ich sie nicht ganz umsonst erzeuge. Herr Hofrath v. *Eitelberger* hatte die Güte, mich aufzufordern, einen eventuellen Versuch vorzulegen. Ich halte die technische Frage mit dem beiliegenden Versuch als vollkommen gelöst. Auch über den Preis vermag ich jetzt ziemlich genaue Angaben zu machen. Das Kreuzfuttermal im k. k. Museum wäre wohl um den Preis von 30 fl. herzustellen. Der große 15" hohe Buchdeckel aus der k. k. Hofbibliothek dürfte den Preis von 80 fl. kaum überschreiten. Ich rechne da 12 Tage Arbeit für die Ornamentation und bin überzeugt, daß meine Ausführung hinter den Originalen nicht zurückbliebe."

Wie aus diesem Schreiben zu ersehen, war Wunder nicht allein Dekorateur als Zeichner, sondern dazu praktischer Arbeiter. Das Schwierigste an allen besseren Stücken, welche aus dem Ateliere hervorgingen, pflegte er durchaus mit eigener Hand anzufertigen, und zeichnen sich die von ihm herrührenden Arbeiten durch vollkommene Präzision und Vollendung aus.

In Bezug auf den Totaleindruck sind die beiden Techniken der Handvergoldung und der Lederplastik zwar unter einander sehr verschieden, aber beide, zufolge der Übereinstimmung zwischen Komposition, Material und Technik von angenehmster Wirkung, in ihrer Art etwas Vollendetes, unter alle Umständen Mustergiltiges.

An unsere Leser (1878)

Salzburger Gewerbeblatt 2, 1878, S. 1–2 (Vorwort). Sign. SN: 402-328.

Wir sind nunmehr in der erfreulichen Lage, die erste Nummer des neuen Jahrgangs in erweiterter Form, *erweitert nach Inhalt und Ausstattung*, der Öffentlichkeit zu übergeben.

Indem unser „Gewerbeblatt“ in der kurzen Zeit eines halben Jahres im Stande war, seine Existenz zu befestigen und aus dem Stadium eines Versuches zur *definitiven Ausgestaltung* sich zu entwickeln, können wir uns nicht versagen, sein Programm nun festzustellen, das ja die Feuerprobe vor der Öffentlichkeit bereits bestanden.

Das was wir bieten, zerfällt in zwei, in ihrer Organisation wesentlich verschiedene Theile.

Den einen Bestandtheil bilden die längeren Aufsätze, die Illustrationsbeilagen und die Illustrationen im Text. Für diese Abtheilung gilt als Grundgedanke: möglichst enge Beschränkung auf ein bestimmtes Gebiet, wodurch es jedoch möglich wird, im engen Rahmen Vollendetes und für weitere Kreise selbst Anziehendes zu leisten. Es ist diess das Gebiet der *Kunst- und Werkthätigkeit Salzburgs*, ein reiches und noch wenig ausgebeutetes Gebiet. Salzburg ist ja für Kunst und Kunsthandwerk classischer Boden. An den in der Stadt Salzburg allein befindlichen Monumenten liesse sich die Kunstgeschichte anknüpfend erzählen, von den keltischen Alterthümern und den Werken der römischen Kaiserzeit an, über Reste altchristlicher Kunst durch alle Stadien der mittelalterlichen Kunst herauf bis zur Renaissance, der eigentlichen Blüthezeit der Salzburger Kunst, in welcher selbst ein *Scamozzi*²⁴ hier thätig gewesen. Eine reiche Fülle! Diese gewinnt aber noch eine besondere Bedeutung, wenn man den Inhalt näher betrachtet. Da sehen wir ein für die Kunst- und selbst Culturgeschichte höchst Bedeutendes vor uns, wir sehen den Kampf nordischen und italischen Geisteslebens vor uns, wie sonst nirgends. Zuerst nordisches Alterthum, dann reine Römerkunst, hierauf wieder reine deutsche Gothik und dann wieder ebenso ungemischte italienische Renaissance, und endlich sogar eine imposante Barocke, welche durch Niemand Geringeren als durch *Vischer v. Erla*²⁵ vertreten. So stehen wir bald auf deutschem Boden, bald sind wir mitten nach Italien versetzt.

24 [Der oberitalienische Architekt Vincenzo Scamozzi (1552–1616) fertigte für Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau Skizzen für den Neubau des Salzburger Domes an.]

25 [Ungewöhnliche Schreibweise von Johann Bernhard Fischer von Erlach.]

Hiezu kommt noch eine Jahrhunderte anhaltende Blüthe des Kunsthandwerkes, von der sich Traditionen bis auf den heutigen Tag erhalten. Keine Stadt ist beispielsweise so reich an vorzüglichen Schmiedearbeiten, besonders an Gittern, keine süddeutsche Stadt, keine oberitalienische, und Meister *Klein*, von dessen virtuosem wuchtigen Hammerschlag hier auf jedem Platz ein Denkmal geblieben, von dessen Hand, mit Feder und Pinsel ausgeführt, etwa 60 Blatt prächtig componirte und gezeichnete Entwürfe zu Gittern gegenwärtig noch in Stuttgart aufbewahrt werden, ist vielleicht der erste Meister der Renaissance in diesem Fach.²⁶

Jedem Besucher der Stadt bekannt sind die in allen Strassen auftauchenden Marmorwerke: Brunnen, Gelände, Portale u.s.w. Dazu gesellen sich zahlreiche, theilweise reich geschnitzte Decken, reichliche Stuckarbeiten schönster Art im Dom, der Residenz, dem Regierungsgebäude, theilweise wohlerhaltene alte Wand- und Deckenmalereien und eine Menge kostbare Gegenstände der Kleinkunst, die selbst im bürgerlichen Privatbesitze hier als uralte Erbstücke noch zu finden.

Das Salzburger Silberfiligran ist seit Jahrhunderten berühmt und wird heute noch als traditionelle Kunst gepflegt,²⁷ wobei bemerkenswerth, dass sich hier wieder ausschliesslich deutsche Technik erhalten hat, zum Gegensatz der im südlichen Tirol, in Apezzo etc. gebräuchlichen italienischen Technik.

Noch vor zwei Jahren lebte hier ein Töpfer, welcher echte Majolica-Glasur noch nach der Überlieferung fertigen konnte. Einheimisches weiches Fabrikat im Style der Renaissance geht bis in die Zeit vor 20 bis 30 Jahren herauf.²⁸

Bemerkenswerth ist auch der Bau des alten Salzburger Bürgerhauses, das aus einer eigenthümlichen und merkwürdigen Verschmelzung der Charakterzüge des deutschen und italienischen Wohnhauses hervorgegangen.

So stehen wir vor einem reichverzweigten Kunstleben, und wer die Geschichte Salzburgs kennt, der weiss, dass es nördlich von den Alpen nur eine einzige Stadt gibt, welche mit Salzburg wetteifern kann, es ist diess das deutsche Venedig, Nürnberg.

Aber wer kennt dieses Stück so hoch interessanten Kunstschaffens und Werkfleisses?

26 [Dazu genauer der Vortrag: „Über Technik und Ausbildung der Rundeisengitter der Renaissance (1884)“, S. 524 in diesem Bd.]

27 [Dazu genauer der Aufsatz: „Das Salzburger Filigran (1887)“, S. 559 in diesem Bd.]

28 [Dazu genauer der Aufsatz: „Zur Geschichte der Salzburger Weissgeschirr-Fabrikation (1883)“, S. 505 in diesem Bd.]

Die Handbücher der Kunstgeschichte noch wenig, was kein Vorwurf sein soll, denn es fehlt eben noch an Monographien, an Illustrationen, an allen den archäologischen und künstlerischen Detailstudien, die als Materiale zur weiteren Bearbeitung dienen könnten.

Diese Bausteine nun herbeischaffen zu helfen, das soll die Eine unserer Aufgaben sein, und wir hoffen, dass in dieser Richtung unser Gewerbeblatt nach einer Reihe von Jahren eine Art von Archiv für Kunst und Kunstgewerbe Salzburgs darstellen und als solches Künstlern und Kunstfreunden, Kennern und Historikern willkommen sein wird.

Bereits in Vorbereitung begriffen ist die Aufnahme und Publication sämtlicher Schmiedewerke und Marmor-Arbeiten.

Der zweite Bestandtheil ist den speciellen Interessen des Gewerbevereines und seiner Mitglieder gewidmet, wobei nicht ausgeschlossen, dass auch dieser Theil allgemeines Interesse zu erregen, befähigt sein soll.

Unter den Rubriken dieses Theiles wird die erste, nämlich: „*Vereinsnachrichten*“, bestrebt sein, in gedrängter Kürze alles zu *notiren*, was von der Thätigkeit der österreichischen und deutschen Gewerbe- und Kunstgewerbe-Vereine bekannt wird, und dürfte in dieser Weise ein schätzenswerthes Materiale zur Geschichte und Statistik dieser Vereine sich anhäufen, das besonders für alle Vorstände und leitenden Ausschüsse derselben von Werth. Es sei hier gestattet mitzutheilen, dass der Salzburger Gewerbeverein im Interesse für *Statistik von Vereinen, Fachblättern, Sammlungen und Schulen zur Hebung der Gewerbetätigkeit* bereits Tabellen angelegt hat, welche nach Abschluss der Arbeit gleichfalls hier zur Veröffentlichung gebracht werden sollen.

Die zweite Rubrik: „*Vermischtes*“ wird in demselben Sinne, nämlich in *gedrängtester Kürze bei möglichster Vollständigkeit* bringen: *Nachrichten* über Personen, Ausstellungen, Museen; *Preisausschreibungen* und *technische Mittheilungen*.

Die dritte Rubrik endlich umfasst unter dem Titel „*Lesekabinet*“ einen monatlichen Literaturbericht.

Dieser ganze zweite Bestandtheil wird also, im Gegensatze zum ersten Theil, welcher bei enger Beschränkung des Stoffes diesen vollständig behandeln wird, möglichst viel Stoff in grösster Kürze bringen.

Diese gedrängte Behandlung wird bei wenig zeitraubender Lecture einen raschen Überblick über alle bedeutenderen Vorkommnisse gestatten. Sollte es dann manchem unserer Leser wichtig sein, über einen besonderen Fall noch weitläufigere Auskunft zu erhalten, so sind wir gerne bereit, diese nach Kräften schriftlich zu geben, eventuell in der Rubrik *Briefkasten* Anfragen zu beant-

worten, oder bei zahlreichen Nachfragen über denselben Gegenstand einen weitläufigeren Artikel hierüber nachzutragen.

Noch ist eine ähnliche Einrichtung bezüglich der Illustrationen zu erwähnen.

Für manchen Besitzer eines illustrierten Gewerbeblattes ist die Beigabe von Naturdetails sehr werthvoll, für die grosse Mehrzahl der Pränumeranten, welche den betreffenden Gegenstand nicht ausführen, ist das Naturdetail aber ganz werthlos, d.h. für die Mehrzahl der Pränumeranten ist die Beigabe von Naturdetails eine zwecklose Verschwendung und könnte dafür Anderes geboten werden. Um beiden Anforderungen gerecht zu werden, entbieten wir uns, *Naturdetails in Pausen auf Verlangen gegen geringe Entschädigung separat zu liefern.*

So wird es gelingen, in dem seinem äusseren Umfange nach sehr bescheidenen Organ dennoch viel zu bieten, und so sei denn die erste Nummer in definitiver Ausstattung getrost der Öffentlichkeit übergeben.

Die Pariser Weltausstellung. Original-Bericht (1878–79)

Salzburger Gewerbeblatt 2, 1878, S. 33–36; S. 41–48; S. 53–59; S. 65–71; S. 77–80; *Salzburger Gewerbeblatt* 3, 1879, S. 1–3; S. 20–22; S. 33–34; S. 47–48. Sign. SN: 402-328.

Einleitung

Die Weltausstellungen haben sich überlebt. –

Wann ist die nächste?

Die nächste Weltausstellung ist laut offizieller Circulare, welche noch Ende Juli an alle Aussteller, Vertreter, Comissäre etc. in Paris vertheilt wurde, anno 1880 in Melbourne in Australien. Die schon längst angezeigte italienische soll 1881 in Mailand abgehalten werden; in Amerika ist neuerdings eine für 1883 und New-York bereits in Aussicht genommen; endlich spricht man davon, dass sich auch in Berlin der Gedanke, eine Weltausstellung zu versuchen, immer mehr Bahn breche und betreff Paris wird vermuthet, dass sie dort nunmehr ziemlich regelmässig alle zehn Jahre wiederkehren dürften.²⁹

Das gibt also für das nächste Decennium die Kleinigkeit von etwa fünf Weltausstellungen, wobei noch immer an London nicht gedacht.

Dieser Erscheinung allein schon gegenüber ist es unmöglich geworden, alle die hehren Ziele, die hohen Ideale festzuhalten, welche man anfangs glaubte, diesen Riesenunternehmungen zugesellen zu müssen.

Wehe Demjenigen, der damals nicht mit eingestimmt hätte in das hohe Lied der Begeisterung.

Heute ist das anders geworden. Heute redet man bei solchen Gelegenheiten weder von den letzten Zielen alles Seins und den Zwecken der Menschheit, noch aber auch davon, dass diese jüngste Ausstellung sicher die letzte sei. Heute steht man der Sache bereits als einem gut Bekannten gegenüber, ohne all der masslosen Aufregung, und weiss, was das Ganze zu bedeuten hat.

Dasjenige, was nun so dem nüchternen Blick gegenüber steht, ist nun allerdings etwas ganz anderes, als man zunächst glaubte, sehen zu müssen.

Es scheint unendlich viel weniger zu sein, vielleicht ist es aber in mancher guten Beziehung viel mehr.

29 [Die Weltausstellung in Paris 1878 fand vom 1. Mai bis 31. Oktober auf dem Champs de Mars statt. Architektonische Wahrzeichen waren der Palais du Trocadéro von Davioud und Bourdais sowie die Galerie des Machines von Henri de Dion. Von den hier genannten Weltausstellungen fanden nur die in Melbourne 1880–81 und in Paris 1889 statt.]

Wer vor 10 Jahren noch eine Weltausstellung einen Jahrmarkt nannte, war Barbar. Heute weiss man es recht gut, dass sie doch nichts anders sind, aber freilich von so enorm gesteigerter Potenz, als eben das gesammte riesenhafte Verkehrswesen unserer Tage die Karavanserei des Mittelalters übertrifft.

Mit alledem hängen nun gewisse Veränderungen zusammen, welche sich an der Sache selbst dabei naturnothwendig einstellten, und welche gerade an der heurigen Ausstellung schon recht deutlich hervortreten, so dass diese im Allgemeinen als die Erste von einer neuen Richtung bezeichnet werden könnte, demgegenüber man von der Wiener Weltausstellung sagen könnte, dass sie den glänzenden, unübertroffen prächtigen Abschluss der Ausstellungen der alten idealen Schule bildete.

Diese Veränderungen selbst sind aber solcher Art, dass sie durchaus unbeabsichtigt vor sich gehen und mit derjenigen elementaren Gewalt, gegen welche sich auch keinerlei Protest erheben lässt, denn es sind hier nicht nebensächliche Veränderungen im Arrangement oder der Administration der Ausstellung gemeint, sondern wesentliche Veränderungen im Ensemble der ausgestellten Gegenstände.

Ausstellungsgegenstände wurden von allen Weltgegenden her, diessmal mehr als jemals vorher, zusammen getragen. Aber bei keinem der ausstellenden Staaten geben diese Gegenstände *ein Bild der Gesamthätigkeit* desselben, auch selbst bei Frankreich nicht.

Ein solches allgemeines *completes Culturbild* zu geben, war aber bisher das Losungswort jeder Weltausstellung, und wenn auch stets, wie nicht anders denkbar, vieles zur Erreichung diese Zieles fehlte, so war doch aus allem der bestimmte Wille, ein solches Bild herzustellen, zu ersehen. Diessmal aber auch das nicht mehr.

Eine Menge Gruppen der Thätigkeit sind fast durchgängig nach und nach auf ein Minimum zusammengeschrumpft, während andere Zweige des Schaffens nicht nur die entstandenen Lücken füllten, sondern noch reichlichen Überschuss brachten.

Zu den ersten zählen die Schulen, die Baugewerbe, kurz sichtlich alle Gebiete der Thätigkeit, welche fest im heimatlichen Boden wurzeln und sich um Absatzgebiete im Ausland, um Export nicht zu bekümmern brauchen. Auf diesen Gebieten ist denn das von den einzelnen Staaten Ausgestellte meist so wenig, dass es ganz den Eindruck macht, als ob man gleichsam nur Anstands halber seine Visitkarte abgeben wollte, da man ja doch mit einer Einladung ausgezeichnet wurde.

Es ist auch nichts natürlicher als das, denn was soll es einem Mann, der in irgend einer Stadt der Welt Häuser baut, nützen, sich ausserhalb dieser be-

stimmten Stadt, in der er baut, und ohnehin vollständig bekannt ist, noch in aller Welt bekannt zu machen? Er kann seine Häuser ja doch nicht per Post gegen Nachnahme versenden, wie eine Porzellanvase oder eine Bronzefigur. Bei alledem sind es eben gerade die Baugewerbe, welche jährlich hundertfältig mehr Kapital verbrauchen und tausendfach mehr Arbeiter beschäftigen, als alle Emaileure und Majolikafabrikanten der Welt zusammen, welche so glänzend ausgestellt haben. Selbst von den französischen Baumeistern, Steinmetzen, Zimmerleuten ist daher fast nichts zu sehen, während die Keramiker, die Bronziers und Goldarbeiter Mann für Mann mit ihren gesamten Schätzen auf der Ausstellung erschienen sind.

Aber noch mehr.

Von den so zahlreichen Bautischlern aller Welt ist fast nichts zu sehen, von Möbeltischlerei dagegen sehr viel. Die ganzen Massen, die sie aber aufgestellt haben, sind wieder fast ausnahmslos Luxusmöbel, während von der gewöhnlichen Möbelschreinerei für den täglichen Gebrauch fast nichts zu sehen, obwohl sie in Wirklichkeit viel umfangreicher.

Von der Schlosserei sieht man die riesige Bauschlosserei fast gar nicht; dagegen findet sich Kunstschlosserei ziemlich merklich vertreten.

Selbst die Keramik, ein allenthalben auffallender Industriezweig, was bringt sie auf die Weltausstellung?

Durchaus Luxusgefässe und Figuren und alles Mögliche, was der Keramik als Kunstgewerbe angehört, aber fast nichts von ihren viel zahlreichern Nutzprodukten.

Ja eine nicht kleine Zahl von meist grossen Fabriken, welche *ausschliesslich* gewöhnliche Verbrauchsgegenstände erzeugen, haben nur speziell für die Ausstellung Luxusartikel produziert, welche sie für gewöhnlich gar nicht am Lager führen.

Wenn dann einmal ausnahmsweise, wie es ja auch vorkommt, ein einfacher Töpfer seine zwar vortreffliche aber für den täglichen Gebrauch bestimmte Waare auch ausstellt, wird er trotz aller Tüchtigkeit hier doch zur komischen Figur mit seiner Geschirrhandlung.

Das wäre nun alles ganz gut so; man sieht es ein, dass es nicht anders sein kann; man ist sogar froh, nicht Berge von Kochtöpfen, Ziegelsteinen und tausend andern Dingen auch noch sehen zu müssen; die Ausstellung all dieser Dinge hätte auch gar keinen Zweck; aber, muss man fragen, wo bleibt da das complete Culturbild, das Bild von der Gesamttätigkeit aller Menschen des Erdballes?

Es bleibt dort, wo es hingehört, – zu Hause.

Auf der Weltausstellung, diesem Riesen-Allerwelts-Jahrmarkt, erscheint aber nur das, was in aller Welt zu Markt ist, und in aller Welt Curs hat oder haben könnte und möchte, und so ist dann nach und nach die Institution der Weltausstellungen auch endlich das geworden, was sie sein kann, nämlich die *Weltbörse aller beweglichen und exportfähigen Landesprodukte*.

Das mag nun freilich wenig erscheinen, im Vergleiche mit den hohen Idealen der ersten Zeit des Feuereifers; aber es ist das Ganze in dieser Weise zur festen, lebenskräftigen und lebenfördernden Institution geworden, und das ist vielleicht doch mehr, als die Möglichkeit, etliche hochtönende Reden zu halten.

So wird, je mehr Erfahrung und Durchbildung diese Institution durch die Zeit erfährt, sich der Umfang des Auszustellenden immer sicherer, immer zielbewusster begrenzen; dass aber Hand in Hand mit dieser Einschränkung des Umfanges die Wichtigkeit des Bleibenden wächst, dürfte sicher sein.

Schon jetzt empfindet es ja die deutsche Industrie sehr schwer zu ihrem Nachtheile, dass sie diessmal nicht vertreten.³⁰

Es ist auch sicher keine Kleinigkeit, dass, während alle Welt ein halbes Jahr lang eine Anzahl Industrie-Produkte sieht, und privat und öffentlich bespricht, Adressen sammelt, Verbindungen eingeht, Bestellungen macht, kurz im regsten Geschäftsverkehre steht, Deutschlands Industrie nicht einmal genannt werden kann, als ob sie überhaupt nicht existirte.

Wohl haben sich einige Firmen unter fremder Maske bei dem Völkerstreit eingeführt. Die Metlacher Thonwaarenfabrik stellte bei Luxemburg aus, und Hanauer Goldarbeiter kauften sich rasch in Russland und Wien Geschäfte, um sich auf diese Art, allen Hindernissen trotzend, einzuführen. Was richten aber solche Fälle im grossen Ganzen aus?

Höchstens wird diess ein Beleg mehr für die Ansicht, dass man Weltausstellungen und wenn sie noch so rasch wiederkehren, denn doch nicht ignoriren dürfe, wenn es auch wünschenswerth wäre, sich gegen zu rasche Wiederkehr besonders im Interesse junger Industrien nach Kräften zu stemmen.

Am Besten werden die Vortheile einer richtig angefassten Weltausstellung unstreitig von den Franzosen begriffen, nämlich nicht blos von Einzelnen an der Spitze des Staates und der Industrien, sondern von der grossen Mehrheit, von Allen; und so dürfte Frankreich, trotz des jetzt schon wahrscheinlichen Deficites von 25 Millionen Francs, im Ganzen doch seine Rechnung finden.

30 [Deutschland nahm an dieser ersten französischen Ausstellung nach dem Krieg von 1870/71 nicht teil.]

Es ist aber auch staunenswerth, welche Menge von Aufopferung, gutem Willen, Patriotismus, oder wohl auch gutem Verständniss für den eigenen Vortheil man bei den Industriellen Frankreichs zu bewundern findet.

Es ist schon viel gesprochen worden über die Unersättlichkeit, mit welcher Frankreich die Hälfte des ganzen Ausstellungsraumes für sich allein vorbehielt. Aber, welche andere Nation hätte diesen kolossalen Raum etwa im gleichen Falle bei sich zu Hause füllen können? Ist es nicht vielmehr eine staunenswerthe Kühnheit, sich über so viel leeren Raum zu wagen, mit der Hoffnung, ihn zu bewältigen?

Wenn es nur auf die Menge der aufzubringenden Kunst- und Industrieprodukte ankäme, würde man diesen Raum wohl auch in Wien füllen können, aber das genügt ja nicht. Dieser ungeheure Raum muss sich ja freiwillig, ja theilweise sogar unter Darbringung von Opfern an Zeit, Arbeitskraft und Kapital füllen und dieser Umstand fällt furchtbar schwer in die Wage.

Freilich war auch hier das Äusserste gewagt und es bedurfte noch einiger Geschicklichkeit, diess vor den Augen der Welt zu verdecken. Denn obwohl alle Kräfte des Staates und der Einzelnen sich aufs Äusserste anspannten, obwohl die französische Ausstellung zur Massenausstellung in jeder Beziehung wurde, so dass man bei vielen Industriellen statt der Proben ihres Könnens ihr Waarenlager zu sehen glaubt, obwohl man hier nicht die Arbeiten blos der letzten zehn Jahre, wie das Programm besagt, sondern der letzten dreissig Jahre sieht, obwohl die Museen von Paris und der Provinzstädte, wie Lyon u.s.w. und sogar die öffentlichen Parke (Park von Monceau etc.) ihre Schätze leihen mussten und unter Anderem die Sculpturabtheilung des Musée de Luxembourg förmlich ausgeplündert erscheint, so reichte das doch nicht hin. Doch blieben unabsehbare Wände und zwei lange Gänge leer. Aber man schaffte Rath. In den übriggebliebenen Aussen-Gängen siedelten sich ganz harmlos einige Restaurationen an, zwar mitten im Industriepalast, allein was schadet das? Und einige Wagenladungen von Gobelins und Teppichen und Vorhängen aus der nächst besten Sammlung, aus dem nächst besten Waarenlager thun dann das Übrige.

Welche Räume vermochte da oft nur eine einzige Firma zu füllen.

Zunächst stellt sie die Mappen mit den Entwürfen ihrer Dessinateure zur Verfügung. Diese kommen in schönen Rahmen an die Wände, was sehr viel Platz benöthigt. Die grossen Werkzeichnungen nach diesen Entwürfen bleiben aber auch nicht zu Hause. Diese demonstrieren an anderer Stelle in reizender Weise, etwa neben den Arbeitsmaschinen, die Fabrikation selbst. Diese Firma hat nun aber ihre eigene grossartige Ausstellung. Dieselben Produkte kehren aber öfter wieder, ohne gerade noch Ausstellungsobjekt zu sein, als blosse Dekoration.

Wer bemerkt das aber?

Der Ausstellungsbesucher von zwei bis acht Tagen gewiss nicht.

So wäre also der ungeheure Raum glücklich gefüllt und der Besucher in der angenehmen Lage, die französische Industrie nahezu complet vor sich zu sehen und in einer Weise studiren zu können, zu der sich eine so günstige Gelegenheit vielleicht doch nicht bald wieder findet, auch selbst in Paris nicht, denn Frankreich nahm sich ja diessmal vor, sich selbst zu übertreffen.

Hat man sich einmal in den schier endlosen Gallerien, in welchen das französische Kunstgewerbe ausgestellt, orientirt, so treten aus der ungeheuren Menge des Gebotenen vor Allem zwei grosse Gebiete des Schaffens dominierend hervor: die *Bronzen* und die *Keramik*. Die Bronzeindustrie überrascht geradezu durch ihre Ausdehnung, durch die ungeheure Zahl von Firmen; die Keramik noch ausserdem durch eine Menge Neuigkeiten, denn bei ihr gehören eine Menge Richtungen selbst ihrer Entstehung nach erst den letzten zwanzig Jahren an; ihre Ausbildung zu der nun vorliegenden Höhe haben sie erst in den letzten 10 Jahren erhalten.

Gegenüber der ungemeinen Menge dieser Gegenstände, welche selbst die der Möbel, des Glases u.s.w. bedeutend übertrifft, würde man sich ganz rathlos nach dem Absatzgebiet für alles diess fragen, wenn man nicht wüsste, dass diess eben die Lieblinge des französischen Publikums sind, welche auch in der bescheidensten Privatwohnung, in den kleinsten Hotels und Restaurants nicht fehlen. Die einen ebenso unentbehrlich für den Salon, wie die andern für das Speisezimmer. Ist ja der Kamin mit seinem Spiegel, vor dem die Pendule mit zwei Armleuchtern unerlässlich, selbst ein Grundmotiv des französischen Wohnhauses.

So auf breitester Basis fussend, getragen von der Neigung des ganzen Volkes, sind diese beiden Kunstgewerbe zu einer Blüthe gelangt, die sie unübertroffen dastehen lässt.

Die Gobelins nehmen durch ihre Menge und die Virtuosität in der Ausführung wohl gleichfalls eine hervorragende Stelle ein, sind aber fast durchgängig im Style vergriffen. Diese und alle Arten Seidenstoffe, Sammte und Peluche findet man getrennt, und auch verarbeitet in Verbindung mit Möbeln und Interieurs in reichster Fülle. An den Möbeln wieder die technisch vollendetste Holzschnitzerei, ferner alle anderen kunstgewerblichen Fächer, getriebene Arbeiten und die Produkte zahlreicher Emaileure, Graveure, Kameenschneider, Lithographen, Xilographen u.s.w. Kurz es ist alles da und alles so reich vertreten, so vollzählig, dass es wahrlich eine Freude ist, ein so geschlossenes volles Bild der Kunstthätigkeit eines so reichen, so industriereichen Landes, wie es Frankreich ist, vor sich zu sehen.

Diese Ausstellung ist aber auch die Einzige, welche wirklich ein Bild der Thätigkeit des ganzen Reiches in Bezug auf die überhaupt vertretenen Kunstzweige gibt.

Nicht entfernt ist diess der Fall bei allen übrigen ausstellenden Nationen, bei denen durchgängig die ausgestellten Arbeiten nur einen kleinern Theil der Landesindustrie vor Augen stellen.

Diess gilt gleich bei *England*, dessen Ausstellung, obwohl die weitläufigste nach der französischen, doch kein Bild von der wirklichen Leistungsfähigkeit dieses Staates gibt.

Gut vertreten ist Keramik, interessant die Proben einer neuen Richtung im Möbelbau; wie gewöhnlich vertreten sind Glas, Bronze, Eisen, auch Elkington nimmt seinen Platz ein, aber Anderes ist sehr schütter vertreten, Anderes fehlt gänzlich. Dessinateure, Modelleure, Steinschneider und Graveure weisen im Ganzen nur ein paar Nummern auf, welche überdiess doch mindern Ranges, nur wie durch Zufall mitgebracht sich ausnehmen.

In noch höherem Grade macht sich die Lückenhaftigkeit, dieses Spiel des Zufalls, der nach Laune das Eine brachte, und das Andere, oft weit Wichtigere, zu Hause vergass, bei allen übrigen Staaten geltend.

Belgien, das noch nie so weitläufig ausstellte, wie diessmal, besitzt nebst England den grössten Raum, den jedoch hauptsächlich nur wenige Firmen bei massenhafter Ausstellung füllten, wie unter Anderem *Arens* mit seinen hundertn von getriebenen Becken auf allen Tischen, allen Wänden, allen Schränken, die sich aber im Styl, in der Technik und auch in der Güte des Produktes so vollständig gleichen, dass die Ausstellung eines einzigen Stückes auch genügt hätte, wenn es sich blos darum gehandelt hätte zu zeigen, was das Land zu leisten vermag. Man sieht sogleich, dass es auch hier schwer wurde, den verlangten und auch erhaltenen Raum zu füllen.

Das Gegentheil fand statt bei der Ausstellung *Österreichs*. Hier wurde der Raum so vollständig zu eng, dass er gleichsam bis zum Zerplatzen angefüllt werden musste und nirgends mehr ein Fleckchen übrig blieb, um zurückzutreten zur Erlangung eines Überblickes, ja kaum genug Raum, um sich zwischen all den sich drängenden Kästen und Tischen durchzuzwängen, was natürlich die Erreichung eines Total-Eindruckes, ja selbst nur einer gewissen Übersichtlichkeit schon von vorne herein verhinderte. Jeder Ausstellungskundige weiss ja, wie viel schwieriger es ist, eine Anzahl Gegenstände in kleinem Raum halbwegs günstig zu vertheilen, als mit wenigen Mitteln grosse Räume zu füllen. Besonders auffallend wird dieser Raummangel dadurch, dass es auf die angrenzende *ungarische* Ausstellung sichtlich vortheilhaft gewirkt hätte, wenn ein

gutes Stück Raum freundschaftlichst an die österreichische Reichshälfte abgetreten worden wäre.

Italien sieht fast genau so aus wie auf der Wiener Ausstellung. Glas und Gold haben ihre Thätigkeit erweitert, die ohnehin schon bedenklich vom rechten Weg verirrte Plastik (besser figurale Marmor-Industrie) hat sich in derselben Richtung noch weiter abseits bewegt. Die Schnitzerei scheint in Verfall zu gerathen, alles Übrige ist vollkommen gleich geblieben.

Japan und *China* glänzen wieder wie immer durch ihre Bronzen und Emaille, Keramik, Lackarbeit, Seidenstickerei und technische ebenso bewundernswerthe Holzarbeiten, welche sich jedoch nicht mit gleichem Glück die Gunst der westlichen Nationen zu erringen vermögen, obwohl sie diess ebensosehr oder ebensowenig verdienen.

Amerika hat es, wenigstens auf der Ausstellung, zu einer Kunst-Industrie noch gar nicht gebracht. *Schweden* und *Norwegen* bringen durchaus Bekanntes, ohne desshalb gerade einen Stillstand verzeichnen zu lassen.

Die *Schweiz* bringt nebst den Schnitzereien und Vorhängen in bekannter Weise einige interessante Anläufe, sich der Stylbewegung, welche vorzüglich von Wien ausgeht und grundsätzlich bestrebt ist, in erster Linie die besten alten Muster wieder aufzusuchen, anzuschliessen. Hieher gehört das Aufgreifen eines noch volksthümlichen Majolikageschirres und die Inangriffnahme der Ofenfabrikation nach dem alten trefflichen Winterthurer Muster.

In ähnlicher Weise bringt *Holland* unter seinen wenigen kunstgewerblichen Produkten den Versuch einer Wiedererweckung der Delfter-Fabrikation.

Auch *Russland* zeigt unter dem Wenigen und meist planlos nach allen Richtungen Zielenden, einige Versuche, diese neuen Bahnen zu betreten.

Dänemark ist sich fast gleich geblieben.

Persien hat eingelegte Kassetten und Teppiche in der bekannten Weise.

Spanien und *Portugal* kommen im Gebiete der Kunstindustrie kaum in Betracht.

Überall finden sich Einzelheiten von mehr oder weniger Belang; ein erschöpfendes Material zu eingehenden Studien bietet aber wie gesagt, nur die französische Abtheilung, und hier wieder vor Allem die Ausstellung der Bronze und der Keramik. Aber noch ein Drittes könnte vielleicht mit ganz besonderem Nutzen dabei studirt werden. Ich meine die Art des Ausstellens und die bis zur höchsten Virtuosität gesteigerte Geschicklichkeit der Franzosen, oder vielmehr Pariser, alle Vorzüge ins glänzendste Licht zu stellen, alle Fehler und Nachtheile möglichst zu verbergen, möglichst unsichtbar zu machen.³¹

31 [Ende Teil 1.]

Die Franzosen sind nicht umsonst die Ersten in allen Künsten der Toilette, denn sie verstehen sich nicht blos auf die Täuschungen des Costumes, sondern verstehen alles herauszuputzen, was es immer sei, auch Weltausstellungen.

Wie glänzend nimmt sich das Alles dann erst aus, in Schrift und Bild, in den Tages-Blättern und Specialwerken.

Da gibt es keine heissen Dächer und staubigen Gänge, keine schlechte Beleuchtung, an welcher der diessmalige Industriepalast so sehr leidet, wie kaum jemals ein anderer. Da fällt es nicht auf, wie die Dachkonstruktion so nothdürftig schwach, dass die Glasindustriellen nicht einmal ihre paar Luster an dieselbe hängen durften, aus Furcht das Ganze möchte einbrechen, da merkt man es auch nicht, wie schön alle Oberlichtblenden aberegnet sind, denn durchregnen kann es ja doch nicht bei einem guten Dach, und gut sind diese ja selbstverständlich.

Da hat es denn auch nichts auf sich, dass die Ausstellung erst im Laufe des Juni allmählig fertig wurde und Manches ganz unterblieb, um nur endlich abzuschliessen zu können.

Ja selbst der strömende Regen am 1. Mai bei der nothdürftigst improvisirten Eröffnungsfeier, er war nicht vorhanden, denn er wurde volle acht Tage von der öffentlichen Meinung Frankreichs nicht anerkannt, von den Blättern todtgeschwiegen.

Nun! wem das noch nicht imponirt, dem ist nicht zu helfen. Todtgeschwiegene lyrische Dichter soll es gar viele geben, aber ein todtgeschwiegener Regen – das ist stark.

So versteht es der Franzose, über Alles, was französisch, den Lampenschimmer der Glorie zu verbreiten und das ist eben auch eine Kunst, die verstanden, die eingeübt, grossgezogen, gelernt sein will, eine Kunstfertigkeit, die wir nicht nur selbst nicht nachzuahmen verstehen, sondern die uns auch immer wieder täuscht.

1. Das Silberfiligran

Die Filigranarbeiten gehören mit zu denjenigen nur in kleinen Dimensionen auftretenden Gegenständen, welche auf einer grossen Ausstellung nur zu leicht unscheinbar werden, und doch ist das Filigran eine der reizendsten interessantesten Techniken, dessen Geschichte bereits mit den Überresten ältester Zeit beginnt.

Ein Metallstreifchen, ein Draht, an den beiden Enden spiralförmig einge-

rollt, das ist das Grundmotiv dieser ganzen Technik und zugleich eines der ältesten Stammotive aller Ornamentik überhaupt.

Eine lange Zeit hindurch begnügte man sich mit mannigfachen Reihungen und sonstigen mehr weniger symmetrischen Häufungen der einfachen Spirale; allmählig wuchs aber die Zahl der Drehungen und Wendungen, welche man dem Draht zu geben vermochte, und so sammelte sich in Verbindung mit festen Kügelchen und Tropfen und kleinen als Flächen wirkenden und somit auch gern glänzend polirten Blechstreifchen, Scheiben, auspolirten Schälchen und regelmässigen Flächen aller Art, welche im Gegensatz zu den feinen Linienzügen des Drahtes oft reizend wirken, eine Menge schöner Motive, ein wahrer Reichthum von Formen.

Abgesehen aber davon, dass diese Technik für sich allein so kunstvolle Gebilde hervorzubringen vermochte, so ist auch ihr Einfluss auf andere Gebiete der Ornamentation ein sehr bedeutender.

Beides, den selbstständigen Werth und den noch wenig gewürdigten Einfluss auf andere Kunstgattungen, kann man am klarsten vor sich sehen in der *englisch-indischen* Abtheilung der Ausstellung.

Hier gibt es eine reiche Fülle der kunstvollsten Filigranarbeiten. Sie gehören meist zu den Schätzen des Prinzen von Wales und befinden sich in den Glaskästen unmittelbar hinter der Reiterstatue desselben.

Ihrer Bestimmung nach als bedeutende Geschenke vornehmster Art, bestehen sie nicht aus den gewöhnlichen kleinen Schmuckgehängen, wie Ohrgehänge u.d.g., sondern aus grösseren, reicheren Gegenständen, wie Fruchtkörbchen, Blumenhälter, Tafelaufsätze und Ähnliches. Gerade hierin ist aber die sichere Kunst der indischen Arbeiter zu bewundern, welche alle die gewöhnlichen Fehler der europäischen Fabrikation bei grösseren Filigranarbeiten glücklich vermied. Nachdem solche Gegenstände selten in Filigran, sehr häufig aber in andern Materialien, in anderen Techniken ausgeführt werden, fällt bei uns der Filigranarbeiter sehr leicht aus der Rolle, vergisst auf die stylistischen Eigenthümlichkeiten seiner Technik und wird zum blossen Copisten eines fremden Materiales mit fremdem Formenschatz, mit anderer Durchbildung.

Davor blieb der indische Arbeiter bewahrt. Ihm ist seine Technik und ihr gesammter Formenschatz mit allen Besonderheiten sichtlich so zur zweiten Natur geworden durch Tradition, ununterbrochenes Arbeiten darin von frühester Jugend an, dass es ihm ganz unmöglich, etwas aus seinen Händen hervorgehen zu lassen, das wider den Genius seiner Kunst wäre. Wohl versucht auch er sie zu erweitern, durch neue Combinationen und Formen zu bereichern, wohl strengt er sich in besonderen Fällen an, auch etwas Umfassende-

res, Bedeutenderes hervorzubringen, aber es scheint, dass ihn bei solchem gewagten Anlass die festgewurzelte Tradition des Formenschatzes, der Styl-empfindung, immer leitete, und vor Abwegen, wie unbewusst, bewahrt.

So lässt sich denn an diesen Stücken, obwohl sie zu den Arbeiten von grösseren Dimension gehören, welche bei uns so leicht missglücken, nichts aussetzen, sondern nur immer wieder das sichere Stylgefühl und die gesunde Fantasie ihrer Verfertiger bewundern.

Die hervorragendsten Gegenstände dieser Art sind: zwei Tafelaufsätze mit Pfauen auf der Spitze.

Die Composition ist folgende: Aus der Mitte einer wunderbar reich gegliederten Schale mit breitem gezackten Rand, von dem eine ununterbrochene Reihe massiver Silberkügelchen rings herabhängen, erhebt sich auf schön gegliedertem Stängel eine Blütenkrone, welche in der Mitte eine grössere Kugel birgt, auf welcher der Pfau steht. Die Anordnung ist hiebei fast genau dieselbe, wie bei den alten messingenen Renaissance-Kugellustern. Auch hier ist die, das Ganze beherrschende Kugelform, in der Mitte umgeben von einem Kranze S-förmig gebogener Stängel, welche aber an ihrem Ende statt der Kerzen reiche stylisirte Blüten tragen. Von allen Stängeln zweigt sich im Detail reizend durchgebildetes Blattwerk ab und von geeigneten Punkten des Kugelumfangs der Stängel und ihrer Ausläufe hängen Kettchen und kleine Blümchen im Bogen und in senkrechten Linien wie ein Blütenregen herab.

So entwickelt das kleine Kunstwerk eine Üppigkeit, einen Reichthum, der eben für sich allein schon sogleich an Indien, dieses Land der übersprudelnden Ornamentik, erinnern würde.

Bei alledem ist aber die Conception, die ganze Gliederung des Gegenstandes, auf den ersten Blick ersichtlich, und der Eindruck in seiner Totalität ruhig, ohne aller nervösen Aufgeregtheit.

Ein gleiches gilt von einer Anzahl anderer nicht minder interessanter Gegenstände.

Noch ein etwas kleineres, ähnlich gebautes Stück zeichnet sich besonders durch reizende quastenförmige Gehänge an kleinen Kettchen und seine durchaus aus reichen Blumenrosetten zellenförmig zusammengesetzte Kugel aus. Die Fransen der Gehänge bestehen aus ganz primitiv, ohne aller Verschwendung von unnöthiger Mühe, ausgeschnittenen feinen Blechstreifchen, deren Wirkung aber vorzüglich.

Ein anderes solches Stück zeigt wieder mehr den Stiel ausgebildet, während die Kugel von geringer Dimension nur den zierlichen obersten Abschluss bildet, und nähert sich hiedurch im Ganzen der Form eines Candelabers.

Der Stiel ist ähnlich wie an den hohen antiken Lampenständern, mehrere Male durch knospenartige Bildungen abgetheilt, aus welchen wie bei den Gliedern von natürlichen Pflanzenstängeln wieder mannigfaltige S-förmige Stängel mit Blättern und Blumen sich abzweigen. Zwei Reihen massiver Tropfen gut angebracht, geben wieder einen guten Contrast gegen die feinen Drähte und Metallstreifchen des Filigranwerkes. Einzelne Hauptlinien, sowohl der Construction als auch der Composition, welche zwei oft so schwer zu vereinende Dinge hier immer so weit in Übereinstimmung gebracht sind, dass sich deren Anforderungen geradezu zu decken scheinen, sind hier, wie überhaupt gerne an allem indischen Filigran, massiv gearbeitet. Diese massiven Theile verwachsen aber so sehr mit allem Übrigen, dass sie nicht im Mindesten störend auffallen durch den harten Contrast, den die massive Arbeit mit dem feinen Filigran bildet. Die Ursache dieser Verschmelzung so weit auseinander liegender Wirkungen zu einem Ganzen liegt offenbar darin, dass die Gegensätze nicht ohne Vermittlung hart neben einander stehen, sondern eine mannigfache Abstufung von einem Extrem zum Andern sanft überleitet. Es geschieht diess dadurch, dass auch das Filigran selbst aus sehr verschieden starken Streifchen zusammengesetzt ist, von drei, vier und noch mehrerlei Art, deren dickste sich bereits geradezu den massiven Theilen im Effect nähern. Im Zusammenhang damit steht eine Massengliederung der ornamentalen Details, welche von ganz grossen Massen ausgehend, mittelst kleinerer Gruppen nur allmählig zu den kleinsten letzten Bestandtheilen gelangt, welches System überhaupt der indischen und auch persischen, ähnlich wie der maurischen und allgemein arabischen Ornamentation eigen ist.

Sehr bestimmt ausgedrückt erscheint dieses System an einem Kugelgefäss, bei dem die eine Halbkugel als eine Schale zu denken ist, deren Deckel die andere Halbkugel bildet, alles dichtes Filigran aus vierkantigen Blechstreifchen von vier verschiedenen Stärken, in Verbindung mit ganz massiven Constructionsbestandtheilen.

Ein zierlicher Ständer, etwa als Blumenhalter, ist in Form einer jener zierlichen Fläschchen mit dem hohen dünnen Hals durchgebildet. Als Gehänge sind dabei nur die sehr beliebten massiven erbsengrossen Kügelchen verwendet, die stets vorzüglich wirken und allein schon einen gewissen Übergang von den massiven Theilen zum Filigran herzustellen vermögen. Die Massengruppirung und die Führung der Hauptlinien, sowie des Füllwerkes ist wieder eine vortreffliche.

Ähnlich behandelt ist ein Becher, dessen Filigran jedoch nicht selbstständig frei gearbeitet ist, sondern nur die Aussenseite des in Silber getriebenen Gefässes überzieht.

An einem Fruchtkörbchen tritt die eigentliche Filigrantechnik des Zusammenlötens der gebogenen Streifchen mehr zurück, und eine Art Flechten des Drahtes zu einem wirklichen Drahtnetz mehr in den Vordergrund.

Endlich folgen mehrere grosse Tassen und Gefässe und wieder ein grösserer Aufsatz von bedeutendem Reichthum, dessen Untertasse auf Füsschen steht.

Das Schönste von Allen aber, ein wahres Kleinod feinsten Geschmacks, freilich auch in Gold und Perlen gebildet, ist ein Halskette, bestehend aus grösseren und kleineren Kugeln, welche regelmässig mit einander abwechselnd durch kurze zierliche Kettchen mit einander verbunden. Von der mittleren grössten Kugel, welche beim Tragen vorne zu liegen kommt, hängen zwei quastenförmig verwendete ähnliche Halbkugeln herab mit einem fransenartigen Besatz von hängenden Perlen mit einer grösseren, welche frei aus der Mitte herabhängt.

Noch ist zu bemerken, dass die meisten dieser Gegenstände theilweise vergoldet sind und zwar vom Ganzen etwa der fünfte bis dritte Theil. Die Vergoldung ist hiebei erst nach erfolgter Zusammensetzung und Fertigstellung des Ganzen erfolgt.

Hiedurch entsteht neuerdings eine wirksame Trennung nach Gruppen, wie überhaupt niemals der Reichthum so weit getrieben, die Ausdehnung der Gegenstände jemals eine so schrankenlose ist, dass dadurch irgendwo eine zu massenhafte Häufung des Gleichartigen entstünde, vielmehr erscheint stets alles mit solcher Klugheit eingetheilt, dass nie eine gewisse unbewusste momentane Abzählbarkeit aller Theile bis zu den kleinsten hinab verloren geht, was eine wesentliche Ingredienz aller ornamentalen Wirkung.

Die kleinsten Bestandtheile selbst geben aber eine Übersicht alles dessen, was am Gebiete des Filigrans überhaupt jemals erfunden wurde, so dass selbst das italienische Filigran in seiner mehr einseitigen Benützung einiger Lieblingsgrundformen, dagegen arm erscheint.

Zunächst das Hauptmotiv, der Draht oder Blechstreifen in allen denkbaren Einrollungen und Biegungen, kommt in einer fast unerreichten Fülle von verschiedenartigen Krümmungen vor, wobei als Füllungen beide Arten von Spiralen, die stetig gekrümmte und die offene, seitlich zusammengedrückte, ziemlich gleichmässig Verwendung finden.

Dann alle übrigen Motive: der wurmförmig gewundene Draht; Ketten aus verschieden gebogenen Gliedern; Blech und Drahtstreifchen zu fransenförmigen Behängen; massive Tropfen und Kügelchen; allerlei Blechflächen in Kreis-, Rauten-, Dreiecks- und anderen Formen; endlich die massiven Constructionsbestandtheile.

Sehr lehrreich in jeder Beziehung ist ein eingehendes Studium der Linienführung der Hauptstege, welche die Zeichnung in grossen Zügen beherrschen. Diese bilden zunächst die Conturen und Rippen eines üppigen Blumen- und Blätterwerkes indischer Art, dann aber auch eine Anzahl rein ornamentaler Formen, alles in gebogenen elastisch geschwellten Linien, entsprechend dem Genius dieser Technik.

Beim ersten Anblick erinnert man sich sogleich an die bekannten indischen Shawls mit ihrer so eigenartigen Ornamentation, und fühlt sich versucht, diess alles eine Copie derselben zu nennen, es ist aber sicher geradezu umgekehrt. Gerade umgekehrt hat die Shawl-Ornamentation ihr Wesentliches ja beinahe alles vom Filigran entlehnt.

Denn abgesehen davon, dass die Filigran-Technik in ihrer ornamentalen Ausbildung sicher viel älter ist, als die an sich sehr complicirte, nichts weniger als primitive Shawl-Weberei, so lässt sich aus sich selbst heraus die Ornamentation dieser Shawls durchaus gar nicht erklären, gar nicht begreifen.

Sobald man aber diese Formen des indischen Filigrans vergleicht, ist das Räthsel gelöst, denn beim Filigran begreift man sofort Bedeutung und mögliche Entstehungsweise dieser Formen, denn hier sind sie nicht mehr willkürlich, sondern bedingt durch Technik und Material, ergeben sie sich hier gleichsam von selbst.

Man nehme einen S-förmig gewundenen Draht, jenes Spiralmotiv aus uraltester Zeit, und versuche die Form als Fläche abzuschliessen. Es bleibt gar kein anderer Ausweg, als die Eine der beiden Spiralen aufzulösen und die beiden Enden des Drahtes zu vereinen. Dabei entsteht aber ganz von selbst jene fischblasenartige Form, die man einem Palmblatt ähnlich fand, demzufolge so benannte und später auch im Detail einem wirklichen Palmblatt ähnlich bildete.

Würde man annehmen, dass der Ausgangspunkt dieser so charakteristischen Form wirklich die Absicht gewesen, ein Blatt nachzubilden, was übrigens allen Entwicklungsgesetzen der Ornamentation widerspräche, so ist die sonderbare Art, in der diess geschehen, ganz unbegreiflich.

Die Entstehung vom Filigran abgeleitet erklärt aber sogleich Alles.

So verhält es sich auch mit einer Menge anderer Formen, und eine nähere Untersuchung von Allem, was hier in Betracht kommt, lehrt, das die Shawl-technik ihre ganze Flächengliederung, ja den grössten Theil der Detaildurchbildung, dem Filigran verdankt.

Aber noch zu anderen Techniken zeigt sich eine merkwürdige Verwandtschaft.

Reine Filigrandessins werden auch aus Blech ausgesägt und das so entstandene Spiralwerk dann nachgravirt. So entstandene Ornamente nehmen sich besonders gut aus auf einem Untergrund von dunklem Sammt, und in dieser Weise sind eine Menge prachtvoller Säbelscheiden reich geziert, welche gleichfalls unter diesen indischen Schätzen sich finden.

Dass diese viel freiere Technik bald ihre eigenen Wege geht und sich somit allmählig die Verwandtschaft mit dem Filigran immer mehr verwischt, ist selbstverständlich.

Eine auffallende Ähnlichkeit mit den aus Silber getriebenen und mit Filigran übersponnenen Bechern und Flaschen zeigen andere, in der Grundform gleiche Silbergefäße, deren Fläche jedoch durch reiche tiefe Gravirung belebt sind, statt durch Filigran.

Auf einige Entfernung ist die Wirkung ganz gleich und im Grunde werden ja jedesmal ganz ähnliche Unebenheiten erzielt, nur ein Mal durch Wegnehmen, ein anderes Mal durch Hinzugeben, so dass dieselben Unterschiede hier auftreten, wie bei Gruben- und Steg-Email.

Auffallend bleibt immerhin die enorme Ähnlichkeit der Linienführung der Ornamentation. Diese ist und bleibt immer in ihren Grundzügen die des Filigrans, und so nimmt dasselbe denn in der indischen Verzierungskunst noch heute diejenige Stelle ein, wie in ältester Zeit; es ist noch heute erkennbar als der Stammvater einer weitverzweigten Familie.

Was sonst noch von Filigran auf der Ausstellung zu sehen, steht diesem indischen entschieden nach.

Einige Nachklänge europäisch-mittelalterlicher Technik finden sich bei *Norwegen*.

Hier sieht man einiges alt-volksthümliches Filigran in Form grosser Rosetten, tüchtig gemacht und gesund in der Zeichnung, aber doch ein blosser Abglanz der ehemaligen Herrlichkeit, verkümmerte Kunst, wie alle Hausindustrie und Bauernkunst, hauptsächlich dazu für uns von Nutzen und Werth, dass sie die fehlende Anschauung der alten verlorengegangenen Kunstfertigkeit doch wenigstens durch Nachklänge ersetzt.

Neues bringt *P. Lie* aus Christiania³², und zwar Vieles und Gutes. Als Material dient ihm der aus zwei strickförmig zusammengewundene, und dann zu einem Streifen gequetschte Draht, wie er der älteren Technik eigenthümlich. Der Motivenschatz ist gering, beinahe ganz auf die einfache Spirale zusammenge-

32 [Oslo wurde nach dem Brand von 1624 und dem darauf folgenden Wiederaufbau unter Christian IV. Christiania genannt und hieß ab 1925 wieder Oslo.]

schrumpft; diese ist aber, entsprechend der Derbheit und gediegenen Festigkeit des Materiales, frei behandelt, beinahe ohne Füllwerk und erinnern diese Formen sehr an die Führung des Filigrans romanischer und gothischer Kelche und Kreuze.

Ähnliches fertigt *Ph. Olsen* aus Bergen in Norwegen, der aber schon theilweise das moderne italienische Filigran nachahmt.

Möllenberg aus Christiania war nicht besonders glücklich mit seinem grossen vergoldeten Henkelkrug, der mit Filigran überzogen.

Auch *Christensen* in Copenhagen verwendet den gewundenen Draht zu gutem, meist aus Rosetten bestehendem Silberfiligran. Auch sein Goldfiligran auf festem Grund ist gut. Seine Arbeiten erinnern ein wenig an die Bestrebungen Castellanis.

Diese sichtlich im Norden noch festwurzelnde ältere Technik zieht sich herab bis nach Holland, wo *L. Schoonhoven* und *J. Freling* gleichfalls den gewundenen Draht verarbeiten, allerdings, nach den ausgestellten Proben zu schliessen, mit wenig Geschick für die Sache. Der Erstere arbeitet allzu roh bei arger Verkleisterung aller Ecken; der Letztere glaubte etwas Rechtes zu leisten durch Anfertigung einer completeen Zimmer-Einrichtung, bestehend aus allen Möbeln, Lustern, Spiegeln, Gefässen und einem Ofen sammt Heizbesteck im kleinsten Masstab. Ganz abgesehen von diesem höchst unpassenden Vorwurf sind die Hauptstege meist unrythmisch schlecht gelegt, die Füllungen aber ohne allen Reiz ganz geschmacklos durchgeführt.

Noch gehören zu den Überresten älterer europäischer Technik nach mittelalterlichen und Renaissance-Traditionen einige unbedeutende aber gut gemachte Filigranketten und Ohrgehänge aus *Nicaragua* und einiger alter Filigranschmuck aus *Bolivia* in Südamerika.

Im Mittelpunkte des modernen Filigran steht unbedingt die Fabrikation von *Italien*.

Diese ist zu bekannt für eine weitläufige Beschreibung.

Es sind wieder die bekannten Genueser Firmen: Forte, Merello, Beretta et Fransone und Corta am Platze erschienen, und Francati et Santamaria aus Rom.

Da findet man sie wieder alle die kleinen zierlichen Dinge, die Halsketten und Ohrgehänge, die Kreuze, Herzchen, Schnallen, Pfeile und Kugelnadeln als Haarschmuck, die Mondsicheln und Zitternadeln zu gleichem Zweck mit ihren sich schaukelnden Schmetterlingen und kleinen Paradiesvögeln und Pfauen. All die Blumenhälter, Tellerchen, kleinen Tafelaufsätze, Körbchen für Strickwolle, Füllhörner u.d.m.

Man findet aber ebenso wieder alle die Ungehörigkeiten und Tollheiten dieser Fabrikation. Den schiefen Thurm von Pisa, den Leuchthurm von Triest,

Tintenzeuge, die sich in dieser Technik abscheulich ausnehmen, ein Schachbrett sammt Figuren, endlich eine Menge Bilder und Spiegelrahmen, die sich durchweg schlecht ausnehmen und zwar um so schlechter, je grösser sie sind.

An sinnreichen Ohrgehängen in Form von Körben oder Petroleumlampen fehlt es nebenher auch nicht und es scheint, dass derlei Unsinn noch immer Käufer findet.

Das Material ist schraubenförmig geschnittener Draht; die Vergoldung galvanisch, im Ganzen: die Motive des Filigrans sind zwar alle in Verwendung, jedoch manche sehr selten, dagegen die offene, seitlich zusammengedrückte Spirale übermässig häufig. Die Durchführung ist präcis, das Filigran im Ganzen fein, aber trotzdem ein gutes Stück hinter dem indischen zurückstehend.

Ähnlich, wengleich auf eigenen Füssen stehend, ist das Filigran von *Portugal*, welches F. Vazcerquinho und A. Continho ausstellten. Es ist fein und gut gearbeitet, sogar noch zarter als das gewöhnliche italienische und verfügt über einige originelle Motive, so kleine Kügelchen aus Spiralen von feinem Wurm-draht gebildet, distelartige Rosetten, Nachahmungen von Spitzenkrägen und die Anwendung kleiner auspolirter Schälchen als Gehänge.

Das Vollendetste in dieser Richtung findet sich jedoch in der *österreichischen* Ausstellung, in welcher die Arbeiten der Fachschule für Filigran von *Ampezzo* alles übertreffen, was Italien hervorbringt.

Diese Blätter erheben sich beinahe zu Naturnachahmungen im Sinne der Blumenmalerei, so fein sind alle Umrisse, alle Bewegungen der Natur nachempfunden, so fein folgen selbst die Spiralwindungen der Füllungsdrähte den Formen der Blattflächen.

Trotz alledem stehen auch diese Arbeiten in ihre Wirkung hinter den so viel roher ausgeführten indischen zurück, was wohl deutlich genug erkennen lässt, dass es in allem, was der Kunst angehört, viel mehr noch auf die Richtigkeit und Stärke der Grundgedanken, als auf die immerhin schätzenswerthe Feinheit der Ausführung ankommt.

In Österreichs Gebirgländern, besonders in *Salzburg*, ist übrigens die Filigrantechnik als traditionelle Kunst noch heimisch und es ist schade, dass von diesen meist tüchtigen Arbeiten nach guten alten Formen nichts zur Ausstellung kam. Noch bedauerlicher wäre es, wenn diese Technik, in Folge der Modernisirung der Volkstracht, zu welcher sie bisher das Ihrige beisteuerte, hier gänzlich aussterben würde. Sollte es nicht möglich sein, als Ersatz für die Abnehmer vom Lande, dasjenige Publikum zu gewinnen, für welches die italienische Filigran-Fabrikation arbeitet?

Aus *Sieme* haben Giganto & Cie. einen Visitkartenteller in sehr massivem Filigran ausgestellt, und es bleiben nun nur noch ein amerikanischer und ein französischer Aussteller zur Besprechung übrig.

Beide haben Sonderbares und beide ein Sonderbares so recht nach Landesart geliefert.

P. Hartmann aus den vereinigten Staaten bringt in kostbarem Etuis so superfein, wie mit der Maschine, ausgeführtes Filigran, dass man meint, es müsse mit eigens hiezu erfundenen Instrumenten, unter starken Vergrößerungsgläsern ausgeführt worden sein.

Der Eindruck, den es macht, ist aber gleich Null. Es lässt vollständig kalt und ist so das reinste Gegentheil vom indischen. Es ist die reine nüchterne abgezierbelte Maschinenarbeit, deren steife Feinheit gerade Alles verdirbt, ein wahres abschreckendes Beispiel.

Der *französische* Aussteller Herr *Clement* dagegen bringt richtig seinen Nationalliebling, einen Kamin mit allem Zugehör, wobei die riesige Spiegelrahme, die Pendule und die zwei Armleuchter ganz aus feinstem Filigran ausgeführt sind. Man kann sich nichts Unpassenderes, nichts Geschmackloseres denken; allein wovon eben das Herz voll, davon geht endlich sogar die Filigranfabrik über.

Soll nun noch das Ganze zusammengefasst werden, um positiven Gewinn für die moderne Fabrikation daraus zu ziehen, so lässt sich Folgendes zur Berücksichtigung empfehlen:

Als Gegenstände zur Anfertigung eignen sich vorzüglich alle die kleinen Gehänge und Ketten, wie sie in Genua als Schmuckgegenstände erzeugt und mit Recht so gerne gekauft werden. Damit soll aber nicht gesagt sein, dass man diese Dinge nicht noch viel schöner, viel stylvoller machen könne.

Offenbar entbehrt diese italische Fabrikation aller tieferen künstlerischen Einsicht, sie ist ein gewöhnliches Handwerk geworden, dem schon lange keine Impulse von Seite der Kunst her zu Gute gekommen sind, daher alle ihre Formen mehr oder weniger einer gewissen Verwilderung, einem planlosen Combiniren, und einer starken naturalistischen Richtung preisgegeben erscheinen. Würde man diese unsicheren schwankenden Formen auf gute wirkungsvolle Formen der besten Renaissance-Zeit zurückführen, dann würde man nicht nur an Styl, Sicherheit und Stärke des Effektes gewinnen, sondern auch die Möglichkeit, jenen Reichthum des indischen Filigrans sich anzueignen, wie ja die Renaissance selbst so viel Orientalisches sich einzuverleiben verstand; denn die obersten Grundsätze der indischen, persischen, griechisch-römischen und Renaissance-Composition sind nicht verschieden von einander.

Auf Grundlage dieses Programmes könnte mancher Versuch gemacht werden, der sich vielleicht der Mühe lohnte, vielleicht Leben in diese feine sinnreiche Technik brächte.

II. Möbelfabrikation und Holzschnitzerei

Ganz naturgemäss ist es hier Frankreich, das durch die Menge und Reichhaltigkeit des Ausgestellten Alles überbietet, und von Frankreich wieder Paris, als Sitz der grossen Möbel-Industrie, welche nicht nur das eigene Land, sondern zu einem ganz erheblichen Theil noch die übrigen Länder mit ihren Produkten versieht.

Die vielen Richtungen, welche hier eingeschlagen werden, zeigen schon, dass man für den mannigfaltigen Geschmack eines ausgebreiteten Publikums zu sorgen hat, und auch zu sorgen versteht.

Am reichsten vertreten bleibt dabei immerhin die eigene moderne Richtung, und der erste Repräsentant derselben ist *H. Fourdinois*. Es ist diess ein bereits reichlich mit ersten Preisen ausgezeichnetes Haus, dessen Ausstellung, ganz der hervorragenden Stellung dieser Firma entsprechend, durch Reichthum und eine Fülle von Prachtstücken glänzt.

Jedes einzelne der hier versammelten Stücke würde allein auffallen; dies riesige Portal mit den zwei langen Bronzefüllungen und den zwei lebensgrossen Emailköpfen; das zweite Portal in den schweren Formen des Marmorstyles; die zwei grossen virtuos in Holz geschnitzten Mohren daneben; das Cabinet, die Credenz mit den beiden durch ihre stylistischen Sonderbarkeiten ebenso sehr, wie durch die Vollendung der technischen Ausführung auffallenden Sphinxen und kleinen Gegenstände.

Man sieht es allen diesen Dingen auf den ersten Blick an, dass sie nur für königliche Gemächer geschaffen sind und hier nicht mehr nach dem Preis gefragt wird.

Die technische Ausführung ist denn in der That durchaus musterhaft, ja theilweise geradezu unübertrefflich, von der Auswahl und Pflege des Materiales angefangen bis zur letzten Fertigstellung.

Was aber den künstlerischen Werth vom Standpunkte der Composition aus anbelangt, so steigen da immer mehr Zweifel auf, je länger man diese Dinge betrachtet. Als Probe hiefür diene eine kleine Analyse eines zierlich gehaltenen Schmuckschranks, eines Cabinetes.

Es sei erlaubt, dabei einmal ein wenig pedantisch zu Werke zu gehen und

das Ganze stückweise in Bezug auf Anordnung der Grundformen, Zeichnung der Details, Farbe und endlich Material zu prüfen. Die Mühe wird sich lohnen.

Als *Grundformen* finden sich zuerst ein Tisch, darauf ein Sockel, darauf eine grosse Cassette gestellt und dazu noch einige Motive, welche sonst nur bei einem Buffet und bei einem Schreibtisch als *Characteristica* vorkommen.

Der *Zeichnung* nach ist der Tisch mehr in Roccoco, das Kästchen mehr in Renaissance gehalten.

Etliche Bronzefüsschen und Beschläge sind antikisirend, griechisch, darunter ein vollständiger kleiner Kandelaber als Pilasterfüllung, an dem wieder ein antiker Schild hängt, der innen ein höchst modernes Köpfcchen als Dekoration trägt. Andere Ornamente und die verschiedenen Figürchen sind specifisch modern, ja naturalistisch.

Der *Farbe* nach ist ein Theil in feurig rothem Holz mit vergoldeten Beschlägen (erstes Farbengeschlecht) durchgeführt; die Stoffe (Seide – Sammt) sind lichtblau in Verbindung mit Weiss als Elfenbein und Silber (zweites Farbengeschlecht); endlich treten noch allerlei Intarsien auf in lichten gebrochenen Holzönen (drittes Farbengeschlecht).³³

Die verwendeten *Materialien* sind: eine förmliche Musterkarte von Holzgattungen, dann Bronze, Silber und Limoger-Emaille, ferner Elfenbein und endlich Seide, Sammt und sogar Pelzwerk.

Das ist doch alles Mögliche!

Der Totaleffect ist dabei natürlich ein ganz wirrer, weil immer Eines die Wirkung des Anderen stört, wobei nicht ausgeschlossen ist, dass eine verblüffte Menge davor staunend stehen bleibt und ein noch nicht dagewesenes Wunderwerk der Kunst zu sehen glaubt.

Dieses sinnlose Zusammentragen aller erdenklichen Effekte auf einen Haufen, das ist aber das gerade Gegentheil von Kunst, das ist, offen und ehrlich ausgesprochen, der platteste Dilettantismus.

Wahrlich! wenn man dabei wieder bedenkt, wie wunderbar fein das alles gemacht ist, mit welcher ungewöhnlichen technischen Vollendung, mit welcher Virtuosität in der Behandlung des Materiales, in Führung der Werkzeuge, man könnte rasend werden über einen Dessinateur, der mit solchen Virtuosen von Arbeitern nichts Besseres zu machen verstand.

Diess aber ist das Charakteristische der ganzen Richtung, an deren Spitze Fourdinois steht: Virtuose Technik, sinnlose Komposition. Planlose Häufung

33 [Die Lehre der Farbengeschlechter geht auf die griechische Antike zurück. Johann Wolfgang von Goethe erwähnt in seiner *Farbenlehre* (Tübingen: Cotta 1810) die vier Farbengeschlechter der Pythagoreer weiß, schwarz, rot, gelb.]

aller Style, ein blosses Verblüffen durch allerlei förmlich sinnverwirrende Effekte, Dissonanzen ohne Auflösung; alles blendend und schreiend, so dass eine gute Gesundheit erforderlich, das anzusehen, ohne nervös zu werden. Zwischen solchen Möbeln aber zu wohnen, ohne nervös zu werden, halte ich für schlechterdings unmöglich.

Dieser Richtung nun huldigt der grösste Theil der Fabrikanten. Schildplattrother Flader³⁴ glänzend polirt und vergoldete Bronzemontirung kommen am häufigsten vor, so fast ausschliesslich bei *Diehl*, *P. Sormani* und *Gueret*, dessen schreiendes Bett nebst grellrothem Holz und Goldbeschlügen noch in himmelblauen Stoffen schwelgt.

Der Styl ist dabei angeblich der Ludwig des XIV., XV. oder XVI., wobei es auf allerlei Mischungen und Privatauslegungen eben nicht ankommt.

Roulin verbindet dieses Genre noch mit Chinoiserien, welche er in Lackarbeit als Füllungen anbringt.

Ganz spezifisch modern in ihrem ganzen Wesen sind *J. Deval* und auch *Pedquereau*, ferner *Drouet* mit seinen gutgeschnitzten, aber bereits unverdaulich barocken Carnissen.³⁵ *Babey*, dessen Arbeiten blendend bis grell und *Pessé*, bei dem Gold, Stoffe, Holz, Bronze in fieberhafter Unruhe durcheinander geschüttelt erscheinen und ein förmliches Flimmern vor den Augen erzeugen von so peinlicher Wirkung, ähnlich wie, wenn man bei grellem Sonnenlicht durch den Schatten eines Lattenzaunes geht, wo dann immer grellstes Licht und tiefster Schatten unaufhörlich wechseln und die Augen foltern.

Perol will noch mehr reizen und bringt gar Möbel in goldgelbem Flader und himmelblauen Stoffen, also jene grellste und heftigste aller komplementären Farbkombinationen, orang blau, welche sich ja auch bei den französischen Malern stets einer gewissen bedenklichen Beliebtheit erfreute, während die grossen Venetianer Coloristen die ruhige bedeutende Kombination roth, grün vorzogen, wie auch die Antike, der Orient etc.

Durch ganz kopflose Tischlerarchitektur glänzt *Laurendot*, dessen Stücke übrigens, wie die aller Anderen, vorzüglich gemacht sind, denn schlechte Technik kommt hier kaum irgendwo vor.

Godin hätte besser gethan, sein Riesen-Tableau voll Orden und Medaillen allein auszustellen und sein buntes konfuses Kabinet, das wieder aus allem Erdenklichen zusammengesetzt, und seinen schaudererregenden Bücher-schrank zu Hause zu lassen.

34 [Flader oder Fladerung, Bezeichnung für die Maserung des Holzes.]

35 [Carnissen sind Schmuckaufsätze an den Ecken eines Gegenstands.]

Noch gehören einige hervorragende Firmen dieser Richtung an, welche jedoch nebenbei auch noch Anderes kultiviren.

E. Bellenot hat neben seinen glänzenden, aber styloßen, verwirrenden Stücken einen derben Eichenholzkamin sammt alterthümlichen Bild an Stelle des Spiegels in Renaissanceformen, dessen Schnitzerei vorzüglich. *Damon* zeigt auch neben der Modernität noch Sinn für reinere Formen aus älterer stylicherer Zeit. Der echt moderne *Pelcot* variirt das Thema durch reiche kostbare eingelegte Arbeiten. *Greché* verbindet damit Schnitzerei und Elfenbeineinlagen. Alles, was das Herz verlangt, ist bei *Lippmann* zu haben; ein gothischer Schrank, eine Renaissance-Wand, ein barockes Bett und Lackmöbel. Hauptsächlich mit Chinoiserie befasst sich *Varengo*, und auch *Gallais* ist bestrebt Vieles zu bieten, er bringt schwarze Möbel mit Marmor, gold und blau, persisches und Renaissance.

Als Specialitäten erscheinen die Möbel mit Gobelin-Überzug, mit welchen sich *G. Playette* befasst und *Helbronner*; ferner gute Boule-Arbeiten im ächten Styl, welche *Grimard* liefert; und endlich die Ebenholzmöbel mit Elfenbeineinlage von *Wagner* und die von *V. Josse*, welche in Bezug auf Komposition durch eine sonderbare, gleichsam erzwungene Ruhe zur Erwägung all der merkwürdigen Wege des französischen Geistes reizen. Technische Ausführung, wie gesagt, stets vortrefflich.

Durch diese Spezialitäten hindurch gelangt man aus dem flimmernden Reich des spezifisch modern französischen Möbels zu einigen ernsteren Richtungen. Anschliessend an die soeben genannten, in schwarz und weiss, zu der Spezialität ganz schwarzer Möbel. Diese sind durch die Einheit der so ersten Farbe schon vor den ärgsten Ausschreitungen bewahrt, obwohl es auch hier an Seitensprüngen nicht fehlt. *Penon* garnirt seine schwarzen Möbel mit Bronzeinlagen und Aufsätzen, *Lemoine* mit Limogen³⁶, *Meynard* fertigte ein Kabinett, angeblich im Style Henri II. mit schlanken schwarz-bronzenen Figuren, die sehr gut in der Farbe stimmen, und mit dunklen Limogen. *Charmois* bleibt ganz schwarz und *Hirtenstein* gleichfalls, hat aber auch ein schönes Himmelbett nach altem Muster und Sonstiges. Einer der bedeutenderen ist *Schmit*, der nebst guten schwarzen Möbeln auch eine der besten Leistungen der Ausstellung, ein in lichtbraunem Holz geschnitztes Bett von effektvoller Komposition bringt.

36 [Limogen sind Porzellangefäße, die nach dem 1767 in Limoges erfundenen Verfahren des Brennens von Kaolinerde hergestellt sind. Sie dienten zumeist als Tabaksdosen und zeichneten sich durch einen hohen Grad an Feinheit sowie häufig durch aufgesetzte Figürchen aus.]

Der Aufbau aus Architektonischem, Pflanzenornament und Figuren weist starke gute Motive auf, die technische Ausführung ist virtuos.

Hiedurch ist aber auch schon das Gebiet anderer Spezialisten betreten, deren Stärke in der Schnitzerei besteht, und welche fast durchgängig zu den Besseren, Vornehmeren unter ihren Kollegen zählen. Unter ihnen hat *Coblence* gleichfalls ein sehr schön geschnitztes und gut komponirtes Bett, *Beurdeley* sehr schön geschnitzte Details an seinen Möbeln, in ähnlicher Weise wie Schmit, *Blanqui* ein schönes, tüchtig gearbeitetes Kabinet und gut entworfenen Tisch. Daneben auch allerdings einiges Mageres. *Huber* einen Salon mit Decke im Louvrestyl.

Wieder eine Spezialität innerhalb dieser Gruppe bilden diejenigen, welche sich hauptsächlich mit Verarbeitung des Eichenholzes beschäftigen. Es sind das die ernstesten Leute der ganzen Möbelindustrie, trotz der Herren in Schwarz. Sie halten sich alle mehr oder weniger an ruhigere, kräftige, alte Muster, verschmähen einen flimmernden Aufputz durch allerlei fremde Stoffe, wobei nur das Eine auffällt, dass sie selbst Beschläge aus Schmiedeeisen vermeiden, welche doch eine Zierde fast aller alten Eichenschränke bilden und allen Eigenthümlichkeiten des Materiales und der Technik zufolge vorzüglich dazu passen. Ihr Material, das Eichenholz, behandeln sie vorzüglich, die Schnitzarbeit ganz eminent und bei aller Sauberkeit dem Material entsprechend derber. Die Arbeiten selbst gehören meist für Speisezimmer, auch Treppenhäuser und Vorräume. Unter dieser Spezialität sind zu nennen:

Cosselin, welcher Portal und Treppenhaus aus Eichenholz, sehr schön gearbeitet, ausstellte; die durchaus reichen Eichenholzschnitzereien von *Drouard*, welche mehr in niederländischer Renaissance gehalten sehr gut und ruhig wirken; *E. Fournier's* Eichenmöbel, worunter ein guter Speistisch nach altem Muster; *Trouve's* alte Fichtenholzpalustrade, an der Putter mit Doggen abwechseln, und sein treffliches Himmelbett nach gutem alten Muster vorzüglich ausgeführt. Diese ganze Gattung ist naturgemäss etwas schwer. Zu viel des Guten geschah aber an einer grossen Kaminverkleidung von *J. D'Antoine*, welcher bereits ganz in dem Massverhältnisse der Marmorkamine gehalten, und an den guten aber schweren Arbeiten von *Lapierre*.

So schliesst sich der Kreis der vornehmen Firmen, an welche sich noch eine zahlreiche Schaar von Spezialisten für Kanapees, Rahmen, Wiegen, Stühle, Maschinerien für Auszugtische, Betten u. dgl., endlich eine ganze, schier endlose Gallerie von Möbelerzeugern dritten und vierten Ranges anschliessen, welche zwar einen unabsehbaren Raum füllen, aber die Richtungen der ersten Firmen wiederholen.

Aber am Ende ist es doch auch gut, dass sie da sind, so hat man doch hiedurch das allseitig abgeschlossene, volle Bild dieser grossen, so weit verzweigten, durch geschickte Arbeitstheilung so vielfach gegliederten Thätigkeit vor sich. Die Modernität, als spezifisch französische Schöpfung, dominirt dabei alles.

Hinter Ludwig XIV. wird wenig zurückgegriffen, und, wo wirklich alte Muster gewählt werden, geschieht diess, weil man eben alles macht und dem Publikum somit auch mit dieser Richtung aufwarten will, nicht aber vom Standpunkte der Überzeugung, nicht um hiedurch eine Geschmacksreform einzuleiten.

So hat diese Industrie zwar den bedeutenden Vortheil einer bestimmten Tradition, aber einer Tradition ohne neuer Ziele, ohne neuer kräftiger Impulse, und die Folge davon ist jenes Haschen nach Effekten, jenes sich immer noch Überbietenwollen, das alle die ungesunden Produkte nothwendiger Weise hervorbringt, an denen diese moderne Richtung so übertoll ist.

Man wähle sich irgend einen bestimmten Fall, z.B. den Aufbau eines Büffets, von dem so zahlreiche Lösungen ausgestellt, und versuche es, aus all der Menge eine einzige naturwüchsige Conception zu entdecken. Unmöglich. Alles ist hier mehr oder weniger gesucht, übertrieben, alles, in der Absicht, die höchste Potenz des Möglichen noch zu überbieten, verdorben.

Das gemeinsame Merkmal aller dieser Stücke ist die absichtliche Vermeidung alles Natürlichen und ein gewaltsames Herbeischleppen von fremden Motiven; zugleich Merkmale der Auflösung, des Verfalles.

Man stelle ein Kästchen mit Flügelthüren auf ein kleines Podium, stürze darüber einen Tisch, so, dass das Kästchen unter dem Tisch steht, dann stelle man wieder ein zweites Kästchen auf diesen Tisch und stürze in derselben Weise einen zweiten Tisch darüber, obenauf lege man eine Platte in Gesimsform und man hat die gegenwärtig beliebteste Form des Aufbaues. Dass dabei die Kästchen nicht recht gesehen werden können und mehr peinlich wirken mit ihren Flügelthüren, welche beim Aufgehen an die Tischfüsse stossen, dass auch die Tischform wenig erfreulich wirkt, weil sie in dem naturgemäss leeren Raum mit dem Kästchen halb vollgestopft erscheint und die Füsse der nothwendigen freien Durchsicht beraubt sind, das ist es gerade, was als *Nouveauté* gesucht wird, statt eine solche Korrumpirung alles Typischen grundsätzlich zu meiden. In dieser Weise ist ein Schrank von *Drapier* aufgebaut und viele Andere.

Laland steckt gar einen *hohen* Schrank zwischen vier dünne stangenförmige Ecksäulen, als ob neben diesem Schrank vier Besenstiele beim Ausfegen des Zimmers vergessen worden wären u.s.w.

Eine fast durchgehends vorkommende Eigenthümlichkeit ist es, die vier

Säulen oder Pilaster einer Reihe nie in gerader Linie aufzustellen, sondern immer die zwei mittleren ein klein wenig vortreten zu lassen, ferner die Gebälke allzu mannigfach abzukröpfen und abzutrepfen, was beides sehr unruhig wirkt, ebenso wie die diversen halben, doppelten und dreifachen Gebälke.

Ist aber die Komposition ja einmal gut, dann taucht gewiss irgend eine unmotivirte Majolica oder Emailplatte auf, die wie ein plötzlicher Aufschrei alle Ruhe wieder verscheucht.

Die Vorzüge liegen immer in der technischen Ausführung, durch welche die Komposition stets übertroffen wird.

Unter allen den virtuosen Arbeitern aber, welche ihre Geschicklichkeit hier so reichlich zeigten, sind nicht die Geringsten die Holzschnitzer.

Diese können alles, was man braucht; Figuren so gut wie Ornamente, und fertigen Alles mit gleicher Sicherheit und gleicher Feinheit. Besonders bemerkenswerth ist das bedeutende Können am Gebiete des Figuralen, das allerdings auch in allen Zeichenschulen, auch den niederen, bedeutend gepflegt wird.

Sehr beliebt als Füllungen sind gegenwärtig kleine Reliefs mit figuralen Darstellungen in flacher Behandlung.

Alle diese Schnitzereien zeigen strenge, zuweilen geradezu akademische Schulung.

In der naturalistischen Manier der Schweizer Schnitzerei arbeitet nur *Duflot* wieder als Spezialist dafür und tritt auch ganz nach Art der Schweizer mit selbstständigen Schnitzereien auf.

Selbstständig als Schnitzer, oder vielmehr Holzbildhauer haben nur *Bou-langer* (Vögel), *Ardisson* (Basrelief) und *Moulinet* (Zierrahm) ausgestellt. Die grosse reiche Schnitzerei findet sich sonst nur an den Möbeln.

England überrascht durch einen neuen Styl des Möbelbaues.

Diese neue Möbelgattung bringt die Technik des Drechselns und damit das Motiv der Stellage und Säulchengallerie in den Vordergrund. Hierbei ist alles Holz bis zu möglichst dünnen Stäbchen und Bretterchen zerschnitten, mit reichlichen Abfasungen versehen und zum Behufe konstruktiver Festigkeit befinden sich in allen Ecken, wo Stäbe und Friesse senkrecht aufeinanderstossen, kleine dreieckige Brettchen eingeschalten, welche einen feste Dreiecksverspreizung herstellen, wie die Strebebänder von Zimmerwerks-Konstruktionen.

Also ein förmlich doktrinäres Hervorkehren der reinsten Holz-Konstruktions-Motive liegt zu Grunde.

Vielleicht ist dieser Geschmack auch ganz auf dem Wege der Spekulation entstanden, wenigstens sieht es so aus.

Der Aufbau kann dabei immer noch architektonisch genannt werden. Sein

Verhältnis zu dem Aufbau des Renaissance-Möbels ist beiläufig das des Riegelwandbaues, überhaupt der Holzarchitektur zur Steinarchitektur. Genau so wie beim Renaissance-Möbel ganze Palastfassaden aus Stein in die zierlichere reichere Holztechnik einfach übertragen erscheinen, so finden sich hier alle die Abfaltungen und Verstreungen der Zimmerei.

Theoretisch macht sich die Sache auch von dieser Seite her ganz gut, denn die Holzarchitektur sollte doch vermuthlich den hölzernen Möbeln näher stehen als der Steinbau, aber in der Praxis sieht die Sache ganz anders aus.

Wenn man da diese sonderbaren Gebilde mit all den vielen Fächerchen und Lädchen und Säulchen sieht, wird man von dieser Gattung wohl kaum besonders auferbaut sein.

Neben dieser neuen Gattung kommen jedoch noch eine Anzahl Renaissance-Möbel vor, welche, ganz im Gegensatz zu den eben Besprochenen, meist sehr massiv und schwer ausgefallen; einige davon haben sogar die unerlässliche Übertragung des Steinbaues in die zierlicheren Formen der Holztechnik nicht fertig gebracht und alle die schweren breiten Verhältnisse der Steinkonstruktion sklavisch kopirt.

Die Ausführung ist dabei eine tadellose, die Farbe im Allgemeinen lieber lichter als zu dunkel.

Sämmtliche Credenzen sind mit Krügen, Schüsseln und andern Gefässen angeräumt und in den meisten Fällen hat es den Anschein, als ob selbst bei der Komposition schon auf ein Zusammenwirken mit diesen Rücksicht genommen wäre, was sehr zu loben, denn die Gefässe gehören so untrennbar zu diesen Schränken, wie das Wasser zum Brunnen, die Blumen zum Gartentopf.

Die Bildhauer- und Schnitzarbeiten daran sind tüchtig, aber etwas hart und trocken.

Als selbstständige Schnitzereien wurden nur einige Füllungen (mit Federvieh) ausgestellt von *Minns*.

Unter den Möbelfabrikanten sind besonders zu nennen *Jakson* und *Graham*, deren Stärke in eingelegten Arbeiten besteht, ferner *Holland*, *Jonstone*, *James* und *Walker*.

Die Ausstellung *Österreichs* auf diesem Gebiete, beiläufig eben so umfangreich wie die englische, steht gleichfalls nicht im Verhältniss zur Produktion. Obwohl Wien allein circa 40 grössere und über 2000 kleinere Unternehmer zählt, betheiligten sich an der Ausstellung nicht 20 zusammen.

Von den zahlreichen und theilweise bedeutenden Verzierungsbildhuern und Holzschnitzern sind nur einige Spuren aufzufinden und von denjenigen Firmen, welche sich an der Ausstellung betheiligten, wurde meist sehr wenig

geschickt. Selbst F. *Schönthaler* strengte sich so wenig mit seiner Ausstellung an, dass Jemand, der ihn und seine Leistungsfähigkeit nicht schon kennt, eine ganz falsche Vorstellung bekommen muss.

Dennoch genügt das Wenige, die eingeschlagene Richtung anzuzeigen. Es hat sich hierin seit 1873 nichts geändert.³⁷ Wie bei den französischen Möbeln, findet man auch hier eine Menge Spezialitäten, welche aber nur durch einzelne Probestücke vertreten. An Kostbarkeit des Materiales und Reichthum stehen sie im Ganzen hinter den französischen Produkten zurück, übertreffen sie aber aufs Entschiedenste in Hinsicht auf Komposition. Diese ist meist gut und erzielt eine ruhige, oft bedeutende Wirkung. Am zahlreichsten vertreten sind Möbel in gutem Renaissance-Aufbau, mit wesentlichen Grundzügen der deutschen Renaissance, jedoch stets mit einer gewissen Mässigung.

In dieser Art ragt auch diessmal wieder H. *Irmeler* hervor, dessen Buffet aus imprägnirtem Eichenholz im Style deutscher Renaissance die von ihm geschaffene, so zu sagen zartere Auffassung dieses Styles, gut veranschaulicht. Irmeler arbeitet übrigens auch nach Entwürfen von Prof. J. *Stork*, und zeichnet sich durch vornehme Haltung im Styl und vortreffliche technische Ausführung gleich aus.

H. *Trinkl* brachte gute Möbel mit Ledermalerei nach eigenen Entwürfen.

Hervorzuheben sind noch A. *Fix*, A. *Knobloch* und *Jäckel*, dessen Ankleidespiegel sich durch vorzüglich ausgeführte Schnitzerei auszeichnet. Geradezu zu dem Besten der Ausstellung gehören seine geschnitzten Füllungen, in der Art Frullini's mit reichem Akanthusblatt und Vögeln im Basrelief bedeckt, welche beinahe den berühmten Florentiner übertreffen. Mehr Schnitt sollte stehen geblieben sein.

Speziell als Schnitzer zu nennen sind: *Dometz*, *Unterberger*, *Überbacher*, *Graber*.

Ungarn schliesst sich vollständig den in Wien vertretenen Richtungen an.³⁸

Eine hervorragende Stellung in Möbelfabrikation und Holzschnitzerei nimmt *Italien* ein, das jedoch auf diesem Gebiete seit 1873 eher Rückschritte zu verzeichnen hat.

Die Möbel glänzen wieder durch ihre Fülle von Intarsien aller Art, aus welchen wieder die von Elfenbein und Pietradurä die erste Stelle einnehmen.

Obenan steht darin *Gatti* aus Rom. *Torrini* und *Montellatici* aus Florenz sind wieder mit ihren Möbeln mit Pietradura-Einlagen erschienen. *Bernarchi* aus

37 [Weltausstellung in Wien 1873.]

38 [Ende Teil 2.]

Forli ist Specialist für Perlmuttereinlagen. *Pagliani* und *Brambilla* aus Mailand endlich fertigen Intarsien in allen Materialien.

Der Aufbau dieser Möbeln ist bedeutend ruhiger und meist stylvoller als der der französischen, obwohl auch hier irgend eine Absonderlichkeit selten fehlt. Im Ganzen ist aber hier kaum etwa Neues zu verzeichnen.

Anders verhält es sich aber mit der gleichfalls bekannten und berühmten Holzschnitzerei Italiens.

Diese fängt nachgerade an bedenklich zu werden.

Man nehme die Ausstellung ihres ersten Meisters, *Frullini*, aus Florenz. Eine ziemliche Anzahl grosser Pilasterfüllungen, ganz in seiner alten geschätzten Art vertritt am Besten das, wodurch *Frullini* gross ist. Zwischen dem so fein hingelegeten Akanthuslaub, das mit zartestem Schnitt hervorgezaubert, nistet sich aber allerlei Unklarheit ein. Manche Stücke sind sogar in der Gesamtanordnung so nachlässig entworfen, dass das Laubwerk sich zu einem Gestrüppe verirrt, und bis hart an die Grenze des Wüsten gelangt. Dabei nimmt ein unbegreiflicher Naturalismus überhand in Thieren, Blumen, Blättern, wie er unter der Würde eines *Frullini* sein sollte.

Wenn bei all diesem bedauerlichen Verfall, das Schnitzwerk doch noch auf bedeutender Höhe steht, so ist das Ensemble meist mangelhaft und der Aufbau der Möbel sogar ganz entschieden schlecht. So meisterhaft, besonders in Bezug auf Ausführung, oft das Detail, so ist der Aufbau ebenso – stümperhaft.

Es ist schwer, sehr schwer, dieses Wort zu gebrauchen, allein es findet sich kein anderes.

Was soll man sagen, wenn rechts und links zwei Pilasterfüllungen aufgestellt werden, und das hiezu gehörige Kapital systematisch wegbleibt, wahrscheinlich um in keine technische Schwierigkeit wegen des Öffnens der Kastenthüren zu gelangen. Das Vorhandensein der Kapitale ist durch Überlage eines vollständigen Hautgesimses mit gegliedertem Architrav aber doch wieder zur Unerlässlichkeit gemacht. Der Fuss des Pilasters läuft zugleich als Schranksockel herum und erzielt eine ganz unpassende, unverständene Ausladung.

Und nun die anderen Möbel!

So weit kommt es, wenn man glaubt mit der Virtuosität allein etwas Rechtes leisten zu können, und ein festgegründetes Kunstverständniss im Allgemeinen, gründliche Studien der Architektur vor Allem nicht zu benöthigen.

Es geht aber nicht mit dem *alla prima* Arbeiten, das ist nicht Genie, das ist Leichtsin.

Das tollste brachte Prof. A. *Caponetti* aus Neapel. Ein monströses Werk, das er *Pantecnicon* taufte. Dieses *Pantecnicon* ist nun ein riesiger Schubladkasten,

von 6 Meter Höhe, in Form eines Ofens voll närrischer Schnitzerei und Ornamenten in allen Stylarten und Techniken, daher Pantecicon. Am Sockel ist sinnreich ein lebensgrosser Löwe angebracht in einer Art Tunnel, aus dessen beiden Öffnungen heraus je ein vorderes und hinteres Ende des Herrn Löwen sichtbar wird. Derlei ist das Ende vom Lied.

F. Romanelli in Florenz arbeitet ähnlich wie *Frullini* und ebenso *E. Gajani* mit seinen Schülern, welche alle mehr weniger gute Arbeiten lieferten, worunter einige sehr tüchtige Pilasterfüllungen in kräftigem Hochrelief.

Beinahe als Specialisten stehen da die Brüder *Besarel* aus Venedig durch ihre Rahmen, Consolen etc. mit vorwiegend figuraler Dekoration. Meist Putten.

Reichlich ausgestellt hat die *Schweiz*, was bei ihrer ausgedehnten Schnitzindustrie zu erwarten. Dass sie aber immer wieder dieselben Kühe und Hirsche und Gensjäger bringt, wird wahrlich schon langweilig.

Vielleicht tritt aber auch hier bald eine Änderung ein, denn das Gefährliche des Beharrens auf einer Richtung, die bereits allenthalben zu den überwundenen Standpunkten gehört, und auch in weitesten Kreisen des Publikums stetig an Käufern verliert, wird im eigenen Lande bereits erkannt.

So treibt hier die Besorgniss, Einkünfte zu verlieren, zu einer Stylreform, nachdem sich diese anderwärts bereits vollzogen.

Diessmal blieb es aber bei der grossen Mehrzahl der Gegenstände noch beim Alten, und somit wäre hier besonders nur das unter Leitung des Architekten *Chiodera* zusammengestellte reizende Zimmerchen zu erwähnen. Sichtlich unter dem Eindrucke der Münchener Kunstgewerbe-Ausstellung entstanden, ist es als Vorläufer des Eindringens unserer Geschmacksreform auch in die Schweiz zu bezeichnen.

Im Style anschliessend an die besten Zeiten der Schweizer-Renaissance enthält es an Arbeiten in Holz eine reiche Casseten-Decke, einen vortrefflich durchgebildeten Schrank, schöne Wandtäfelungen, ein complet eingerichtetes Erkerfenster mit Tischchen und Bänken, ein schönes Portal, einen grösseren Tisch mit Stühlen in vorzüglicher Schnitzarbeit, die bei allen diesen Gegenständen mit einfachsten Mitteln unendlich mehr auszurichten vermag, als mit der mühsamen und undankbaren Nachahmung von Füchsen und Farrenkräutern und ähnlichen Dingen, welche uns zwar in der Natur und in den trefflichen Wiedergaben der Ölmalerei erfreuen, aber die ungeeignetsten Dinge zur Nachahmung in Holz sind.

Gerade dasjenige, was am Felle eines Thieres, am Pelze eines Fuchses das Reizende ist, nämlich seine Weichheit, die zum angenehmen Befühlen mit der Hand so unwiderstehlich einladet, seine schöne Farbe, das sind gerade diejeni-

gen Dinge, welche der Natur des Holzes vollkommen fremd sind, seinen ganz anderen Eigenschaften sogar widerstreiten.

Diess und Ähnliches ist aber schon zu oft gesagt worden, um es nochmals hier weitläufig zu wiederholen, nur auf das Eine sei es erlaubt hinzudeuten, dass sich auch hier wieder deutlich zeigt, wie unerlässlich auch in den kleinsten Dingen künstlerischen Schaffens ein allgemeiner Überblick über das grosse Ganze der Kunst, von dem aus alle Techniken und alle zur Darstellung geeigneten Gegenstände überblickt werden können, um in der Lage zu sein, das für jede Specialität Passende zu wählen.

Der einfache Gebirgs-Arbeiter, der die Welt nicht gesehen, die grosse Kunst nicht kennt, kann sich von alledem freilich keine Vorstellung machen.

In *Belgien* streiten sich wieder zwei Richtungen anderer Art um den Vorrang. Einerseits die Nachahmung der Pariser Modernität und andererseits die stylistische Richtung, welche auch hier in zielbewusster Weise auf die nationale Basis zurückgeht und sich der alt niederländischen Muster bester Zeit bemächtigt.

Dabei fehlt es nicht an diversen Grenzüberschreitungen zwischen den beiden Richtungen, welche zuweilen zu einem gänzlichen Ineinanderfliessen führen. Im Ganzen herrscht einiger Hang zum Massiven, Schweren, vor. Die Ausführung ist meist tüchtig. Eine reichliche Verwendung fanden die Aren'schen Treibarbeiten als Füllungen, mit fast zu grosser Vorliebe, auch zuweilen an unpassender Stelle, angebracht.

Der Eindruck wird noch gesteigert durch eine gute Aufstellung in Form von verschiedenen Interieurs, deren bedeutendste vom Bildhauer *Honstont* sehr schön im Totaleindruck, mit guter Wandtäfelung und trefflich gebauten Portalen, ferner von *Pohlmann, Dalk u. S.* mit sehr schwerer aber tüchtig gemachter Wandarchitektur aus Eichenholz mit Bronzemontirungen, ferner von *Snyers-Rang & C.* und *Verlat u. Deligue. Tasson & Washen* bringen reiche Holzmosaik-Boden und *Briots* ein grosses Bett mit reicher Holzschnitzerei und einen schwarzen Schrank, das eine mit tiefrothem, den anderen mit bronzefarbenem Seidenpeluche, was sehr bedeutend wirkt, mehr im französisch modernen Geschmack.

Von *Holland* ist kaum etwas zu sagen. Die wenigen Möbel, darunter ein Buffet in reiner Steinarchitektur sind ohne besondere Richtung, wobei höchstens ein allgemeiner Hang zum Schweren zu verzeichnen käme. Die Schnitzerei daran meist roh.

Norwegen hat unter anderm ein Buffet, das durch seine nüchterne Bauart in beinahe griechischer Architektur auffällt und eine Anzahl kleiner aber höchst interessanter Schnitzereien. Es sind diess kleine Cassetten aus dem Norden, wo

sie durch Hausindustrie gefertigt werden, nach offenbar uralten Traditionen. Die Technik ist sehr primitiv, die Formen aber gut und die Wirkung sehr befriedigend, ja im Verhältniss zu der Einfachheit der Mittel bedeutend. Die Grundform immer würfelförmig. Die geraden Füllungen bestehen aus zwei dünnen über einander gelegten Brettchen, deren unteres als Grund dient, während das obere bis an den Rand hin durch Aussägen durchbrochen erscheint. Die Zeichnung besteht aus Verschlingungen von Akanthus-Ranken romanischer Art. Einige Details der Blatt- und Stängel-Modellirung sind leicht aufgeschnitten.

Auch *Russland* ist mit sich uneins, ob es noch länger das Joch der französischen Mode geduldig tragen, oder sich auf eigene Beine stellen soll. Da aber Russland nie eine hoch ausgebildete eigene Kunst besessen, da an Russland das grosse Zeitalter der Renaissance, an das allein mit Aussicht auf Erfolg appellirt werden könnte, so spurlos vorübergeschritten ist, als ob Russland damals ein Reich im Monde gewesen wäre, so hat es dabei sein Schwierigkeiten.

Die altrussische, an byzantische Traditionen anschliessende Schnitzerei lebt zwar noch als Hausindustrie im Volke, ist aber so barbarisch, dass damit nichts Rechtes anzufangen.

Es sind das jene durch Einschneiden in schiefen Flächen erzielten Textil- und Mosaikmuster, welche schon 1873 in Wien auffielen und als Curiosität eine Zeit lang Nachahmung fanden.

Da alle diese im Geschmack urweltlich unverfälschten Dinge aber in keinerlei Weise mit der kunstgeschichtlichen Entwicklung Schritt hielten, so weiss man jetzt nicht recht, in welcher Form man sie in die civilisirte Welt einführen soll.

Leperay frères versuchen diess dadurch, dass sie Möbel mit modern französischem Aufbau mit dieser altrussischen Decoration überkleistern, ohne dadurch ein halbwegs befriedigendes Resultat erzielen zu können. Es geht einfach nicht. Die Distanz zwischen den Entwicklungsstufen ist zu gross, denn man vergesse nicht, dass die altrussische Kunst nur ein corruptirter verwilderter Auslauf der byzantischen ist, hinter welcher sie noch ein gutes Stück zurücksteht.

Auch einige Versuche der österreichisch-deutschen Richtung sich anzuschliessen, liegen vor und diese zeigen ein tüchtiges Streben nach Vorwärts und es kann wohl möglich sein, mit der Zeit Bedeutendes zu erreichen.

Dänemark hat einige aus Holz ausgeführte Marmorportale und auch sonst noch meist schwer gebaute Möbel. Es scheint noch nicht der rechte Weg gefunden.

Spanien hat fast nichts und *Portugal* einige ziemlich stylose Möbel, meist rohe Schnitzerei und als Curiosum ein mühsam in Holz geschnittes Oberlichtgitter.

Bei den *Vereinigten Staaten* fallen eine Menge Möbel auf, deren Maschinen die Hauptsache. Dem Kunstgewerbe angehörige Möbel lieferte nur *Marcotte* in ein paar stylisirten Stühlen und einem schwarzen Cabinet mit zwei Limoge-Einlagen ganz im französisch modernen Geschmack.

Die *Argentinische Republik* besitzt in *Mussolino* einen Italiener, der viel im Styl und Technik seiner Landsleute producirt, hält sich aber im Übrigen gleichfalls an das französische Vorbild.

Bei *Nicaragua* sieht man halbe und ganze Cocos-Nusschalen, deren Schnitzerei durchaus nicht zu verachten. Sie sind in einer Art Relievo stacciato gemacht, also in feiner Flachschnitzerei, und die Zeichnung, die fast immer gut, hält sich entweder an primitiv textile Formen oder auch die indische Shawl-decoration oder an Compositionen nach Art der Brüsslerspitzen.

Persien führt wieder eine Anzahl seiner eingelegten Cassetten vor, mit den bekannten feinen arabischen Mosaik-Mustern.

III. Keramik

Die Keramik, von jeher ein Liebling des französischen Publikums, hat sich in den letzten zwanzig Jahren in Frankreich ausserordentlich erweitert durch reiche Pflege der Production aller Arten von Faienzen im weitesten Sinne. Diessmal ist diese vielgliederige Kunstindustrie in bisher noch nie erreichtem Glanze aufgetreten, wobei eben die Faienzen durch die Mannigfaltigkeit der Richtungen, und durch die bedeutenden erzielten Fortschritte alles Übrige in Schatten stellen.

An der Spitze dieser hochentwickelten Kunstthätigkeit steht *Th. Deck*, der erst vor 25 Jahren mit bescheidensten Mitteln seine ersten Versuche wagte. Jetzt zählt seine Ausstellung zu den umfangreichsten und in künstlerischer und technischer Beziehung vollendetsten.

Aus seinem Etablissement hervorgegangen sind die drei riesigen Wanddecorationen aus Faienze-Fliessen, Landschaften darstellend mit naturgrossen Bäumen im Vordergrund und Wasserfällen, Villen und allem Möglichen im Hintergrunde. Landschaftsbilder riesigster Dimension, über deren Verwerflichkeit vom künstlerischen Standpunkte man zwar keinen Augenblick im Zweifel sein kann, deren Herstellung in dieser Technik von solcher tadelloser Ausführung aber zu dem Wunderbarsten gehört, was jemals geleistet wurde. Welche Sicherheit in der Bereitung aller Materialien besonders der Farben gehört dazu, um einer solchen Aufgabe gewachsen zu sein. Auch in der Composition vor-

trefflich sind die in Nischen vertheilten sechs allegorischen Figuren, die Goldarbeit, Keramik, Graveurkunst, Malerei, Architektur und Plastik vorstellend.

Ein zweites vielbewundertes Schaustück ersten Ranges dominirt die mittlere Halle der keramischen Ausstellung, nämlich die auf hohem Postament aufgestellte Statue Heinrich des Vierten im reichen farbigen Renaissance-Costume. Wenn übrigens bei diesen Effekstückchen stets ein gewisses Missbehagen nicht ganz von der Seite weichen will, das alle Übertreibungen der natürlichen Masse, alle Überschreitungen der Grenzen einer Kunst immer erzeugen, und die Bewunderung gerade dadurch herabgedrückt wird, weil man so aufdringlich dazu genöthigt wird, so kann man sich dagegen der Ausstellung der kleinen Gegenstände von Deck mit rückhaltlosem Vergnügen widmen. Hier wird man Dinge genug finden, an welchen man seine Freude haben kann. In erster Linie stehen da die vielen Zierschüsseln mit Studienköpfen, Portraits, Seestücken, Landschaften und Blumen. Ein reizendes Genre, das in der französischen Abtheilung überhaupt vielfach mit Glück cultivirt erscheint. Die Schüssel ist nur mässig concav und in einer einzigen stätigen Fläche gearbeitet ohne Gliederung, ohne Rand, damit das Bild sich ungestört ausbreiten kann, das seinerseits wieder nicht als eine besondere Gefässzier, sondern ganz frei wie ein Staffeleibild in Öl oder Aquarell gedacht und durchgeführt ist.

Es ist diese so sehr beliebte, und auch schon ältere Gattung, zwar keine vollkommene Lösung einer decorativen Aufgabe im grossen Styl, denn die beiden zu einem Ganzen vereinigten Dinge, nämlich einerseits die Gefässform und andererseits die Malerei stehen in sehr losem Zusammenhange zu einander, etwa so wie zwei einander fremde Miethparteien, welche in ein und demselben Hause wohnen, einige gesellschaftliche Rücksichten in dem sehr geringen Verkehr untereinander beobachten, aber durchaus in keiner näheren Verwandtschaft stehen, keine Familie bilden.

Aber derlei, das darf nicht übersehen werden, bemerkt man ja heutzutage fast nicht, denn wir haben dafür förmlich die Sehkraft eingebüsst, wir haben ja auch in der grossen Kunst alle Familienbande zerrissen, und kein Verständniss mehr dafür, dass Bilder, sobald sie mit Architektur vereint ein einziges Ganzes bilden sollen, sofort anders componirt werden müssen, als wenn sie für Kunstvereins-Ausstellungen oder Albums gemacht werden.

Doch diess alles bei Seite gesetzt und die moderne Kunst so genommen, wie sie eben ist, wird man hier manche Schönheiten, viele Feinheiten finden. Die Köpfe sind gemalt von *Gluck*, *Cottin*, *Legrain*, einige der besten von *Anker*; *Regnier* malt Blumen und *Benner* Thiere, alles genau so wie man in Öl und Aquarell malt, derselbe Auftrag der Farben, dieselbe Pinselführung, dieselben Composi-

tionen. Man hat hier Maler eben im modernen Sinn, nämlich in Zeichnung, Aquarell und Öltechnik akademisch gebildete Künstler vor sich.

Die Technik, und das ist das Bezeichnende für die ganze moderne Richtung auf diesem Gebiete, geht dabei darauf aus, die Farben und Glasuren so zu erfinden, die ganze Behandlung so zu gestalten, dass eben Aquarell- und Ölmaler sich mit den gleichartig zu behandelnden Requisiten, mit dem gleichen Können und mit gleichem Behagen vor die leere Fläche einer Thonplatte oder eines Gefässes setzen können, wie vor die gespannte Leinwand auf ihrer Staffelei.

Diess der Grundgedanke aller modernen Erfindungen auf diesem Gebiete, soweit sie wirklich Neubildungen und nicht Reconstructions alter Techniken sind.

Auch darüber liesse sich wieder streiten, ob diese ganze Richtung in ihren Grundzügen wahr und ächt; ob es gerechtfertigt, die Eigenthümlichkeiten des Aquarelles auf das Gebiet der so ganz anders gearteten Glasuren zu übertragen; ob es richtig ist, Ölgemälde in Thon zu erzeugen; ob es den grossen Grundsätzen aller künstlerischen Entwicklung entspricht, die so bestimmte Eigenart des Keramischen auszutilgen, weil – auf unsern Akademien nur Aquarell und Öltechnik am Lehrprogramm steht; über alles das liesse sich streiten.

Doch auch diess wieder bei Seite gesetzt, so muss bei aller Geschicklichkeit der hier auftretenden Maler, doch vor Allem *Deck* selbst bewundert werden, als der Erfinder dieser Farben.

Besonders die *Nachahmung der Aquarellmalerei* gelingt mit seinen Farben in geradezu überraschender Weise. Hierin ist er unstreitig der erste Meister. Seine Farben sind so dünn, dass sie für das freie Auge ganz körperlos unter der Glasur liegen. Dabei haben sie eine Leichtigkeit und bei alledem eine Deckkraft, die bewundernswerth. Besonders die schönen braunen Töne, welche selbst im dünnsten Auftrag sich bis zu tiefem Schwarz verdunkeln.

Daneben liefert *Deck* auch noch alles Übrige, nur werden seine Farben nie so dick, wie bei Anderen.

Auch im Styl sieht man bei ihm Vieles vereint, was sonst von Spezialisten gearbeitet wird; auch Chinoiserien und allerlei Nachahmungen fremder Techniken, besonders von Limogen.

Nächst *Deck* ist *Boulenger* zu nennen. Auch dieser hat glänzend ausgestellt in mehreren Gattungen. Bei ausgezeichneter technischer Durchbildung leistet er aber das Äusserste an Stylverwirrung, die übrigens der französischen Keramik überhaupt weitaus geläufiger ist, als Stylreinheit, Stylverständnis. *Boulenger* kann in dieser Beziehung als geeignetes Beispiel dienen.

Seine meisten Stücke enthalten zur Hälfte Renaissance und Barroque und zur

Hälfte chinesische und japanische Motive. Es ist, als ob zugleich mit den Erden und Farben die Kunstformen aller Völker und aller Zeiten mit unter Stössel und Reibstein gekommen wären. Hier sieht man z.B. die Form eines alten Porzellantellerchens in Roccoco, dabei aber kräftige Farben in Gruppierungen, wie sie dem Stylgeföhle der Renaissance entsprungen, und nun zur Krönung des Werkes moderne naturalistische Blumen, aber nicht etwa so, wie sie die Natur gibt, sondern mit den spezifischen Sonderbarkeiten japanischer Geföhlsweise in dünnen langen Stängeln quer über den ganzen Gegenstand gelegt mit rechtwinkligen Abbiegungen u.s.w.

Ein solches Ragou verdaue, wer da mag.

So viel es hier in der technischen Ausführung zu bewundern und auch zu lernen gibt, so verfehlt sind alle diese Produkte meist in der Composition, Zusammenstellungen von Motiven, die nie und nimmermehr zu einander passen.

Was von *Deck* und *Boulenger* gilt, findet sich in allen Variationen bei den andern wieder, wobei es an persönlichen Besonderheiten und einer reichen Gliederung nach Spezialitäten nicht fehlt.

Die Nachahmung der Aquarell-Technik findet sich jedoch nirgends mehr so ausgesprochen, wie bei *Deck*, dafür ist er Specialist.

Dagegen aber erreichte die *Nachahmung der Ölmalerei* eine so ungemeine Ausdehnung, dass sie geradezu den Totaleindruck der Ausstellung bestimmt.

Eine ganze Reihe von Ausstellern kämpfen in dieser Specialität um die Ehre des ersten Platzes.

Lefort et Jouve bringen eine Menge Stillleben, Seestücke, Portraite, Landschaften, eine lebensgrosse Bachantin u.s.w. in dicken Farben auf ebenen Platten gemalt und sämmtlich in schweren schwarzen Rahmen gefasst wie Galleriebilder. Man glaubt in eine Gemäldeausstellung gerathen zu sein und denkt gar nicht mehr an Keramik. Auch die Preise, welche sich alle hübsch über 1000 Francs halten, erinnern an nichts weniger als an bescheidene Thonwaare.

Das also ist das Ende einer keramischen Richtung, welche bestrebt war, gewisse Vortheile der Öl- und Aquarell-Technik den Malern zu lieb sich anzueignen.

Es gelang. Aber um welchen Preis! Um den Preis des Aufgebens der eigenen Existenz, denn wo bleibt in dem angeführten Fall noch die Keramik? Wenn sich diese der Öltechnik einmal so weit genähert hat, dass man selbst die ihr ureigene Gefässform aufgibt und die geraden Platten in schweren Rahmen so an den Wänden aufhängt wie Ölgemälde, dann ist es ja doch sicher besser, sich auch das kostspielige und schwierige Brennen zu ersparen, und ein wirkliches Ölbild auf Leinwand in den Rahmen zu stecken.

Warum sich da noch mit all den keramischen Schwierigkeiten herumschlagen, wenn selbst die Vorstellung verschwindet, dass dieser Stoff, der seine Verwendung überhaupt nur seiner Eignung zu Gefässen, zum Fassen von Flüssigkeiten verdankt, in dieser ihm ureigenen Bedeutung auftritt?

Hier endlich ist die Stelle, wo der ganze Abgrund, den die Natur zwischen Keramik und Ölmalerei geschaffen, in seiner ganzen gähnenden Tiefe sich offenbart.

Die Keramik ist durchaus plastischer Natur, gehört der Welt runder Figuren und architektonischer Formen an, unter welchen die ihr eigenste Gestalt die des Gefässes ist, mit der Kugel als Grundgestalt, während die Ölmalerei ebene Flächen braucht, also das gerade Gegentheil von demjenigen, was das Wesentliche der Keramik ausmacht.

Wo ist da eine Versöhnung möglich?

Malt man eine Landschaft rund herum um einen runden Krug, um eine Vase, wie es hier massenhaft vorkommt, so ist das ein Verstoss gegen die Fundamente aller Malerei. Bildet man dieser Malerei zu Liebe ebene Flächen, so ist es ein Verstoss gegen den Genius der Keramik.

Das ist es aber gerade, dieses gewaltsame Vereinen des Unvereinbaren, was einen Charakterzug der französischen Modernität ausmacht, während man in den grossen alten Kunstzeiten die Erkenntniss der Natur, die Zusammenstellung des schon von Natur aus Harmonirenden, die Trennung des sich Widerstrebenden als obersten Grundsatz alles Kunstschaffens hoch hielt.

So entstanden alle die Regeln über die Grenzen der Künste, so entstanden alle die vielen Formengeschlechter, während heute alles in einander fliesst, sich auflöst und zersetzt in förmlicher Styfäulniss.

Einen geradezu komisch wirkenden Versuch, den vorliegenden Conflict zu einem gütlichen Austrag zu bringen, findet man förmlich als neueste Mode allenthalben bei *Bourgeois, Lefront, Huvelin, Artgue* und den vielen Anderen. Die Genannten gehören sämmtlich zu den besseren Specialisten in der Nachahmung der Öltechnik.

Besagten Conflict zwischen Öltechnik und Keramik lösen sie aber, wie folgt: Die Keramik verlangt Gefässe,
Die Ölmalerei verlangt Flächen.

Gut! Man gebe jedem das Seine und bilde Gefässe aus ebenen Flächen.

Die Sache sieht sehr klug, ja recht eigentlich vernünftig aus, aber man muss diese keramischen Holztrichterl, diese aus thönernen Brettchen gefügten Kistchen mit eigenen Augen gesehen haben, um sich von der unwiderstehlichen Lächerlichkeit dieser Gebilde nur annähernd einen Begriff machen zu können.

Es steckt da so viel unkluge Weisheit, so viel hyperfeine Plumpheit, so unsinniger Sinn beisammen, dass man sich des Lachens vor dieser unbeabsichtigten Komik nicht enthalten kann.

Den besten Spass, aber natürlich ganz im Ernst gemeint, liefert die Fabrik von *Gien* mit ihren gespaltenen und ausgehöhlten Baumstämmen als Gefässen, über deren Rindenseite sich eine Landschaft hinzieht. Man kann auch eine zweite Hälfte haben als Deckel, etwa mit einem Stillleben übermalt, und das ganze als Suppentopf oder Papierkorb verwenden. Ganz nach Belieben.

Das feinste Stylgefühl auf diesem klippenreichen Meere leitete *E. Chopin*; dieser versuchte es, den beiden Extremen dadurch sich zu nähern, dass er die Gefässe zwar drehte, also nicht ihrer naturgemässen Form beraubte, aber möglichst einfach im Umriss hielt, meist nur in einer einzigen grossen Krümmung. Hiedurch wird freilich der Reiz, deren Gefässformen fähig sind, auf ein Minimum reducirt, aber doch wenigstens nicht gegen ihre Natur, gegen den Typus verstossen. Als Gegenstand der Bemalung wählte er Blumen, Gräser, Früchte, deren Bilder so auf die Rundung des Gefässes aufgetragen, als ob das Gefäss mitten unter diesen Pflanzen gestanden wäre und nun im Sinne einer ringsherumlaufenden Betrachtung alle diese Dinge auf die Gefässfläche wären projectirt worden. Auch die Malerei muss dabei auf ihre schönsten Vorrechte grossen Umfanges und grosser Freiheit diesem kümmerlichen Compromiss zu Liebe verzichten.

So ist beiderseits die eigenthümliche Stärke verringert und hiedurch der Widerstreit etwas geschwächt aber durchaus nicht aufgehoben.

Bestehen bleiben noch immer zwei wesentliche Übelstände.

Erstens die Anbringung eines Perspectivbildes auf *convexer* Bildfläche, während doch der Natur des perspectivischen Sehens zunächst eine *concave* Bildfläche und dann noch eine *ebene* Bildfläche entspricht.

Zweitens, die Verbindung naturalistischer Malerei, wie sie sich losgelöst vom Zusammenhang mit der Architektur auswuchs, mit den nothwendigerweise stylistischen, architektonischen Formen der Gefässe.

Diese beiden Übelstände können jedoch nur durch *Aufgeben der ganzen Gattung* selbst beseitigt werden. Vorläufig sind noch verschiedene meist ziemlich bedeutende Firmen dieser Specialität zu besprechen, welche sich damit theils ausschliesslich theils im Verein mit anderen Faienze-Specialitäten beschäftigen.

J. Horny unterstützt seine Vasen voll dick plastisch gemalten Blumen, Landsknechten und Anderem, durch kleine bronzene Untersätze in chinesischem und japanesischem Styl. *Pannier-Lahoche* hält sich an ein tiefes Rembrandtisches

Braun als Grundton, ahmt chinesische Stegemail-Vasen in blosser keramischer Bemalung nach, was noch sehr oft wiederkehrt und ebenso allerlei Silber- und Gold-Tauschirungen. *Gaidan* versucht wie so viele Andere durch eine Riesenvase aufzufallen und cultivirt als Specialist in der Öltechnik hauptsächlich Seestücke.

H. Bepiat hat ausser den pastos in Öltechnik aufgetragenen Blumen, auf bläulichen Gründen, Nachahmungen von chinesischen Lackarbeiten nur im Verhältniss mit diesen sehr ausser Wirkung, wie es bei so sehr veränderter Technik nicht anders möglich; ferner allerlei Papierdüten und Briefcouverte, Servietten aus Faienze und als Gefässe noch allerlei, das den Effect des Bronzes und der Limousiner-Emaille nachzuäffen versucht. Eine reichliche Fülle also von Stylverwirrung und Ungeschmack, aber alles elegant gemacht in virtuoser Technik. *Chambonnien* hat nebst seinen Pâtemail-Malereien noch Terracotten zu Kamin-aufsätzen, *Laudry* ein Waldinneres, *Bouquet* keramische Landschaftsbilder in schwarzen Rahmen, *Milet* nebst Landschafts- und Blumenstücken vorzüglich Portraite und Studienköpfe. *Lerin* hat unter allen Specialisten dieser Gruppe den bei Weitem dicksten Farbauftrag, *O. de Riviere* unter Anderm gute Thiere gemalt, *F. Laudry* Genrebildchen in reizender Öltechnik. *E. Gille* ist so wie sie durchschnittlich Alle; *G. Thierry* harmonisirt durch einen aschfarbigen Grundton, *Boissimon* ist etwas matter in Farbe und Glasur. *J. Blot* copirt auf seinen Thonstücken alt niederländische Genremaler.

Eine andere Specialität, die gleichfalls schon seit Jahren ausgebildet wird, aber noch nie so umfassend vor der Welt erschien, gründet sich auf Nachahmung persischer und verwandter orientalischer Muster und auf eine etwas veränderte Pâtemail-Technik. Das Charakteristische der Technik besteht zunächst darin, dass die Farben nicht wie bei der vorigen Specialität durcheinander verstrichen werden können, sondern streng isolirt in reinen gleichartigen Tönen nebeneinandersitzen. Die Trennung besorgen die kräftigen schwarzen Conturen, über welche die sehr dick aufgesetzte Farbe nicht hinausfliesst. Mit diesen engen Grenzen der Technik und der Zugrundelegung orientalischer Muster, welche hiefür sehr geeignet sind, entsteht auf richtiger guter Grundlage eine schöne Specialität, welche zwar die Freiheiten der Vorigen entbehrt, aber dabei auch nicht in so viel Widersinn und Unnatur verfiel. Die Arbeiten sind überall dort, wo nicht abendländische und orientalische Formen allzu bunt und unharmonisch durcheinandergeknetet erscheinen, auch in der Zeichnung gut, in der Technik meist vorzüglich.

Die Hauptvertreter dieser Specialität sind *D'Huart et Senelle* und *Vieillard*. Ihre Farben sind ein sehr schönes pastoses Weiss, ferner Gelb, Grün, Blau und zwar Lichtgrün und dunkel Ultramarinfarb, Ziegelroth und besonders bei *Huart*

sehr schönes Karminroth. Ferner Rosa und Lichtblau. Nebst den persischen Mustern werden auch chinesische und japanische Häuschen und Landschaften, bunte Paradiesvögel und ihre gräulichen Drachen verwendet und endlich Alles kunterbunt durcheinander gebracht, so dass neben manchen stylvollen Stücken, eine Menge Gegenstände voll sonderbarer Verwirrung stehen. Unter Anderem, Renaissance-Vasen mit persischem Decor und chinesischer Bronzemontirung, ja sogar eine glasierte Christusfigur mit romanischen Anklängen auf ein keramisches Kreuz genagelt von persisch arabischer Decoration. Wohl gar eine zarte Anspielung auf die künstlerischen Sünden, die es hier alle zu sühnen gäbe, oder vielleicht auf die Leiden desjenigen, der das Alles mit ansehen muss?

Poyard's Stärke ruht gleichfalls in dieser Spezialität, obwohl er auch einige grosse Schüsseln mit naturgrossen Studienköpfen in Öltechnik bringt. Andere hierher gehörige Spezialisten sind *Levique*, ferner *E. Aubert* und *J. Aubert*, welche auch allerlei Chinoiserien bringen.

Der Erfolg liegt auch hier wieder in der glanzvollen Technik, in der virtuos-
sen Ausführung.

Diess die Gruppen der Neuerer, der Erfinder neuer Gattungen.

Auffallend ist die im Allgemeinen grosse Gleichartigkeit in den Farben, den Glasuren, dem Glanz und allen übrigen Eigenschaften, wozu es nicht recht stimmen will, dass bei einer so grossen Zahl von Fabrikanten, welche jeder dasselbe von nahezu gleicher Güte fertigen, jeder seine Farben angeblich selbst erfunden hat und als Geheimniss selbst bereitet.

In der That existiren auch, nebst den vielen noch wichtigeren Beziehungen, welche bei so reicher Fülle des Schaffens jeden Einzelnen unbewusst treiben und tragen, bereits wieder Spezialisten für Bereitung der Farben dieser Produktionen.

Drei von diesen haben auch ausgestellt, und zwar *E. Boulanger*, Industriechemiker, nicht zu verwechseln mit dem Keramiker *H. Boulenger*. Dieser ist Nachfolger von *Guyonnet-Colville*, fertigt alle Arten Farben und Requisiten für Porzellan und Faienze, Email und Glasmalerei und hat selbst sehr elegant eingerichtete kleine Malkasten für Maler und Dilettanten, die mit allem eingerichtet sind, was zu der vorher beschriebenen keramischen Staffelei-Malerei gehört.

Ferner liefert die 1855 gegründete chemische Fabrik für Schmelzfarben von *A. Lacroix* alles Nöthige, besonders die Emailfarben zu dem Genre von *Huart* etc.

Die grosse Farbwaarenfabrik von *A. Mery* liefert gleichfalls keramische Farben.

Nun gelangen wir zu denjenigen Specialitäten, welche sich die Erneuerung alter Techniken und Stylrichtungen zur Aufgabe gestellt haben. Diese schliessen sich wieder gösstentheils den bekannten altfranzösischen Mustern der Palissy's Henri II. und Rouener Waare an.

Der bekannteste und vorzüglichste Nachahmer Palissy's ist *Barbizet*, dessen Fische und Schlangen von einer Weichheit der Form und einem Glanz der Farben und Glasuren, dass sie den besten Leistungen nahe stehen. Der Erste in dieser Specialität ist übrigens *Pull* gewesen, dessen Arbeiten bereits in allen grösseren Kunstindustrie-Museen zu finden. Sein Material ist weisslich und von aussergewöhnlicher Leichtigkeit. Eine kleine Vase (unter Glassturz, Preis 200 Fr.), im Style Henri II. komponirt, ist ein Versuch auch in dieser Richtung. Die Palissy-Nachahmungen von *Sergent* sind bedeutend zu grell in der Farbe; besonders stechend ist sein auch viel zu häufig angewendetes Blau. Zu nennen ist hier noch *Avisseau*.

Bedeutend schwächer ist die Beschäftigung mit dem stylistisch schönsten Genre der alt französischen Faienzen der sogenannten Henri II. Waare. Diese edle stylvolle Gattung liegt schon zu weit abseits von dem jetzt in Frankreich herrschend gewordenen Geschmack, oder vielmehr Ungeschmack, dessen Genius der augenblickliche Erfolg und ein fieberhaftes Haschen nach Effekten, welche alles Dagewesene überbieten, alle etwaige Konkurrenz an die Wand drücken sollen.

Hier ist sogar die technische Ausführung mangelhaft, was sonst selten in der französischen Abtheilung.

Torbat, der, wie es scheint, sich hauptsächlich dieser Specialität zuwenden wollte, ist sogar steif und unbehilflich in der Zeichnung. *Ulysse* befasst sich nur nebenbei damit und auch mit nur sehr schwachem Verständniss. Einige Stücke haben auch *Boulenger* und *Thibaud* versucht, aber Alle nur gewisse Äusserlichkeiten in Farbe und Zeichnung copirt, aber nicht die allerdings etwas schwierige Technik.

Diese Gattung wäre es aber, welche dem Höchsten, was die Keramik in Bezug auf stylistische Durchbildung und Vollkommenheit hervorbrachte, nämlich den urbinatischen Majoliken unter allen französischen Produkten noch am nächsten steht.

Hat man diese Verständnisslosigkeit der jetzigen Generation für die alte eigene Gattung bemerkt, dann begreift man, warum in dieser grossen, modernen Fabrikation die alten italienischen Originale selbst gleichfalls nicht sehr zu Nachahmung reizten, obwohl im Louvre davon eine so herrliche und reiche Sammlung existirt, welche noch überdies schon längst ausgezeichnet publizirt wurde.

Es ist eben dafür kein rechter Sinn vorhanden.

Das Wenige und nicht gerade allzu Bewundernswerthe rührte her von *Montagnan, Huart* und *Thibaud*. Man merkt es in der Totalität der Ausstellung kaum, ebensowenig, wie die im Geiste verwandten Henri II., die man eigens suchen muss.

Besser steht es mit Nachahmung der Rouener Faienzen. In dieser Gattung wird von Mehreren sehr Anerkennenswerthes geleistet.

An der Spitze steht hier *Beau* mit eminenter technischer Ausführung selbst der schwierigsten Stücke, der es aber an Verrücktheiten in der Wahl der Gegenstände nicht fehlen lässt. Sein gelungenster Streich in dieser Beziehung ist ein thönernes Violoncell, das mit schönen, echten Saiten bespannt, sofort zum Musiciren darauf einladen würde, wenn es nicht ein Täfelchen um den Hals hätte, mit der Inschrift: *priere de ne pas toucher*. Nun besinnt man sich freilich, dass man nur ein thönernes Instrument, also ein Musikinstrument zum Anschauen vor sich hat. Neben den anderen Musikinstrumenten aus Thon ohne Ton, neben all den Flöten, Violinen, Jagdhörnern, Clarinetten, Tuben u.s.w. gibt es dann noch Papierdüten mit Riemen und im Detail wieder eine Menge chinesische und japanesische Motive eingeschaltet. Trotz all diesen handgreiflichen Widersinnigkeiten, wirkt die Ausstellung derselben auf den ersten Blick nichts weniger als störend, ja es bleibt selbst bei ofter Betrachtung ein bedeutender Reiz noch übrig, so gross ist die Wirkung der einheitlichen guten Färbung, der schönen glänzenden Technik, der sicheren präzisen Ausführung.

De la Hubaudiere & Cie. sind in ihren Rouener-Nachahmungen etwas roh. *Taucher* verbindet wieder eine gute Dosis Chineserei damit. *Montagnon* hat seinen eigenen Styl, der aber nur ein Mixtum-Compositum aus allen anderen ist, mit Vorwiegen der Rouener Art. Gut nehmen sich seine schwarzen Arabesken auf goldgelbem Grund aus, dessen fleckige Textur nur noch mehr den Goldton hebt.

Einige widmen sich fast ausschliesslich der Herstellung von Fussbodenfliesen, Wandverkleidungen, wie sie meist günstige Verwendung bei Badezimmern finden, und der Herstellung von Kachelöfen. Es ist diess eine Gruppe von mehr ins Architektonische schlagender Art. Die Kachelöfen, welche ja in Frankreich gar nicht heimisch sind, gelingen dabei am wenigsten. Sie kommen auch nur in wenigen Exemplaren vor von *Lerraine, Vogt, Delaisses* und selbst das Wenige sucht man der Construction des landesüblichen Kamines anzupassen. Nebst der confusen Zeichnung ist hier sogar die Farbe meist matt und traurig. Im direkten Zusammenhange mit der übrigen Faienze-Produktion in Technik und Allem stehen dagegen die Fliessen, welche für Wandverkleidungen oder

Fussbodenmosaiken bestimmt sind. Hier sind als Spezialisten zu nennen *Grenier* und *Collinot*, der einen ganzen Saal im Alchambrestyl bringt.

Bei dieser Gruppe taucht denn endlich auch ein Versuch in der Luca della Robbia-Manier auf. Die Franzosen produziren eben lieber Unrichtiges als Fremdes.

Auf eigenem Boden stehen sie dafür in der Terracotta.

Diese den eben genannten architektonischen Arbeiten zunächst stehend, zeigt eine üppige Ausbreitung. Auch sie vermochte sich einen Platz auf den Kaminen zu erobern und erfreut sich somit eines wohl gegründeten Daseins, einer hervorragenden Stellung.

Mit unverdrossener Hand und oft recht unbefangener Wahl schmückt sie diesen Hausaltar der französischen Wohnung. Zahlreiche Modelleure und selbst hervorragendere Bildhauer haben zu diesem Zweck geradezu eine eigene Schule der Genreplastik geschaffen, deren Hauptbestandtheil allerlei Darstellungen heiterer Weiblichkeit in Büsten und ganzen Figuren. Auch das Genre der kleinen komischen Figuren, meist aus der Zeit der Revolution aus in der Masse gefärbtem Thon, wie sie von *Blot* und *Ladreyt* gemacht werden, ist reichlich vertreten.

Diess die grösseren Zweige der Produktion.

Zurückkehrend zu den Gefässen sind noch einige kleinere Spezialitäten zu verzeichnen, welche nur nebenher oder von Einzelnen gepflegt werden.

Champion hat seine eigene Spezialität, indem er seine Zeichnungen auf den Gefässen durch Eindrücken hervorbringt.

Auch *J. Louis* hat seinen eigenen sonderbaren Styl, der so beiläufig aus 60% Palissy, 20% Raminterracotten und 10% Porzellan und 10% undefinirbarem Etwas besteht.

Majorelli ahmt chinesische Lackarbeiten in Faienzen nach, was neuerdings einen falschen Weg mehr bedeutet. Der gleichfalls orientalisirende *Selliere* ahmt den Effekt von Silbertauschirungen nach. Auch *Moreau* hält sich an die Chinesen und Japanesen, und ebenso *Aubry*, worunter jedoch nie eine reine gelungene Copie eines japanesischen Produktes etwa gemeint, sondern immer nur eine ganz besondere ungesunde Vermischung modern französischer Renaissance, welche meist die Grundform beherrscht, mit allerlei zufällig zusammengegrafften und wenig verstandenen japanesischen und chinesischen Motiven.

Eigene Richtungen verfolgen noch *Clement*, welcher lediglich coloristische Wirkung anstrebt durch allerlei gebrochene Farbflecke ohne Zeichnung, und *A. Girard*, welcher in Faienze-Technik den Charakter des alten Roccoco-Porzellans nachzuahmen versteht. Die Idee ist eine höchst unglückliche, deren Ausführung wird aber sehr interessant, weil kaum irgend etwas geeigneter sein

dürfte, den Stylcharakter des Porzellans selbst festzustellen. Die rosa und lila Töne und die lichten Gründe nehmen sich nämlich hier abscheulich aus, denn es fehlt ihnen Glanz, Feinheit und Durchsichtigkeit des Porzellans. Würde man noch neben ein solches Stück, ein Stück von *J. Brianchon* legen, der wieder umgekehrt *Palissy* in Porzellan nachahmt, so wäre nicht leicht ein Mittel auffindig zu machen, durch das man die Eigenart des Porzellan und der Faienze deutlicher hervorheben, die natürlichen Verschiedenheiten dieser beiden Techniken klarer beobachten könnte. Die breite, kräftige Composition der *Palissy's* passt für die zarten Farben und das feine Materiale des Porzellans eben so wenig.

So sind wir denn, am Schlusse der so reich verästelten Faienze-Fabrikation, beim französischen Porzellan angelangt, über das man sich jedoch sehr kurz fassen kann. Hier ist alles so ziemlich beim Alten geblieben.

Die grosse Staatsfabrik von *Sèvres* hat zwar so kolossal ausgestellt, wie es ihr Rang und ihre Geschichte verlangt, aber in Wirklichkeit ruht sie auf ihren Lorbeeren aus, und könnte Nichts bemerkt werden, was von ihr nicht schon allgemein bekannt.

Im Ganzen gilt diess auch von aller übrigen Porzellan-Fabrikation.³⁹

Es ist die Porzellan-Fabrikation eine momentan in Stillstand gerathene Technik, welche alles Suchen und Ringen den neu anstrebenden Majolika- und Faienze-Techniken überlässt, von denen sie ja doch auf das commercieell grössere Gebiet ihrer Herrschaft keine Angriffe zu besorgen hat. Dieses unantastbare Gebiet ist das der feinen Service, welche für wirklichen Tafelgebrauch bestimmt sind.

An solchen mangelt es denn hier auch nicht, aber alle sind in den üblichen Formen durchgeführt, ohne dass irgendwo bedeutende künstlerische Inspirationen oder auch nur wesentliche Veränderungen zu bemerken wären. Alles ist da wie bekannt und üblich, die *Roccocofigürchen*, die *Blumensträusschen*, deren zartes Motiv von *Vion & Baur* bis zu riesigen Spiegelrahmen ausgedehnt wird, die zahlreichen Nachahmungen von *Limousiner Emailvasen* in Porzellan (*Cossart, Dammouse*), die *Malereien* und Nachahmungen der *Tauschirung* auf metallisirendem Grund, eine überfluthende Menge von *Chinoiserien* und all den oberflächlichen Nachahmungen japanesischer Porzellane und selbst *Bronze- und Emailvasen*, ein wahrer *Theehandlungsstyl*, das Meiste geschmacklos in der Erfindung, aber Alles gut gemacht, von fleissigster, sorgfältigster Ausarbeitung, bei schönem, ja ausgezeichnetem Materiale.

39 [Ende Teil 3.]

Darunter fallen wohl auch gute Stücke auf, welche sich dann meist an erprobte Richtungen von Sèvres anlehnen. Die meisten guten Stücke dieser Art sind bei *Hache* und bei *Machereau* zu finden. *J. Brianchon* hat noch immer aus seinem perlmutterglänzenden irisirenden Porzellan nichts zu machen verstanden, obwohl dieser enorme Glanz, dieses fast edelsteinartige Farbensprühen dem feinen durchscheinenden Materiale sehr entspricht. Es ist diese irisirende Porzellanglasur beinahe ein Seitenstück zu den irisirenden und opalisirenden Gläsern, aber freilich, wenn man damit einfach die althergebrachten Figürchen und Tellerchen übergiesst und nicht im Mindesten darüber nachdenkt, für welche Gegenstände sich derlei eignet und für welche nicht, um auf Grundlage dieser Untersuchung allmählig ein eigenes Genre aufzubauen, dann kann es zu nichts kommen.

Im Vergleiche zu der Rührigkeit unter den Faienze-Technikern nimmt sich das Alles ziemlich nüchtern geschäftsmässig aus. Das Eine steht fest: die Faienze-techniker haben sich das Gebiet der keramischen Decoration im weitesten Umfange wieder erobert. Gewisse Gebiete des täglichen Gebrauches werden sie aber nie mehr zurückerobern; diese sind festes Eigenthum der neueren Materialien geworden, welche durch Feinheit, Haltbarkeit, Undurchlässigkeit und Unempfindlichkeit gegen Flüssigkeiten, selbst Säuren, sich so sehr auszeichnen.

Bemerkenswerth ist, dass die französische Fabrikation unter diesen harten Materialien vornehmlich nur mit Porzellan sich beschäftigt und man allenthalben das Steingut vermisst.

Wie fest gewurzelt die keramische Produktion aber dasteht, kann man noch daraus sehen, dass es hier auch Personen gibt, welche sich aus Liebhaberei damit beschäftigen. Dieser Dilettantismus, wenn auch noch so unvernünftig selbst etwas zu schaffen, ist ein Gradmesser für die Gunst des Publikums, ja selbst für das Verständnis, welches in weitesten Kreisen der Sache nützt.

Da diese so vollständige Ausstellung aller Leistungen Frankreichs einen so tiefen Einblick in seine kunstgewerblichen Zustände gestattet, so sei noch ein Blick in einen bisher nicht berührten Raum dieser grossen keramischen Schau-stellung gestattet.

Es findet sich hier im Kleinen alles wieder, Faienze-Malereien auf Flächen und Gefässen, in Aquarell- und Öltechnik, Porzellanmalereien und Limousiner Emaille, in dilettantischer Ausführung bis zu künstlerischer Vollendung. Das gemeinsame Band aller dieser Gegenstände ist, dass sie sämmtlich von Frauenhand herrühren, und alle die Frauen und Fräuleins, welche sich zum Vergnügen oder auch des Erwerbes halber mit Porzellan und Emailmalerei aller Art

beschäftigen, zeigen hier ihre Werke direkt der Öffentlichkeit, ohne dass diese im Rahmen einer grossen Fabrik als Bestandtheile untergegangen wären. Selbstständige bahnbrechende Erscheinungen kann und wird hier Niemand vermuthen, aber die Verhältnisse, unter welchen eine solche Produktion in dieser Form und Ausdehnung hier möglich geworden ist, die sind es, welche uns hier nahe vor Augen treten und zum Nachdenken auffordern.

Die Besprechung der Ausstellung aller übrigen Staaten kann naturgemäss auf Weniges zusammengedrängt werden; handelt es sich hier ja nicht um eine Schilderung der Produktionsverhältnisse der Welt, sondern um einen Ausstellungsbericht und zwar einer Ausstellung, die nichts weniger ist, als ein allgemeines completes Bild der Produktionsverhältnisse aller Völker.

Am Nächsten stehen Frankreich, in Bezug auf Ausbreitung der keramischen Fabrikation, England und Italien. Die Ausstellung beider ist aber im Ganzen dieselbe, wie 1873 in Wien.

England ist wieder glänzend vertreten durch *Wedgwood* und *Mintons*. Bei aller Rührigkeit Beider wären Neuerungen und Veränderungen nur in untergeordneteren Details zu verzeichnen. Bei Firmen, welche bereits auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit angelangt sind, kann das auch gar nicht anders sein. *Wedgwood* ragt wieder durch seine Thierstücke und Landschaften in Aquarellmanier hervor. Ein Vergleich dieser Arbeiten mit den ähnlichen Arbeiten bei *Deck* würde aber auf ein ganz anderes Gebiet überführen. Nicht die englische und französische *Keramik*, sondern die englische und französische *Schule der Aquarellmalerei* wären es, welche sich dabei gegenüber ständen. Nicht zu übersehen sind die Majoliken mit Bildern von *Allen*. *Deulton* hat gute Blumenmalereien; *Daniel* eine Imitation der Portland-Vase. *Die Royal-Porzellain-Works-Compagnie* folgt dem allgemeinen Zuge der Zeit, indem auch sie bestrebt ist, in einer Menge von Stylarten zu arbeiten unter möglichster Benützung von japanesischen und chinesischen Motiven. Die technische Ausführung ist stets eine sehr tüchtige und besonders gelungen der Elfenbeinton des Porzellanes. Das Genre der Faienzen zu Bauzwecken ist vertreten durch die Fliesen zu Wänden und Böden von *Minton* und *Hollius*.

In den allgemeinsten Grundsätzen der Technik und des Styles besteht diese bekannte englische Keramik in naher Verwandtschaft zur französischen. Durchaus selbstständig in der technischen und künstlerischen Durchführung, hat sie doch vollständig den Ideenkreis der Letzteren sich angeeignet, ja sogar dem Umfange an Richtungen folgt sie im Ganzen, wobei nur die Pflege von Stein- gutarten eine hervorragendere Ausnahme macht.

Ganz anderen Vorbildern strebt die Keramik *Italiens* nach. Italien, das in der

unvergleichlich glücklichen Lage ist, die grösste künstlerische Vergangenheit sein nationales Eigenthum zu nennen, an welche die Gegenwart anknüpfen kann.

Der Unterschied ist ein bedeutender, ein Ausschlag gebender.

Die italienische Keramik des 16. Jahrhunderts hat die höchsten Stufen stylistischer Vollendung und zugleich ein Maximum der Wirkung erreicht, wie es durch keine andere Gattung übertroffen wurde. Die künstlerisch weitaus bedeutendste Gattung der altfranzösischen Faienzen, die Henri II., sind nur ein schwacher Versuch, diese, man kann sagen, keramischen Poesien der Italiener ins Französische zu übersetzen. Was ist aber diese steife Übersetzung gegen ihr Original! Um wie viel tiefer stehen aber noch das ganze Palissy-Genre und die Spätlinge von Rouen!

Betrachtet man nicht einzelne Stücke, um zu sagen, ob sie *in ihrer Art* gut seien, sondern wägt man diese Arten selbst gegeneinander ab, betrachtet man diese Art Schöpfungen selbst als Leistungen der Kunst, so stehen also die altfranzösischen Gattungen erheblich zurück hinter den italienischen. Dennoch ist durch sie die französische Kunst gegenwärtig in der Lage, auf eigene Traditionen zurückgreifen zu können, und sofort wieder eine eigene Schule aufzubauen.

England hatte von alle dem Nichts, und somit nur die Wahl, sich der französischen oder italischen Schule anzuschliessen. Es wählte die erstere, aber nicht aus Überzeugung in Folge reiflicher Prüfung, sondern weil diese die näherliegende gewesen.

Das Merkwürdigste von Allem ist aber, dass die italienischen Keramiker die Bedeutung ihrer eigenen alten Produktion sichtlich selbst nicht begreifen. Da wird bloss nachgeahmt, um nachzuahmen, weil derlei eben gerne gekauft und gut bezahlt wird. Dass man aber bei all dieser Schulung durch immerwährendes Copiren das Wesen der Sache nicht erfasste, beweist der Umstand, dass man auch nicht das kleinste Stück im Geiste der alten Meister neu zu erfinden, selbst zu dichten versteht. Die alten Motive werden abgeschrieben, aber sie sind nicht mehr die Worte einer lebenden Umgangssprache. Sobald sie selbst etwas sagen wollen, diese Künstler, so ist es mit einem Male eine ganz andere Sprache, derer sie sich bedienen. Da sind sie auch bei den Italienern mit einem Schlage wieder da, alle die styllosen und oft auch sinnlosen Modernitäten, die naturalistischen Blumen und Landschaften und Genrescenen, deren freie willkürliche Composition in einem so harten Widerspruch steht zu den streng gegliederten Formen der Gefässe, auf welchen sie sich befinden. Das Auskunftsmittel ist dann auch hier wieder die möglichste Unterdrückung der architektonischen Formen der

Gefässe, welche sich auch hier wieder in seichte wenig concave Kreisschüsseln auflösen, ohne aller Theilung und Gliederung.

Diese modernen Bestandtheile sind es auch, welche seit 1873 noch an Terrain gewonnen haben, ohne jedoch den Totaleindruck zu ändern. Im grossen Ganzen herrscht immer noch die Copie der alten Muster. *Ginori* aus Doccia bei Florenz steht in derselben Weise noch an der Spitze der Bestrebungen. Er vertritt mehr oder weniger alle Richtungen, während *Castellani* die Mezzomajolika mit Metallglanz, *Spinacci* die roth und goldig schimmernden Gubbios, *Torelli* die feinen urbinatischen Majoliken von Faienza, Pesaro und Urbino cultivirt. *Tanfani* in Rom ahmt antike Vasen nach und Ähnliches strebt *Farina* an.

Im Vergleiche mit diesen Hauptländern der Keramik ist die Produktion *Österreichs* noch jung und wenig umfangreich. Einiges ist noch aus älterer Zeit vorhanden, anderen Erzeugern gelang es in neuester Zeit sich auf eine aner kennenswerthe Höhe zu schwingen, das Meiste ist erst im Entstehen begriffen, man sieht aber selbst aus dem Wenigen, was davon zur Ausstellung gelangte, dass bereits allenthalben Hand angelegt wird, um auch auf diesem Gebiete einen ehrenvollen Platz sich zu erringen.

An der Spitze dieser Bestrebungen steht das *österreichische Museum* und seine *keramische Versuchsanstalt*. Es ist die Schule, welche hier bahnbrechend vorgeht und dementsprechend sind die Keime zu einer eigenen Fabrikation derzeit noch in der Ausstellung des Museums und der damit verbundenen Schulen zu finden. Hier herrscht aber reges Leben. Die von hier ausgehenden neuen Techniken, welche schon durch die Münchner Kunstgewerbe-Ausstellung allgemein bekannt wurden, haben mancherlei Erweiterung und Ausbildung erfahren, und auch die ersten Früchte einer Übertragung dieser Errungenschaften in die Praxis liegen vor. Das Schönste Beispiel hiefür liefert die ungarische Fabrikation von *Zyolnay*, dessen Gefässe im persischen Style ganz ihre Entstehung den vom Museum ausgehenden Anregungen verdanken. Es ist da in kurzer Zeit ein schönes Resultat erzielt worden. Material und technische Ausführung sind gut, der Styl gleichfalls mit grossem Verständniss gehandhabt und die ganze Ausstellung von *Zyolnay's* derart, dass sie als vollberechtigte Specialität vor der Welt erscheinen konnte. Gleichfalls gut sind seine Versuche, alte Nationaltypen der Gefässornamentation wieder zu benützen. Diese meist geradlinigen Muster textiler Art gehören übrigens einer noch primitiven Kunststufe an und erreichen nicht den Reiz und die Mannigfaltigkeit der reichen zierlichen Blumengewinde und Bouquete nach persischer Art.

Gleichfalls unter fortwährenden Anregungen des österr. Museums entstanden ist die mährische Majolika-Fabrikation, welche durch *Klammerth* und *Slo-*

wak in der bekannten Weise vertreten. Eine keramische Fachschule am Orte der Erzeugung in Znaim sorgt für weitere Hebung derselben.

Die von *Kosch*, dem Leiter der keramischen Versuchsanstalt in Wien erfundene Siderolithtechnik⁴⁰ gehört gleichfalls zu den Emanationen des Museums. Diese Fabrikation, welche ihren Hauptsitz um Teplitz hat, wo sie 12 Unternehmungen zählt, ist auf der Ausstellung vertreten durch *Schütz*, der übrigens in München viel würdiger, viel besonnener ausgestellt hatte. Die Siderolith- und Terralithwaaren sind eine Spezialität der österreichischen Industrie.

So ist das Museum und seine Versuchsanstalt in erfolgreicher Weise in die durch Aufhebung der alten berühmten k. k. Wiener Porzellanfabrik entstandene Lücke eingetreten, mit viel umfassenderem Programm. Die Porzellanmalerei in Styl und Technik der alten Wiener Fabrik ist jedoch glücklicher Weise nicht mit ihrer Auflösung verschwunden, sondern lebt jetzt in der Privatfabrikation weiter, vertreten durch die Arbeiten von *J. Zasche*, eines Künstlers, der selbst in der aufgelösten Staatsfabrik noch thätig gewesen, und seiner strebsamen Schüler *C. Falb*, *Rädler* und *Pilz*.

Die bedeutende Öfenfabrikation ist nur durch einige wenige aber gute Exemplare vertreten, und die grosse Fabrikation für Bauzwecke durch die *Wienerberger Ziegelfabrik*. Diese lieferte von jedem ihrer Produktionszweige eine kleine Probe. Ein Exemplar von dem reizenden kleinen Wandbrunnen *Teirich's*, ferner Mosaikplatten und Wandverkleidungen, Bauornamente glasirt und emailirt, deren Werth allerdings erst durch den Anblick ganzer Gebäude mit Terracotta-Façade ersichtlich wird, wie sie Oberbaurath *Ferstel* in Wien eingeführt hat.⁴¹ Material und Technik sind bei allen diesen Produkten vortrefflich. Da die Fabrik meist für grosse Bauten arbeitet, und selbst über treffliche Zeichner verfügt, erfreut sich auch die stylistische Seite einer entsprechenden Ausbildung. Als verfehlt ist dagegen die Bildung ihrer Terracottafiguren zu bezeichnen. Das ist alles schwere Steinplastik, ohne Spur von jener Leichtigkeit, welche dieses Material fordert.

40 [Bei Siderolith (Eisenstein) handelt es sich um Tonmasse, die nach dem Brennen mit einem Bronzeüberzug versehen wurde.]

41 [Heinrich von Ferstel war einer der führenden Architekten der Ringstraßenära. Sein Vorzeigebau mit Terrakotten der Ziegelfabrik Wienerberger war der Triumphbogen der Weltausstellung in Wien 1873. Weitere prominente Bauten mit Wienerberger Ziegeln sind etwa der Heichrichshof (1861–63) und die Börse (1868–77) von Theophil Hansen. Von Ferstel stammen ebenfalls das Österreichische Museum für Kunst und Industrie (1868–71) und die Kunstgewerbeschule (1877). Ab 1869 war Ferstel Präsident der Wienerberger AG.]

In der *ungarischen* Abtheilung nimmt die schon genannte Ausstellung von *Zsolnay* den ersten Platz ein, an welche sich noch drei Fabriken der Familie *Fischer* anschliessen, von Herend, Pesth und Tatra. Diese fertigen theils Porzellan, theils Faienzen.

Belgien huldigt auch in der Keramik wie in fast allem theils der modernen Richtung mit direktem Anlehnen an Paris, theils besinnt es sich bereits auf die eigene Vergangenheit und deren Meisterwerke. Die letztere Richtung hat das Übergewicht bekommen, hauptsächlich durch die gelungene Wiederbelebung der alten Delfter Fabrikation. Gegen alte Stücke gehalten, würden die neuen Nachahmungen wohl verlieren und matt erscheinen, das bisher Erreichte ist jedoch immerhin sehr anerkennenswerth. Die Ausführung gut, die Produktion eine reichliche, mannigfache. Einiges Barrockes, modern Französisches und etliche Chinoiserien im Detail wären besser vermieden. *Tourteau* vertritt die modern malerische Richtung. Seine und seiner Maler Bilder sind breit und tüchtig gemalt, meist Copien nach alten niederländischen Meistern Tenier etc.

In *Holland* in Delft selbst ist die alte Produktion wieder erstanden durch *J. Thoorft*.

Dänemark hält sich vorwiegend an die Antike und zwar die griechische im Sinne der Zeit Thorwaldsens und Schinkels. Von dieser bekannten Gattung führte wieder P. Ypsen seine klanglosen federleichten Gefässe in antiker Form und schwarzem Grund vor, auf welchen sich die Malereien wie in Ölfarbe auf Holz ausnehmen.

Die liebe Modernität verlangt aber auch hier ihren Theil und so sieht man denn sogar auf diesen Vasenformen althellenischer Gräber und etruscher Museen allerlei bunte naturalistische Blumen. Ähnliches fertigt *Scholl*. Auf den Tellern der *königl. Porzellanfabrik* werden gemalte Blumen servirt, die nicht anders aussehen, wie die gepressten Pflanzen eines Herbariums. Keine einzige perspectivische Verkürzung eines Blattes ist hier zu sehen, alle Krümmungen und Wendungen der Blätter sind verzeichnet. Die gelindeste Anforderung an einen Porzellanmaler ist doch, dass er zeichnen kann. Bei so ungeschulten Kräften gelingt dann nur das Einfachste, wie die alten Blümchenmuster in Blau. Die Grundformen sind die hergebrachten, barocken.

Auch *Schweden* hat nichts besonders Neues, obwohl die beiden Aussteller *Rörstrand* und *Gustavsberg* sichtlich bemüht sind, vorwärts zu kommen; *Rörstrand* mit seinem *Vieux-Saxe*, seinen Kaminen und Faienze-Gefässen und *Gustavsberg* mit ganz ähnlichen Dingen, worunter ein grosser Majolica-Candelaber im Style der bronzenen Renaissance-Candelaber. In den Faienzen stehen Beide dem *Palissy-Genre* am nächsten mit Untermischung einer Dosis von Stein-

gut-Motiven, was auch für die gleiche Fabrikation in Deutschland und Österreich-Ungarn charakteristisch. Farbe und Glasur sind etwas stumpf, so dass die Gegenstände immer wie staubig aussehen.

Neues hat die *Schweiz* zu verzeichnen, womit sie sich gleichfalls auf nationalen Boden begibt und den Zwang der Pariser Modernität abschüttelt. Die *Faienzen von Heimberg*, zu deren Schöpfung Professor *Reller* den Anstoss gegeben, haben einen Zweig der grossen alten Schweizer Keramik, die als Hausindustrie noch ein kümmerliches Dasein fristete, wieder belebt. Sie haben sich rasch die Gunst des Publikums erworben. Das Material ist gut, die Technik einfach; zur Lösung umfassenderer künstlerischer Aufgaben wohl nicht geeignet, ist sie doch durchaus gesund, und auch in ihrer Anspruchslosigkeit erfreulich. Einige weitere Proben von Erneuerung der alten Ofenfabrikation zeigen neuerdings das Einschlagen guter Wege. Es sind solche nach Art der alten von Winterthur ausgestellt durch *Bodmer* und *Biber*.

Von dem Wenigen, was *Spanien* zur Ansicht stellt, sind die Töpfe von *Jaen* in uralten Formen zu nennen. Auch *Portugal* nimmt Formen alter Töpferei auf. Wohl nur zu alter und gelangt so bis zu den Uranfängen der Kunst. Auch einige Anläufe zur Production von Palissywaaren sind vorhanden, aber alles mit wenig Richtung und roh in der Technik.

Förmlich prähistorisch wirken die Gefässe von *Marocco*, bei deren Anblick man sich 4000 Jahre zurückversetzt fühlt; Textilmuster, bunte Farben, weiss, blau, grün, roth, schwarz, gelb und sehr primitive Technik vervollständigen den Eindruck der schon in den Umrissen sehr urweltlichen Gebilde.

Das reine Gegentheil davon ist die Production *Monaco's*. Hypermodern, übertreibt sie noch die Eigenheiten der Pariser Schule, der sie angehört. Ihre naturalistischen Palissys erreichen die äusserste Grenze. Ein aus Rohr geflochtenes Körbchen mit natürlichen Blumen geziert, ist das Motiv zur keramischen Nachbildung. Die Flachschüsseln mit Seestücken, Porträten, Karrikaturen in Aquarellmanier sind meist ganz in der Weise der gleichen Pariser Stücke flott gemalt.

Der ganzen bisher besprochenen Fabrikation gegenüber, steht als eine Welt anderer Art, die Keramik von *Japan* und *China*. Es ist hier alles so, wie es 1873 gewesen und wie es weltbekannt und erscheint daher eine eingehende Beschreibung überflüssig.

Eine Frage prinzipieller Art drängt sich aber gegenüber der heurigen Ausstellung lebhaft auf, nämlich die Frage über Werth und Zulässigkeit der Übertragung japanesischer und chinesischer Motive in die europäische Kunst-Industrie.

China und noch mehr *Japan* haben in den letzten Decennien ungemeines Aufsehen erregt, besonders durch ihre Bronzen und ihre Keramik. Was aber Aufsehen erregt, wird zufolge unserer Modesucht und Effecthascherei sogleich copirt und auf alle mögliche Art breitgetreten.

Die Pariser mit ihrem fieberhaften Jagen nach neuen Modeeffecten stehen hiebei an der Spitze. Wie bereits mehrfach zu erwähnen Gelegenheit war, ist diessmal die ganze französische Kunstindustrie förmlich durchnässt von japanischen Motiven. Der Frack ist der eigene geblieben; er ist aber ganz durchwirkt von Chinoiserien. Dass diess auf das Publikum nicht geradezu lächerlich wirkt, ist fast unbegreiflich. Man nehme einen reich geblühten chinesischen Stoff, licht und bunt, wie sie sind, lasse sich Pantalon, Gilet und Frack daraus machen und versuche es, damit über die Strasse zu gehen, oder ein Concert zu besuchen. Undenkbar! ganz undenkbar! So etwas ginge nur auf einem Maskenball, einem Narrenabend.

Nun aber sind doch unsere kunstgewerblichen Chinoiserien nicht im Mindesten etwas Anderes. Auch sie behalten die europäische Grundform bei und überkleistern diese bloß mit chinesischen Motiven. Auch unsere Gefäßformen haben ihre consequente historische Entwicklung, welche mit den Grundsätzen unserer Ornamentik innigst zusammenhängt; die japanesische Ornamentation hat aber wieder ihre eigene Entwicklung, ihre eigenen Dogmen, die dazu nicht stimmen. Nur Unverstand und Ungeschmack kann das Alles so ohne Bedenken durcheinander kneten. Wir können uns nur entweder dieser Motive ganz enthalten, oder ganz japanesisch werden, eine Vereinigung ist hier nicht denkbar. Es ist eine andere, fremde Kunstwelt, die der unseren hier gegenüber steht. Das aber scheint es gerade zu sein, was unserer modernen Effecthascherei so willkommen, denn die unendliche Sauberkeit und Pünktlichkeit und allerlei andere *technische* Vorzüge der japanesischen Producte, findet man gerade wieder nicht nachgeahmt, obwohl diess das Einzige wäre, was übertragen werden sollte.

IV. Glas

Unter den künstlerisch ausgestatteten Glasgefäßen sind es auch diessmal die von *Lobmeyr* in der Ausstellung *Österreich's*, welche den ersten Platz behaupten, wie schon 1873, obwohl für den ersten Blick deren Ausstellung hier unter der Ungunst der schlechten Beleuchtung leidet und sich nicht so überwältigend ausnimmt, wie vor zwei Jahren in München. Als Novitäten brachte *Lobmeyr*

gebuckelte Gefässe nach Art des Corvinus-Pokales; ferner eine Menge reizend dekorirter Gefässe nach Entwürfen von Architect *Salb* und Professor *Herdtle*. Letztere in prachtvoll emailirter Fassung. Ausserdem eine grosse Menge der kostbarsten Stücke nach Entwürfen von Regierungsrath *J. Stork*, Oberbaurath *Schmidt* und *Hansen*, der Architecten *Rehlenier*, *Machytka* und *Schmoranz* und nach eigenen Compositionen. Seine Kristallgefässe mit eingeschliffenen Figuren und Ornamenten stehen auch diessmal unübertroffen da, und auch sein irisirendes und opalisirendes Glas erfreut wieder beim Anblick dieser so mannigfachen und doch so einheitlichen Produktion.

Seine eigentlichen Spezialitäten sind jedoch ein feiner hochgebildeter Geschmack und der ungewöhnliche künstlerische Ernst, die hier alles lenken. Hier kann man sehen, von welchem Werthe es für moderne Kunstindustrie ist, auf einem hohen künstlerischen Standpunkte überhaupt zu stehen und einen allgemeinen Überblick über das Kunstschaffen alter und neuer Zeit zu besitzen. Hier kann man sehen, dass diese Eigenschaften vor allem es sind, welche in unserer so stylzerfahrenen, unklaren Zeit, ohne feste künstlerische Traditionen, vor Abwegen bewahren, und direkt einer höheren Vollendung entgegenführen.

Hier stören keine Abentheuerlichkeiten, keine Überschreitungen der durch die Natur des Materiales gesetzten Grenzen, keine Nachahmungen von Steinen und Bronzen, von Porzellanvasen und Emailgefässen in Glas, wie sie sonst überall vorkommen. Hier ist alles Glas. Bei allem Reichthum der Formen und Farben, welch' Letztere von dieser Üppigkeit nirgends vorkommen, bewegt sich das ganze Schaffen doch wie ein breiter Strom in seinem natürlichen Bett. Alles ist leicht, durchsichtig, in allen seinen Theilen harmonisch. Zeichnung, Material, technische Ausführung sind Eins.

Wer sich von der geradezu mustergiltigen Führung dieses Kunstzweiges durch Lobmeyr vollständig überzeugen will, der lese noch Lobmeyr's Buch über die Geschichte und Technik der Glasindustrie.⁴² Da zeigt sich, wie sorgfältig Lobmeyr alles Fremde studirt, und doch dabei nie zum Copisten wird, immer seine eigene Individualität aufrecht hält, stets auf eigener Basis sorgfältig weiter bauend.

Seine Führerschaft in diesem alten, festgegründeten Zweig österreichischer Kunstindustrie ist auch unbestritten. Willig, ja unwillkürlich folgen die zahlreichen übrigen Fabrikanten *Ahne*, *Dressler*, *Grohmann*, *Gürtler*, *Juwald*, *Moser*, *Mühlhaus*, *Rasch*, *Schmid*, *Ullrich*, *Wagner* und Andere seinen Anre-

42 [Lobmeyr, Ludwig / Ilg, Albert / Boeheim, Wendelin (Hg.): *Die Glasindustrie, ihre Geschichte, gegenwärtige Entwicklung und Statistik*. Stuttgart: Spemann 1874.]

gungen, und thun gut daran. Kann man ja doch kaum den wohl überschwenglichen Wunsch unterdrücken, dass jeder Zweig des Kunstgewerbes einen solchen Vorkämpfer an der Spitze haben möchte.

Auch in *Italien* verdankt die zu neuem Leben erstandene Glasindustrie Venedigs ihre Erhebung dem unermüdlichen Schaffen eines hervorragenden Mannes. Interessant ist diessmal die Ausstellung dieser Industrie in hohem Grade. Theils durch bedeutende Novitäten, theils durch den Umstand, dass sie gerade mit einer Umwälzung in den Produktions-Verhältnissen zusammenfällt. Noch ist es nämlich kein Jahr, dass sich der Begründer des modernen Aufschwunges, *Salviati*, von der englischen *Actien-Gesellschaft*, welche seine Fabrik übernahm, trennte und mit ungebeugtem Muth ein neues Unternehmen gründete. Nun stehen die beiden Concurrenten neben einander am Platze. *Salviati* mit den für die Kürze der Zeit, welche ihm zur Improvisirung seiner neuen Fabrik gegönt war, geradezu staunenswerthen Leistungen, als ob es keine Veränderungen abgesetzt habe und die Produkte der nun von *Castellani* geleiteten ehemals *Salviatischen* Fabrik. Neues erzeugte übrigens nur die Letztere in ihren überraschend gelungenen Copien alter Onixgläser. Im Übrigen ist sich alles gleich geblieben. Die freie Behandlung des gefügigen leichtflüssigen Materiales, die dadurch mögliche Nachahmung aller Arten der alten Venetianer Gläser, die Lustres, die Spiegel, die gestrickten Gefässe, die Mosaiken, Alles. Neben diesen Leistungen kann natürlich auch die gewöhnliche Glasperlen-Fabrikation nicht durchdringen, wie sie durch *Bedendo* aus Venedig vertreten.

Frankreich bringt weder in Styl noch in Technik etwas Neues von einiger Bedeutung, nur die Brillantirung und die Qualität des Kristallglases hat noch einige Fortschritte erzielt.

Am meisten Bewunderung verdient die Geschicklichkeit der Arbeiter. Da gibt es Knoten und Henkelverschlingungen, welche zeigen, dass es für sie keine Schwierigkeit gibt; riesenhafte Flaschen und Retorten wunderbar geblasen; riesige Linsen, Röhren, Spiegeltafeln u.s.w., kurz alle technischen Schwierigkeiten werden wie spielend überwunden.

Dieser glänzenden Technik steht aber in noch höherem Grade als auf den anderen Gebieten der Kunstindustrie eine unglaubliche Geschmacklosigkeit gegenüber, eine Effecthascherei und Formenverwilderung, die alles wieder verderben. Die Verwischung aller natürlichen Grenzen, ein Jagen nach dem Auffallenden ist förmlich zum Prinzip geworden.

Der gläserne Tempel von *Baccarat* ist ein Erzeugniss dieser Richtung. Sein Zweck ist, einfach niederschmetternd zu wirken. Dieser Zweck wird allerdings erreicht, denn einen so riesigen Widersinn hätte man doch nicht erwartet.

Dieses gläserne Gebäude in Steinschnitt-Construction ist beinahe 6 Meter hoch und hat 5 Meter im Durchmesser. Wenn das aber nur das einzige Stück der Art wäre. Gleich daneben stehen aber zwei Vasen von einer Kolossalität, welche alle die feinen Wirkungen des Glases von vorne herein aufhebt, und zwei respectable gläserne Elephanten, und endlich, man sollte es nicht für möglich halten, etliche gläserne Tische, Dreifüße, Schmuck-Cassetten und derlei *gläserne Tischler-Arbeit*.

Aber auch diese Ungereimtheit genügt nicht. Auch eine Menge chinesische Emailvasen, sogar *viereckige*, mit all' ihren rechtwinklig gebogenen Henkeln, erscheinen hier in Glas nachgeäfft. Ferner tauschirte Gefäße, Porzellanvasen nach Sèvres-Muster, an denen keine Spur von Glas mehr zu sehen. Sogar nachgeahmte Lackarbeiten sammt chinesischen und japanesischen Bronze-Untersätzen, alles gläsern. Man meint förmlich, die liebe Glasfabrikation habe sich an der Welt dadurch versündigt, dass sie ihr allzu oft den Spiegel vorgehalten, und sei nun vielleicht verdammt worden, alles Fremde immer wiederzuspiegeln, der Affe aller Kunstindustrie zu sein.

Doch nein! Dort ist ja eine wirkliche Ebenholz-Cassette. Wir treten näher, und es ist wieder – Glas!

Nicht besser ist die Christallerie von Sèvres. Hier sieht man Strohkörbchen nachgeahmt und Riesen-Candelaber in Bronze-Composition aus Glas, allerlei antike Thongefäße in Glas und eine Menge Motive der Porzellantechnik, selbst des Steingutes.

Ernie, der gleichfalls Porzellan, Email und Bronze-Vasen liebt, nur nicht sein eigenes Material, das Glas, malt seine Gefäße so vollständig zu, dass auch nicht ein Eckchen Glas mehr sichtbar bleibt.

Monot und Stumpf ahmen Bronze-Candelaber so slavisch nach, dass sie sogar die Spitzen, auf welchen die Wachskerzen aufzustecken, in Glas nachbilden. Also gläserne Nägel! An einer Menge Holzkübel mit Reifen fehlt es auch nicht. Gläserne Binderarbeit!

Brunetti hat Glimmerglas, *Jean fils* Metallglas, und so darf das Glas nach Belieben alle Formen annehmen, nur nicht zu oft seine eigene.

Quallé aus Nancy ahmt Bergkristallgefäße mit emailirter Metallfassung ganz in Glas nach. Dagegen kennt man die feinen Reliefschliffe, wie sie in Böhmen zu Hause und durch *Lobmeyr* auf eine so bedeutende Höhe gebracht wurden, in Frankreich fast nicht. Nur *Monot* versuchte einiges, was mässig ausfiel, und ein paar Gläser mit eingeschliffenen Ornamenten wurden als besondere Raritäten in der Abtheilung der Graveure ausgestellt.

Nebst der so beschaffenen Gefäßproduction ist die Spiegelerzeugung zu

nennen, welche durch *Bremard* vertreten ist. Technisch in Material, Schliff und Montirung sind auch diese Arbeiten wieder ganz gut, im Styl will es aber auch hier nicht vorwärts. Da ist ein Spiegelmosaik in Fächerform zu sehen. Diess ist aber weder Spiegel noch Fächer, sondern – eine Uhr. Bezeichnend für alle diese Spiegel mit Rahmen aus Spiegelmosaik ist, dass durchgängig des Guten zu viel gethan wurde. Nicht nur die Anordnung ist eine zu bewegte für dieses ohnehin schon grelle überreizt flimmernde Genre, sondern es werden in die Rahmen noch bunte Stücke in grellem Roth, heftigem Blau und stechendem Gelb eingeschaltet.

Denselben Grundsätzen folgen die Spiegel von *Mangin-Lesur*.

Auch ein Kasten aus Spiegelmosaik scheint sagen zu wollen, dass er lieber in einer Schreiner-Werkstätte, als in einer Glasschleiferei gemacht wäre.

Neben all diesen modernen Verrücktheiten wirken die schon seit 1873 bekannten Gefässe von *P. Brocard* wahrhaft besänftigend, wohlthuend. Es sind diess Copien, streng nach orientalischem Muster, nach arabischen und persischen Gefässen, deren einige im Louvre, sehr viele im Privatbesitz sich befinden. Die einfache Grundform des Gefässes ist aus etwas trübem Glas hergestellt, dessen gebrochenes Grün eine vortreffliche Basis für weitere koloristische Wirkungen abgibt. Die gleichmässig dicht ausgebreitete feine Ornamentation ist in Email cloisonné hergestellt.

Diese schöne Specialität hatte ganz nach Verdienst einen durchschlagenden Erfolg, und haben sich daher bereits eine Menge Speculanten darauf verlegt, wie *Pfulb*, *Bucau*, *M. Jean fils* und *Ernie*. Der Letztere sucht diese Specialität in Renaissance überzuführen, alle zusammen bleiben aber nicht unbedeutend hinter *Brocard* zurück. *Rousseau* behandelt diese Gattung in Zeichnung und Ausführung etwas roh, bringt aber in der Farbe noch mehr Stimmung heraus, als selbst *Brocard*. Seine Farben sind ausserordentlich durch allerlei Brechungen einander genähert, sein sanftes bräunliches Grün und sein grünlich Blau wirken vortrefflich.

Zu diesem französischen verhält sich das Glas *Englands* ähnlich, wie die englische Keramik zur französischen. Die angeborene künstlerische Empfindung, wie sie bei der Ausführung sich allen Werken aufprägt, ist eine andere, aber die Richtungen ziemlich ähnlich. Neues ist auch hier nicht von Belang zu sehen. Sogar die gläsernen Möbel kehren hier wieder. *F. und C. Osler* haben deren eine Menge. Einen gothischen Schrank aus Glas, ein gläsernes Tischchen und sogar einen gläsernen Lehnstuhl, natürlich nicht zum Niedersetzen, sondern nur zum Ansehen. Hiedurch sind beinahe die Franzosen in Schatten gestellt. Aber Niemand frohlocke zu früh. Hier steht noch eine Firma, welche den Preis in diesem

kunstverständigen Wettkämpfe fordert, denn diese hat sogar einen hängenden Regenschirm aus Glas und gläserne Ketten! Evoe! – Die Firma heisst: *Hodyells Richardson und Sons*.

Thomas Webb u. Sons, welche angeblich in allen Stylen arbeiten, auch im modernen Phantasie-Styl, copirten mühsam und kostspielig die Portlandvase des britischen Museums; desgleichen *Daniels u. Sons*. *James Green u. Nephew* sind sich mit ihren Lustern und Brillant-Schalen vollständig gleich geblieben. Die orientalische Richtung repräsentirt *Wordsley; Jenkinson* und *Powell u. Sohn* versuchen sich in Nachahmungen der Venetianer Gläser.

Von den übrigen Staaten ist nur noch *Belgien* hervorzuheben. Seine *Crystaleries von Namur* und seine *Société von Boussu* liefern im Ganzen Ähnliches mit dem französischen, respektive englischen Glas, jedoch ohne durch die Massenhaftigkeit sonderbarer Ausschreitungen des Geschmacks zu erschrecken.⁴³

V. Metallarbeiten (Bronzeguss, getriebenes Silber etc.)

Unter den Metallarbeiten nehmen die erste Stelle die Bronzen auf der Ausstellung ein. Hier dominirt wieder *Frankreich*. Nicht, dass man durch Neuigkeiten überrascht wird, dem Wesen nach ist das Alles bekannt, aber die Menge der Gegenstände, ja selbst die Menge der Firmen allein ist es, welche Erstaunen erregt. Die Welt hat davon so viel auf Einmal sicher noch nicht vereinigt gesehen. Man kann wohl annehmen, dass auch hier wieder die Ausstellung Frankreichs ein completes Bild seiner Leistungen gibt, wie bei der Keramik.

Auch hier gliedert sich die Production wieder nach Spezialitäten und zwar geht naturgemäss die Arbeitstheilung dort am meisten ins Detail, wo zugleich der meiste Bedarf, so dass diese ganze geschäftliche Gliederung zugleich zu einem Spiegelbild der Absatzverhältnisse wird. Der Eintheilungsgrund, nach welchem diese Gliederung vor sich geht, ist jedoch ein anderer, als bei der Keramik. Während bei der Keramik die angefertigten Gegenstände immer dieselben bleiben und eine Spezialisirung nach der Verschiedenheit der technischen Verfahren platzgreift, ist es hier gerade umgekehrt. Hier bedingen nicht technische Unterschiede die Spezialisirung, sondern die Verschiedenheit der Modelle der Gussformen, auf die es hier hauptsächlich ankommt. Hier liegt die Schwierigkeit darin, dass ein und dasselbe Etablissement eine wahre Unsumme von Modellen aufspeichern müsste, welche ein kolossales Anlagekapital verschlin-

43 [Ende Teil 4.]

gen würde, ohne entsprechender Verwerthung, wenn es alles produziren wollte, alle die unzählig verschiedenen Gegenstände der Bronze-Industrie. Derlei können nur wenige der grössten Firmen wagen, die übrigen halten sich an bestimmte Gegenstände und somit fallen hier sogleich Firmen auf, welche sich nur mit Beleuchtungs-Gegenständen beschäftigen, andere, welche nur Uhren, und wieder andere, welche Dreifüsse, Tischchen und Cassetten produziren; wieder andere halten sich ausschliesslich ans Figurale und zwar entweder an die kleine Genre-Plastik oder an den Monumentalguss, wobei es natürlich nicht ausgeschlossen, dass eine Menge Combinationen bis selbst zur Vereinigung des Ganzen vorkommen.

Vielerlei produziren z.B. *Hendchine, Boyer, Lemaire, Pichart, Graux-Marly*, aber Alles findet man bei F. *Barbedienne*, welcher in jeder Beziehung noch unübertroffen, auch technisch und künstlerisch genommen, an der Spitze der französischen Bronze-Industrie steht. Was Barbedienne macht, und wie es bei ihm gemacht wird, ist weltbekannt; auch die einzelnen Gegenstände seiner reichen Ausstellungen sind grossen Theils bekannt, dennoch verweilt man hier gerne und ergeht sich mit Muse in diesem Raum, der allein sich wie ein kleines Bronze-Industrie-Museum ausnimmt. Hier hat man Alles, vom grossen Monumentalguss an, hinab bis zum kleinsten Siegelstöckchen. Da sind sie wieder, die grossen Bronze-Figuren nach der Antike, der David von *Mercie* steht da in allen Grössen und ebenso der Lautenspieler von *Dubois* und der bekannte Johannes desselben Künstlers lebensgross, mittelgross, noch kleiner, endlich als Figürchen für einen Schreibtisch. Hier stehen auch die Sklaven des M. Angelo und noch viele andere Figuren, alle vortrefflich ausgeführt. Nun zu den anderen Gegenständen. Da gibt es reiche Spiegelrahmen, japanesische und chinesische Emailvasen, indisch-arabische Lampen auf Elefantenschädeln, zahlreiche Lustres, Vasen und Schalen, Lampen, Candelaber in allen Grössen, einen grossen bronzenen Schmuckkasten, ganz mit einer Menge kleiner Stücke erfüllt, alles bis zu den kleinsten Briefbeschwerern und Siegelstöckchen. Von vollendetster Technik sind die mannigfachen Limogen, an denen es hier gleichfalls nicht fehlt. Ja selbst ein Ausstellungs-Zugstück anzufertigen, hat Barbedienne nicht unterlassen, wie es sich für ihn wohl sicher besser geschickt hätte; denn Barbedienne steht nicht nur technisch an der Spitze dieser bedeutenden Kunstindustrie, sondern weiss seinen Platz auch in stylistischer, künstlerischer Beziehung würdig zu behaupten. Aber es scheint fast, als ob es unter den grossen Kunstindustriellen von Paris mit zur Repräsentanz des Hauses gehörte, bei solchen Gelegenheiten solche Ausstellungs-Monstra zu produziren, damit gleichsam Staat zu machen. Dasjenige, auf was nun Barbedienne verfiel, ist eine

gewöhnliche Pendule, eine Standuhr für einen Kamin oder Schreibtisch in dem bekannten architektonischen Aufbau der niedlichen Uhren des 16. und 17. Jahrhunderts, aber man erschrecke nicht – über 5 Meter hoch. Den Schreibtisch möchte ich sehen, wo man diese Kleinigkeit von Uhr daraufstellt. In der Ausstellung steht sie auf einem Postament am Boden und ein verehrtes Publikum promenirt zu ihren Füssen, wie vor einem Rathhausthurm und kann auch, wie auf offenem Marktplatze, zu ihrem Zifferblatt emporgucken, zu sehen, wie viel es geschlagen hat. Wir wissen, wie viel es geschlagen hat, und begeben uns ruhig weiter.

Imposant ausgestellt haben ferner *Thibaud et fils*. Im grossen Vestibule neben dem Pavillon von Sèvres sind ihre Erzmassen zu einer architektonisch gegliederten Pyramide aufgethürmt. Diese Firma vertritt das Monumentale. Ihre Figuren sieht man in den Gärten, auf öffentlichen Plätzen und in den Stiegenhäusern der Paläste. In Allem erkennt man da die Spuren der Kunstpflege im grossen Styl. Hier sieht man über lebensgrosse Figuren, wie sie gewöhnlich nur von Fall zu Fall gefertigt werden, gleichsam aufs Lager gearbeitet, wie anderwärts Nippsachen. Welcher Bedarf an solchen Dingen selbst für die Gärten und Villen von Privaten muss da vorhanden sein, um so etwas zu ermöglichen!

Für die Kunst selbst ist jedoch ein allzu geschäftsmässiger Vertrieb nicht eben von Vortheil. Es möge hier eine Bemerkung Platz finden von mehr allgemeiner Natur, die nicht nur speziell von den Arbeiten der Firma Thibaut gilt. Sie betrifft den Unterschied zwischen der fabrikmässigen Erzeugung von Bronzefiguren gegenüber der sorgfältigen Durchbildung eines einzelnen Werkes, das als besonderer Fall, als Kunstwerk geschaffen wird.

Es ist bekannt, dass dieser Bronze-Industrie zahlreiche ausgezeichnete Ciseleure zur Verfügung stehen; auch ist sie mit Recht berühmt durch die Geschicklichkeit im Färben der Oberfläche, durch Erzeugung von allerlei Übergängen der Töne, der goldigen, grünlichen, bräunlichen, die sie alle nach Bedarf bis zur dunkelsten, fast schwarzen Patina zu vertiefen versteht.

Wie viel aber bei all diesen Procedures an Kunst verloren geht, würde man erst sehen, wenn man z.B. alle die ungezählten Mengen von Reproduktionen der Venus von Milo aus Bronze, Zink, Eisen, gegossen, galvanisch erzeugt, gross und klein in den Louvre brächte und mit dem Original vergliche. Niemand wird Identität verlangen, dass aber der Unterschied gar so gross, würde sicher überraschen.

Eine Menge Feinheiten gehen schon bei der ersten Formung des Originalen verloren. Dann wieder Einiges beim Gips-Abguss. Dieser dient dann wieder als

Original für die Former der Erzgiesserei. Hierbei ändert sich wieder Manches. Darauf neuerdings beim Guss und nun kommt erst der Ciseleur. Dieser würde manches wieder in Ordnung bringen können, wenn er ein Bildhauer ersten Ranges wäre, wenn er so viel Anatomie und Kunstverständniss besässe, um selbst eine Figur zu schaffen, und, wenn er mit solchem Können ausgerüstet, seinen Guss neben dem Original wie eine freie Copie überarbeiten würde. Diess alles ist aber nicht der Fall. Zu Folge unserer geschäftsmässigen *Arbeitstheilung auch in der Kunst* ist der moderne Ciseleur reiner Techniker, aber nicht Künstler im grossen Sinne. So folgt er denn bei seiner Arbeit einem gewissen angeborenen Ordnungstrieb, unter dessen Einfluss alle die wunderbar zarten Unregelmässigkeiten des menschlichen Körpers, die von so grosser Bedeutung, die das Leben der Figuren ausmachen, verschwinden. Sanfte nahezu kreisförmige Vertiefungen werden zu wirklichen Kugelflächen, ebenso Erhöhungen. Feine fast unmerkliche Biegungen an der Oberfläche des Körpers werden entweder übertrieben oder ganz beseitigt. Das Endresultat ist eine eigene Ciseleur-Anatomie.

Der hier angelegte hohe Massstab dürfte wohl zu hoch genommen erscheinen; es dürfte ungerecht scheinen, unter den modernen Ciseleuren lauter Cellini's suchen zu wollen. Nein! Das soll nicht geschehen; es sollte nur dargethan werden, dass man es hier nicht mit grosser Kunst, sondern mit Industrie zu thun habe. Wer einen Bronzeguss als vollendetes Kunstwerk sehen will, der gehe in die Kunstabtheilung und betrachte Hildebrandt's trinkenden Knaben.

Merkwürdig, dass auch bei *Thiebault*, dessen monumentale Richtung eine Schutzwehr gegen alle Schnurrpfeifereien sein sollte, es an einer ostentativ in den Vordergrund gestellten Ausschreitung über die Grenzen des technisch Zulässigen nicht mangelt. Eine Bronzefigur in Lebensgrösse, weder stehend, noch laufend, noch sitzend, noch liegend, sondern ganz von ihrem Postament weggesprungen, in der Luft schwebend, das sollte man nicht für möglich halten. Hier ist es. Ein Knabe, der über eine Schnur springt, die er in beiden Händen hält, nach Art des beliebten Kinderspieles. Die Schnur schlägt ein wenig an den Boden an, und diess genügte, um Halt zu geben, und bei der Ausführung in Bronze die stählernen Träger unvermerkt aus dem Postament in die schwebende Figur gelangen zu lassen.

Glänzend ausgestellt in seiner bekannten Weise hat auch G. *Servant*. Hauptsächlich mit Figuralem beschäftigen sich *Delafontaine* und E. *Godeau*.

Sehr bedeutend ist die Zahl der Spezialisten für kleine Genreplastik wie in Terracotta; auch sie liefert kleine Gruppen als Tafelaufsätze und Kaminzierden u. dgl. Vorzüglich beliebt sind dabei Thierstücke, Vögel, Hunde, Katzen, Hasen und allerlei Jagdscenen, alles meist auf Untersätzen, welche Baumstämme, Far-

renkräuter, Blumen, Felsstücke und ähnliches naturalistisch wiedergeben. Man meint die Schweizer Holzsznitzerei hier in Bronze übersetzt vor sich zu sehen. In dieser Art arbeiten vorzüglich *Rigolet, Poutrot et Vallon, Meissner*, der auch kleine Büsten als Siegelstöcke führt, und *F. Dietsch*, der auch Pendulen und Candelaber fertigt.

Der weitesten Verbreitung erfreut sich jedoch die Spezialität der Uhren und Armleuchter, dieser geradezu unentbehrlichen Ergänzungen eines jeden Kamines. Hieher gehört das schon 1825 gegründete Etablissement von *J. Schlossmacher. Rervier*, mit seinen auffallenden zwei grossen Pagen als Lampenträgern, *Marlin*, der sich wieder ausschliesslich den Uhren widmet, und *H. Couchy, Burson et Salandri* und *Parvillers*, welche überhaupt Beleuchtungs-Gegenstände erzeugen, meist auch in Verbindung mit Porzellan, das sehr häufig die Gefäss-theile der Lampen liefert.

Auch der Zinkguss wird oberflächlich dem Aussehen des Bronzes so sehr genähert, dass er gänzlich als Bronze-Imitation auftritt und alles besorgt, wie dieses. Die beiden Firmen *Lefevre* und *Blot et Dronard* kämpfen hier um die Ehre des Vortrittes.

Hauptsächlich allerlei Tische, Giardinieren, Dreifüsse u. dgl. liefert *Perrot*.

Vorwiegend mit vergoldeter Bronze, wie sie auch für die Pariser Möbelfabrikation von Belang, beschäftigen sich *Languereau, Buffet* und *Pegrol*, der seine Arbeiten mit täuschend nachgeahmtem Marmor aus Faienzemasse nach eigenem Rezept combinirt.

Lerolle arbeitet meist Gefässe, reich durchbrochen, gut im Styl und anziehend in der Behandlung der Oberfläche, welche mit ihren wie abgegriffenen Kanten und mannigfachen Übergängen dunkler Töne an alte Patinirungen erinnert.

An diese Firmen ersten und zweiten Ranges schliessen sich, wie bei den Möbeln in einer Seitengallerie, nicht weniger als circa sechzig Firmen geringeren Ranges. Wenn das alles Käufer findet und seinen Mann nährt, dann kann man wohl sehen, was es für einen Industriezweig bedeutet, der Liebling einer reichen Nation zu sein. Dass dann, auf solcher Grundlage fussend, auch ein bedeutender Export erzielt werden kann, ist wohl nicht mehr zu verwundern. Am nächsten der französischen steht die Bronze-Industrie *Österreichs*.

Ein sogleich auffallender Unterschied besteht darin, dass die monumentale Erzgiesserei hier von der gewöhnlichen Luxusfabrikation getrennt auftritt. Sie wird nicht fabrikmässig betrieben, sondern ihre Werke sind in jeder Beziehung Kunstwerke, welche immer nur für einen bestimmten Anlass entstehen. So die eminenten Arbeiten der *k. k. Erzgiesserei*. Ausgestellt hievon wurden einige

vortreffliche Proben: Die über lebensgrosse Figur Beethovens nach *Zumbusch* und der für dasselbe Monument bestimmte Prometheus; ferner die grosse Minerva nach *J. Benk*, sehr schön im Ton mit stellenweiser Vergoldung. *V. Tilgner* hat eine Bassin-Gruppe aus zwei lebensgrossen Figuren in Bronze ausgestellt, die vortrefflich gearbeitet, eine schlanke Tänzerin in kleinem Massstab auf reichem Sockel mit sehr schöner Behandlung der dunklen Oberfläche. Die Stimmung dieser Bronzetöne gehört mit zu dem Besten der Ausstellung. Endlich wären noch einige Porträtbüsten in Bronze und Anderes zu erwähnen. Alles das wurde jedoch den veränderten Verhältnissen entsprechend nicht der Bronze-Ausstellung einverleibt, sondern der Kunstausstellung zugetheilt.

Neben diesem monumentalen Kunstguss nimmt jedoch die Fabrikation von kleineren Bronze-Gegenständen eine ehrenvolle Stelle ein. Material und Guss sind vorzüglich und in Färbung und Behandlung der Oberfläche ist bereits gleichfalls eine bedeutende Vollkommenheit erreicht worden.

Grosse Verdienste um Hebung und Organisirung dieser Wiener Bronze-Industrie hat sich hiebei die *Gesellschaft zur Hebung der Bronze-Industrie* erworben, zu deren Gründung die Antriebe vom *k. k. österr. Museum* ausgingen, von woher sie auch fortwährend neue Anregung erhält.⁴⁴

An der Spitze der Aussteller stehen zunächst *Dziedzinski und Hanusch*, deren Arbeiten fast durchaus nach Entwürfen von Wiener Architekten und Dessinateuren ersten Ranges gefertigt sind. Man bewundert da zwei grosse Candelaber monumentalster Art. Sie sind für die Votivkirche bestimmt und nach Entwurf des Erbauers derselben Oberbaurath *Ferstel* ausgeführt. Zwei andere nicht minder schöne Candelaber sind für das neue, im Bau begriffene Burgtheater bestimmt, im besten Style der schönen alten Renaissance-Candelaber nach Zeichnungen von *Br. Hasenauer*. Hier erfreut auch wieder der prachtvolle Luster von *J. Stork*, welcher in Amsterdam den ersten Preis erhielt. Man wird nicht leicht auf der ganzen Ausstellung eine Conception von so einfacher und doch wirkungsvollster Grazie finden. Die Ausführung des reich und zierlich gegliederten Akanthus ist virtuos. Nach Entwürfen von *J. Stork* ist ferner ausgestellt ein Feuerständer, die bereits berühmt gewordene Spiegelrahme mit dem zarten Giebelaufbau, und noch ein zweiter Luster nach dem Typus der Renaissance-Kugelluster. Andere Luster sind nach Zeichnungen von den Architekten *R. Gross* und *König & Feldschareck*. Von Ersterem rühren auch die Compositionen zu einer Uhr mit zugehörigen Armleuchtern und zu einem Dreifuss her; von den Letzteren der Entwurf eines Schreibtisches. Ausserdem sind noch Arbeiten

44 [Ende Teil 5.]

nach *Prof. C. Graff* und nach einem sehr guten alten Dessinateur, nämlich nach Niemand geringerem als *Hans Holbein* da. Es ist eine kleine Standuhr, welche nach einer alten Federzeichnung dieses Meisters ausgeführt wurde. Vielleicht die reizendste dieser Art. Ferner sieht man hier eine sehr schöne Garnitur in der Art des alten Venetianer-Emails in weiss, blau, grün, gold. Auch Cassetten und Anderes in Tauschirung nach dem Verfahren von *Kosch*.

Ähnlich, wenn auch nicht so glanzvoll durch die Menge von Entwürfen ersten Ranges, ist die Ausstellung von *D. Hollenbach*. Er bringt Tafelaufsätze, Leuchter, Uhren, Luster und allerlei kleine Gegenstände der Bronzeindustrie.

Die *Productiv-Genossenschaft der Bronzearbeiter* führt wieder ihre schöne Standuhr mit den beiden Armleuchtern ins Treffen nach dem eleganten stylvollen Entwurf von Architekt *J. Salb*.

A. Samana bringt seine Leuchter für Kirchen und den Privatgebrauch und zwei gute Kugelluster; *G. Lux* seine vortrefflichen kleinen Leuchter und Schreibtisch-Gegenstände, gut in der Farbe. Als Ciseleure sind speziell noch vertreten *A. Kolbinger* durch ein ausnehmend schön getriebenes Gefäss auf einer entsprechenden Schüssel und zwei in Kupfer getriebene Vasen von vorzüglicher Arbeit; ferner *Waschmann* durch eine delikate in Silber getriebene Schüssel.

Die Fabrikation der gewöhnlicheren Galanterie-Waare in Bronze, worunter es noch manches gute Stück gibt, ist reichlich vertreten durch *Seewald, Büchler, Bambula, Steiner, Kranik, Damberger, Frank, Böhm, Jaeger & Thiel, Bergmann, Dörfel, Kellermann, Lerl, Heller* u.s.w.

Bedeutende Anstrengungen für die Ausstellung wurden von *Belgien* gemacht. Es wurde schon erwähnt, wie die ganze belgische Ausstellung übersät ist mit den getriebenen Schüsseln von *Arens*.

Die Technik ist alt und gut, die Fabrikation eine lebhaftere, aber ein Schrank voll hätte genügt, diess alles zu zeigen. Vollständig im Anschluss an die Tendenzen der Pariser Bronze-Industrie arbeitet die *Compagnie anonyme* von Brüssel, ihre Ausstellung ist übrigens reichlich und gut.

Wenig angestrengt hat sich dagegen *England*, das nicht viel und längst Bekanntes zur Ansicht bringt.

Nicht zu übersehen ist die wieder reichlich erschienene Bronze-Industrie der *Japanesen und Chinesen*. Mit Ausnahme einiger europäischer Einflüsse, welche, wie es scheint, diese uralte, technisch unübertroffene Produktion zu corumpiren beginnen, hat sich nichts daran geändert.

Im nächsten Anschluss an die Bronzen befindet sich ein Complex von Metallarbeiten, wie sie zu eigenen Geschäften vereinigt durch die Pariser Firma *Christofle & Cie.* repräsentirt werden. Der Kern dieser Fabrikation ist Silberarbeit und

zwar getrieben und gegossen, an welche sich aber Gravirung, alle Arten Email, Goldarbeit und selbst Bronzeguss anschliessen, so dass kaum irgendwo eine Grenze aufzufinden. In London nimmt *Elkington* die gleiche Stelle ein, und in Wien etwa *Klinkosch*.

Über die allbekannte Fabrikation Christofle's sollte man eigentlich schweigen können, aber diessmal, wo die französische Kunstindustrie in so geschlossener Phalanx vor uns steht, erscheint alles Französische, auch die Fabrikation dieser Firma gleichsam viel deutlicher, in viel grellerer Beleuchtung, jetzt sieht man, wie auch Christofle einfach die Gesamttideen der Pariser Kunstindustrie zum Ausdruck bringt, wie er nur gleichsam von der allgemeinen Strömung getragen, selbst mit fortgerissen wird. So gewinnt eine abermalige Betrachtung seiner opulenten Ausstellung einen besonderen Werth. Es ist eben interessant, alle die Grundgedanken hier wieder zu finden, die man schon als die Motoren der französischen Glasindustrie, Keramik und Möbelfabrikation gesehen hat. Das Bild des Ganzen wird immer vollständiger, immer deutlicher.

Die grosse Erscheinung, welche die gesammte Pariser Kunstindustrie beherrscht, dass nämlich einer sauberen oft virtuosen Technik eine unzulängliche Kunstanschauung gegenüber steht, die nur zu oft in Ungeschmack und Unsinn ausartet, hier hat man das Alles wieder.

Bei aller staunenswerthen Technik findet man bei Christofle kaum Einen Gegenstand, der nicht durch irgend eine Absurdität verdorben wäre. Am auffallendsten ist diess bei den zahlreichen orientalisirenden Gegenständen. Wenn man auf eine Seite echt orientalische Stücke stellen würde, und auf die andere Seite rein französische und in die Mitte dieser beiden grundverschiedenen Gruppen diese moderne Japaneserei Christofle's, so würde man auf den ersten Blick sehen, dass er blos die beiden Extreme zu gleichen Theilen mischt, und würde vielleicht auch in weitesten Kreisen zu fühlen anfangen, dass diess im Grunde eine recht unbehagliche Mischung gibt, bei der eben nicht viel Gutes herauskommt. Ein Glück für Christofle, dass es zu den echten Japanesen hinüber ein gut Stück Wegs ist, auf dem allerlei dazwischen liegt.

Da schon reichlich sich Gelegenheit fand, bei Besprechung der Möbel, der Keramik u.s.w. diesen modern französischen Eklekticismus zu beobachten, so kann hier ein Beispiel genügen.

Er bildet einen antiken Dreifuss. Die Stäbe desselben sind dem Material nach aus Bronze, der Form nach aus Bambusrohr, hie und da findet sich nach echt französischer Manier irgend ein Knäuel ornamentales Etwas aufgespiesst, Blätter, Thiere, Wolken, was immer, wie es die Coiffeurs mit den Blumen, Bänderchen und Maschen zu thun pflegen und das Kunstwerk ist fertig – im Phantasiestyl.

Ganz ähnlich sind die Arbeiten von *Fromont-Meurize*. *Emile Philippe* hat Schmuckgegenstände grell emailirt, die ägyptisch sein sollen, und byzantinisch-arabisches, aber alles modernisirt. *Odiot* hält sich zur Renaissance; eine bedeutende Ausstellung von Bronzen und Emailen für Kirchengeschmück ist die von *Poussielgue-Rusand*.

Selten zu treffen sind kunstgewerbliche Arbeiten aus *Schmiedeeisen*. Das weitaus Meiste und auch Beste in der Abtheilung *Österreich's*, welches in Kunstschlosserei auf der Ausstellung den ersten Platz einnimmt. Die Zeichnungen rühren dazu von den ersten Wiener Architekten her. Die Gegenstände sind meist für Wiener Neubauten bestimmt und nur kleine Leuchter, Luster, Dreifüsse u.dgl. für den Verkauf.

L. Wilhelm brachte das österreich. Wappen, einen prachtvollen Renaissance-Candelaber nach Entwurf von *J. Stork* mit vollplastischen hohl aus einem Stück geschmiedeten Löwenköpfen, von denen jeder für sich ein technisches Kunststück ersten Ranges, ferner Stiegenanfänge, Luster, Girandolen,⁴⁵ Beschläge und schöne Gitter, darunter mehreres, das bereits 1876 in München und 1877 in Amsterdam den ersten Preis errungen. *A. Milde* hat Candelaber, Windleuchter, Gitter und Beschläge in seiner bekannten feinen Durchbildung, *J. Gridl* ein reiches trefflich geschmiedetes Balkongitter und Anderes, *V. Gillar* schöne Laternen, worunter eine für die im Bau begriffenen Hofmuseen und eine für's neue Burgtheater; auch *E. Gschmeidler* hat eine für die Hofmuseen bestimmte Laterne; endlich *A. Biro* vorzügliche Thür- und Fensterbeschläge und ein Gitterthor für das Hauptportal des St. Stephans-Domes.

Sehr Weniges findet sich dagegen in der französischen Abtheilung. Einige Laternen und sonstige kleinere Stücke von *Bodart*, ferner von *Bergue* eine eiserne Cassette, ein Candelaber und Gitter nebst Copien alter Schlüssel des Louvre und Musée Cluny und von *Strassar* Gitter mit fein getriebenem Laubwerk, fein geschmiedet und gefeilt, aber alles überplattet und genietet, nach meist bombastischen Compositionen, das ist Alles, was erwähnt werden kann. Schöne Schmiedearbeit an einem Portal und ein schönes Gitter findet sich in der Abtheilung der *Schweiz*, nach Zeichnung des Architekten *Jäger*.

In der *belgischen* Ausstellung sieht man von *Schryocrs* schmiedeeiserne Ständer, welche jetzt schon auseinander fallen, wie es bei so zarten Rosenbüschen, welche sie naturalistisch erfahren, nicht anders sein kann. Keine Rose ohne Dornen.

45 [Girandolen sind mehrarmige Schmuckleuchter, meist als Paar gefertigt.]

L. *Franken* aus Brüssel hat gleichfalls naturalistische Blümchen und noch obendrein in einem aus Eisendraht geflochtenen Körbchen; *Wanters-Roccky* ein grosses barockes Gitter aus schwerem Quadratischeisen, oben mit leichten naturalistischen Pflanzen bekrönt.

Die wenigen Stücke der *englischen* Ausstellung zeigen nichts Neues und nur vom technischen Standpunkt zu erwähnen ist die Vorführung des neuen gehärteten Eisens, das bis in eine beträchtliche Tiefe im Zustande der Rothglühhitze durch überhitzte Dämpfe oxydirt wird und hiedurch nicht nur härter, sondern auch rostbeständig wird.⁴⁶

VI. Classe XI

Classe XI oder „Ein neuer Beruf“ müsste man die Besprechung dieser Abtheilung der Ausstellung nennen, denn einen eigenen Namen besitzt dieser Sprössling der Kunst noch nicht. Er befand sich gerade zwischen Geburt und Taufe, als er ausstellungsfähig, das heisst also auch grossjährig erklärt wurde. Namenlose Schwierigkeiten begannen jedoch in Folge seiner Namenslosigkeit bereits bei der Katalogisirung. Hier musste als Titel des ganzen Berufszweiges, der zum ersten Male als geschlossenes Ganzes zusammengesetzt werden sollte, eine kleine Beschreibung seiner Thätigkeit gewählt werden. Sie wurde so kurz und treffend als möglich gefunden und gab dennoch zu einer Menge Missverständnissen Anlass. „*Praktische Anwendung des Zeichnens und Modellirens*“, das ist dieser offizielle Titel. Was darunter gemeint wurde, ist von grosser Bedeutung, aber verstanden wurde die Sache nicht.

Dieses Verständniss konnte auch erst durchdringen durch Anschauung der französischen Ausstellung dieser Classe. Durch diese erscheint faktisch demonstriert, was sich nicht mit kurzen Worten sagen liess. – Es handelte sich hier um eine Vereinigung des Standes der Dessinateure im weitesten Sinne, um eine Ausstellung aller Entwürfe zu kunstgewerblichen Gegenständen aller der Compositionen, z.B. eines Möbels, welche sich zu dem ausgeführten Werk so verhalten, wie die Pläne eines Architekten zu dem ausgeführten Bau. Nun ist freilich alles klar, wie es gemeint war, nun ist es auch klar, dass gerade in Paris der erste Versuch gemacht wurde, diese Spezialität als solche öffentlich zu constituiren, denn Paris allein zählt nach den Angaben des offiziellen Kataloges: 35 Ateliers für innere Dekoration von Wohnräumen, Sälen u. dgl., 324 Ateliers

46 [Ende Teil 6.]

für allerlei kunstgewerbliche Entwürfe und 124 Ateliers für Verzierungs-Bildhauerei. Die Künstler der ersten Gattung nennen sich Architectes oder Decorateurs d'intérieurs oder Peintres décorateurs, die der zweiten Gattung gewöhnlich Dessinateurs. Die eigentlichen Architekten, nämlich solche, welche bauen und nur nebenbei sich mit Kunstgewerbe, gewöhnlich der Ausstattung der von ihnen ausgeführten Bauten beschäftigen, sind dabei nicht gemeint und unter obigen Ziffern auch nur Spezialisten für Kunstgewerbe verstanden.

Der geeignetste Name, um die ganze Spezialität mit all ihren reichen Verzweigungen in Eins zusammenzufassen, wäre der des Dessinateurs.⁴⁷ Allein hier stösst man auf eine delikate Schwierigkeit. Dessinateur, wörtlich also Zeichner, bedeutet auch in Paris ganz dasselbe wie bei uns das Wort „Musterzeichner“, es bezeichnet nämlich hauptsächlich denjenigen, welcher speziell für Textil-Industrie componirt, und mit dieser Spezialität hat es ein eigenes Bewandniss. Zur Beherrschung textiler Dekoration ist einerseits weniger allgemein künstlerische Schulung erforderlich, andererseits aber eine fachmännisch eingehende Kenntniss der Fabrikation. Die Zeichnung muss sich in der Ebene bewegen und somit fallen alle Schwierigkeiten der Perspektive, der körperlichen Raumbeherrschung, mithin auch eine Menge wissenschaftliche und künstlerische Studien als überflüssig weg. Aber auch im Styl hat jede Fabrik ihre eigenen Traditionen in nach Jahrgängen geordneten Musterbüchern, ihr eigenes Museum, ihre eigene Schule und der Musterzeichner ist oft genug in der Fabrik selbst emporgewachsen, ohne höhere Schule, und gilt somit unter den Herren von der Akademie nicht als gleichberechtigt, eben nur als – Musterzeichner.

So ist es bei uns, genau so in Paris. Da gibt es allenfalls noch Dessinateure für Bronze, für Bijouterie und Goldarbeit, aber schon weniger für Möbel und bei der Einrichtung ganzer Innenräume hört der Dessinateur entschieden auf, da beginnt der Architekt.

Seinem ganzen Entwicklungsgang und seiner gesellschaftlichen Stellung nach ist der Eine angesehenere freier Künstler, der Andere mehr Fabriksarbeiter, der mit allem Übrigen im grossen Ganzen irgend einer Fabrik verschwindet.

Diese Verschiedenheit der Verhältnisse zeigt sich allenthalben.

Wahrhaft bedeutende Kunstgewerbetreibende ersten Ranges, wie *Lobmeyr* in Wien, *Deck* in Paris, verstehen es, die Künstler, welche mit ihnen arbeiten, zu würdigen, ja sie setzen eine Ehre darein, die Namen derselben bei ihren Ausstellungen zu nennen, und es kommt diess nur ihnen selbst wieder zu Gute, wenn

47 [Tatsächlich setzte sich später der englische Begriff „Designer“ durch, dessen moderne Wurzeln hier zu finden sind.]

die Öffentlichkeit sieht, über welche Fülle künstlerischer Kräfte, ja selbst über welche Namen von selbstständigem Ruf eine solche Firma verfügt. Das gerade Gegentheil findet aber bei andern Fabrikanten der alten Schule statt, welche nicht nur eine selbstständige Ausstellung ihrer Dessinateure verweigern, sondern ihnen sogar Prozesse an den Hals werfen, wenn dieser es dennoch wagt, seine eigenen Compositionen auszustellen, wie diess erst jüngst in Paris geschehen.

Welche Fülle barbarischer Anschauung! Eine Ornamentation (sogenanntes Muster), das man zu hunderten von Stücken in allen Auslagen findet, soll der Erfinder in bescheidener Zeichnung nicht sehen lassen, damit das Geheimniss nicht verrathen wird.

Ein Ringen nach Selbstständigkeit bezeichnet hier die Entwicklungsstufe, auf der man angelangt. Anderswo, wie in Russland, zählt der Dessinateur ohne alle Frage zu den Arbeitern der Fabrik und nicht Ein selbstständiges Ausstellungsobjekt dieses Berufszweiges ist zu nennen. Auf noch primitiverer Stufe mit wenigst entwickelter Arbeitstheilung verschwindet der Dessinateur gänzlich. Da ist der Handwerker, der das Werk fertigt, sein eigener Dessinateur, der es auch erfindet, oder vielmehr nach überkommenen auswendig gelernten Traditionen frei nachbildet.

In der Entwicklung der modernen Kunstindustrie spielt aber der Dessinateur ohne alle Frage eine bedeutende, entscheidende Rolle, und das, was hierüber der offizielle Ausstellungs-Katalog sagt, ist vollinhaltlich richtig: *„diese Architekten, Maler, Decorateurs, Bildhauer und Ornamentisten sind in Wahrheit die Schöpfer der Kunstindustrie, ihre Werke bilden eine Gesamtheit, welche die Fortschritte, die Tendenzen und den Geschmack der Kunst beurtheilen lässt; sie sind die Bahnbrecher, ja in Wahrheit die Vertreter der modernen Schule.“*

Das zu zeigen, das ist es, was bei Bildung der Classe 11 als Grundgedanke vorschwebte. Die Idee ist neu, wie die bewusste Bildung der ganzen Spezialität als eigener Beruf selbst erst dem letzten Jahrhunderte und die Errichtung eigener Hochschulen hiefür, deren anerkannt bedeutendste die Wiener Schule des österreichischen Museums, erst den letzten Decennien angehört.

Es kann sein, dass man bei Programmen späterer Weltausstellungen diese Classe wieder fallen lässt. Das wäre schade, denn ihr Bestand fördert die Lebenskraft eines ganzen für moderne Verhältnisse unentbehrlichen Kunstzweiges. Auch sollte von den vorgeschrittensten Nationen nichts versäumt werden zur Hebung dieses Standes, durch Spezialausstellungen, durch Bildung von Fachvereinen und wo diess nicht möglich durch Aufnahme als selbstständige Kunstgattung in die bestehenden Künstlerverbände und Vertretung in den Kunstaustellungen. In letzterer Beziehung ging besonders der Pariser Salon

von 1877 durch reichliche Aufnahme kunstgewerblicher Arbeiten bereits mit gutem Beispiele voran. Wo Kunstgewerbe-Museen existiren, ist ohnehin ein natürlicher Kristallisationspunkt schon gegeben. Zu viel kann da schwerlich gethan werden, denn hier gibt es noch Unklarheiten genug zu beseitigen, noch genug Wege zu bahnen.

Selbst die Formirung dieser Classe in ihrer diessmaligen Gestalt weist genug davon auf. So wurden hier auch die Graveure eingeschaltet, welche aus eigenem Antrieb sich sicher zur Silber- und Bronze-Arbeit zugetheilt hätten; die Lithographen, deren bedeutendste Arbeiten, nämlich die Chromolithographien, aber wieder einer anderen Classe zugetheilt sind; ferner die neueren Reproductionsverfahren, welche alle auf chemischen Vorgängen ähnlicher Art, wie bei der Photographie beruhen, meist von Photographen ausgeübt werden, und viel leichter von der Jury für Photographien beurtheilt worden wären; endlich noch diverse Naturabguss-Verfahren meist in Metallen, zu welchen sich in der französischen Abtheilung sogar vier vollständige Rüstungen mit Helmen, Beinschienen und Allem gesellten.

Ist so selbst in der französischen Abtheilung und schon dem Programme gemäss diese Classe durch eine Menge Anhängsel verunstaltet, die zum Ganzen gar nicht passen, so wird die Sache immer bedenklicher, je weiter man sich von den Staaten mit anderen Produktionsverhältnissen entfernt und zu alten Industrien kommt, welche auf einer Höhe der Arbeitstheilung mit selbstständigen Dessinateuren überhaupt noch nicht angelangt sind. Da ist es oft wunderlich genug, was alles unter dieser „Praktischen Anwendung des Zeichnens und Modellirens“ verstanden wurde.

In Martinique versteht man darunter Äpfel und Birnen aus Seife, wie sie für Schaufenster von Kerzenverkäufern gemacht werden, in Russland zwei Abgüsse, die Jedermann für medizinische Präparate hält, in Indien sind es kleine hölzerne und thönerne Puppen, mit allerlei färbigen Lappen in interessanten Landestrachten, jedoch die klugen Japanesen und insonderheit auch Chinesen schüttelten ihr Haupt und auch ihre Zöpfe, wunderten sich und stellten gar nichts unter dieser namenlosen Classe aus.

Aber auch die Betheiligung der Hauptländer moderner Kunstindustrie, bei welchen sich das Fach des Dessinateurs in viele Unterarten gliedert, ist eine sehr geringe. Man sieht es der Sache allenthalben an, dass sie neu ist und ihren Weg erst noch zu machen hat.

Am deutlichsten sieht man das, wenn man einzelne Spezialitäten herausgreift und näher betrachtet. Die Betheiligung an der Ausstellung ist da durchaus eine rein zufällige.

Alle die mehr oder weniger ausgezeichneten Künstler, welche die Compositionen für die so zahlreichen Goldschmiede und Bijoutiers von Frankreich, speziell von Paris, entwerfen, haben ihre Zeichnungen nicht ausgestellt, und man kann die grosse Thätigkeit auf diesem Gebiete wohl an der Hand der ausgeführten Gold- und Email-Arbeiten der Ausstellung, aber durchaus nicht an den wenigen Blättern Zeichnungen, welche in Classe 11 erschienen sind, beurtheilen. Gerade die Dessinateure ersten Ranges fehlen auf der Ausstellung und von Allen sind in Frankreich nur vier vertreten. Von England, das eine bedeutende Schule hierin besitzt, kam nicht ein Blatt zur Ausstellung. Österreich, das in Wien allein zahlreiche hervorragende Kräfte besitzt, ist nur durch zwei Aussteller vertreten, worunter *Gerlach*, nach dessen Mustern viele österreichische und deutsche Goldschmiede arbeiten. Am klarsten liegt das ungemaine Missverhältniss zwischen dem, was auf diesem Gebiete wirklich geleistet wird, und zwischen dem Wenigen, was hier zur Ausstellung kam, wenn man sich Alles zusammen sucht. Da ergeben sich nebst den vier genannten Ausstellern von Frankreich und den zwei von Österreich noch je Einer aus der Schweiz, Dänemark und Belgien. Also im Ganzen neun Aussteller auf einem Gebiet, das in Paris, London, Wien, Florenz, Rom etc. hunderte von ausgezeichneten Künstlern beschäftigt.

Genau so verhält es sich mit den Dessinateuren für Bronze und Möbel. Frankreich zählt auf der Ausstellung 14, Belgien 2 und Österreich, Dänemark, Schweden je Einen. Die Vertretung ist auch in Bezug auf Qualität eine rein zufällige. Ein Urtheil über den Standpunkt dieses Faches in den einzelnen Ländern in Bezug auf Stylrichtung und dergleichen auf Grundlage dieser wenigen Arbeiten abzugeben, wäre vollständig verfehlt. Was wollte man über England sagen, das auf diesem Gebiete so viele und hervorragende Kräfte besitzt?

An Fächermalern zählt die französische Abtheilung 8, Österreich, Dänemark, Schweden, Griechenland je Einen.

So geht es fort durch alle Unterabtheilungen.

Bei den Textil-Industriellen, bei welchen nicht blos persische und indische Muster, sondern auch am meisten noch andere orientalische Verhältnisse herrschen, kommt es sogar vor, dass auch die Entwürfe unter dem Titel der Firma ausgestellt werden, obwohl der Träger dieses Namens davon keinen Strich selbst gezeichnet hat.

Diese schwache Betheiligung des Dessinateurs an der Öffentlichkeit, sein Aufgehen in dem Rahmen der Fabrik hat aber nicht nur für seine eigene Stellung, sondern auch für die Kunst selbst Nachtheile. Gegenwärtig, wo sich keine Kunst mehr einer festen traditionellen Basis mit festen natürlichen Schranken erfreut, wo selbst der Orient unter europäischem Einfluss ins Schwanken

kommt, wo künstliche Mittel jedes Material unter den fremdesten Formen erscheinen lassen, wo die verschiedensten Formen aller Zeiten, aller Völker, aller Techniken und der verschiedensten Kunstgebiete unaufhörlich die Gedanken des Dessinateurs bestürmen, da ist es keine leichte Sache mehr, nüchternen Sinnes den geraden reinen Weg wahrer Kunst zu gehen. Da sind die Verlockungen, welche abseits führen, zu viele, an ein instinctives Treffen des Richtigen, wie in guter alter Zeit, ist da absolut nicht mehr zu denken.⁴⁸

VII. Ausstellungs-Ungeheuer

Jedes Land hat seine Produkte, jeder Himmelsstrich seine eigenen Pflanzen und Thiere. Auch die Weltausstellungen haben ihr eigenes Klima, das besondere Früchte zeitigt.

In einem gewöhnlichen Salon gibt es gewiss keine Standuhr für einen Kamin oder Schreibtisch von der niedlichen Höhe von circa 5 Meter, wie das zierlich gebaute Renaissance-Ührchen von Barbedienne. Aber was ist diese gegen die Riesenpendule von F. Fargot im grand Vestibule, deren Pendel allein über 20 Meter misst, mit dem schier doppelten Zweck, die Uhr gehen und zugleich den Verstand des Beschauers stillstehen zu lassen.

Im gewöhnlichen Leben kommen solche Monstra eben nicht vor, eben so wenig wie ausgewachsene grönländische Walfische in einem lieblich murmelnden Gebirgsbächlein. Solche Bestien antdiluvianischer Formation gedeihen nur im Ocean der Weltausstellungen. Hier aber gedeihen sie so vortrefflich, dass man eine Naturgeschichte derselben schreiben könnte, angefangen von den Hunderttausendliter-Fässern und zimmergrossen Riesenkesseln aus einem Stück Kupfer getrieben, welche zu den gemeinen Ungeheuern gehören, über das Riesenhandtuch, das von einer Maschine emporgeblasen wird und als Ausstellungs-Seeschlange jedes Mal wiederkehrt, bis zu dem nobleren Gethier seltenerer Art, als da sind die musizirenden Spritzen und musikalischen Bratspiesse. Ein solches rares Wunderthier wurde diessmal sogar gerichtlich belangt, man sagt in gut unterrichteten Kreisen sogar Schwindels halber, und wurde abgeschafft, was sehr schade, denn es gehörte zu einer seltenen Spezies. Es war jener riesige Luftballon in Form einer Kindermilchflasche, der täglich, mit Firma und Adresse seines Herrn bedruckt, über dem Pavillon emporstieg, in welchem dieser unten seine Patent-Kindermilchflasche feil bot.

48 [Ende Teil 7.]

Was sind gegen ein solches Unthier der Luft alle die griechischen Tempel mit lebensgrossen Statuen aus Stearinkerzen, alle die Riesenthürme aus Arakflaschen, die Renaissance-Altäre aus Kotzen und Mineralplutzern, die ägyptischen Pyramiden aus Taschenuhren, die Obelisken aus Kork, der reizende Garten-Pavillon aus gusseisernen Kanalröhren, und der spanische Pavillon à la Alhambra, dessen Säulen, Wände, Decke und selbst Fenstereinfassungen ganz aus verschiedenfarbigen Weinflaschen gebildet sind.

Doch, wohin sind wir gerathen! Ist es nicht geradezu unwürdig, sich in solcher Gesellschaft finden zu lassen? Wohl würde man alles diess gerne unberücksichtigt lassen und all diese harmlosen Kunstgriffe den Industriellen herzlichst gönnen, wenn dieses Streben, um jeden Preis Aufsehen zu erregen, nicht auch die Kunstindustrie und die grosse Kunst selbst schon in bedenklicher Weise angegriffen hätte.

Oder ist der gläserne Riesentempel von Baccarat etwas anderes? oder all die über mannshohen Riesenvasen aus Faienze, von denen man nicht weiss, wo man sie hinstellen soll, wenn sie ihren Platz auf der Ausstellung einmal geräumt haben.

Alle diese Übertreibungen sind nur ein Überbieten um jeden Preis, um auch auf die ausstellungsmüdesten abgespanntesten Nerven noch einen Eindruck hervorzubringen, den abgehetzten Besuchern mit letzter Kraftanstrengung noch ein Restchen Bewunderung auszupressen.

In manchen Fällen ist das zur Erreichung besagten Zweckes beliebte Auskunftsmittel der blossen Vergrösserung nur unnütze Kraftverschwendung, z.B. bei der Riesenflasche, modellirt nach Entwurf von Doré. In anderen Fällen aber widerstreitet die Natur des Gegenstandes oder des Materiales oder der Technik einer grenzenlosen Vergrösserung und dann hat man es mit entschiedener Unschönheit zu thun. In diesem Falle befindet sich Clement mit seiner riesigen Spiegelrahme aus feinem Silberfiligran. Die Wirkung dieses Gegenstandes ist geradezu widerwärtig. Die Ursache dieser Wirkung liegt aber klar zu Tage. Zum Wesen des Filigranes gehört eben gerade seine Kleinheit, ja diese ist ihm so spezifisch eigenthümlich, dass man auch in anderen Techniken alles besonders Zarte Filigranarbeit nennt.

Alle Techniken feinsten Art eignen sich nicht zu Gegenständen von grossen Dimensionen. Porzellanmalerei, Goldschmiedearbeiten, Edelsteinfassungen, Emaille, besonders die feinen Limousiner-Emaille verlieren bei Überschreitung einer gewissen Grenze mit zunehmender Grösse immer mehr.

Hierin haben mitunter wohl auch die Alten das natürliche Mass überschritten, wie z.B. Pierre Courtoys von Limoges mit seinen grossen Emailplatten mit

Figuren von Dreiviertel Lebensgrösse. Es gilt hier stets die alte Lehre, dass gerade in der Beschränkung sich der wahre Meister zeigt. –

Die Begierde, zu glänzen, sich überall hervorzudrängen, führt aber noch zu bedenklicheren Abwegen, als zur blossen Übertreibung der Grösse, sie erzeugt vor allem anderen die ungesunde fieberhafte Sucht, immer wieder durch Novitäten aufzufallen, durch das marktschreierische Nochnichtdagewesene.

Da begnügt man sich dann nicht mit einer naturgemässen Weiterbildung des Gegebenen. Gerade das würde ja zu wenig auffallen. Man streift absichtlich alles Natürliche ab, sucht das Entlegenste und der eigenen Kunst Widerstrebenste auf und erreicht hiemit allerdings seinen Zweck, denn auffallend, schreiend auffallend sind diese entsetzlichen Misstöne allerdings. Aber um welchen Preis hat man dieses Aufsehen erkaufte!

Man sehe all die gläsernen Kästen und Sessel, die Tischlerarbeit aus Spiegelglas, die Bronze- und Emailvasen aus Porzellan u.s.w. und überrechne diese Unsumme von Hässlichkeiten und Lächerlichkeiten, welche diesem Prinzipie jährlich entspiessen.

Man überlege doch nur einmal, dass Niemand seine Wohnung ganz aus Thon oder ganz aus Glas einrichtet und dass in der Totalität derselben dann ohnehin Gegenstände aus allen Materialien zusammentreffen, aus Holz, aus Bronze, aus Glas u.s.w. Wie angenehm wirkt dann alles zusammen, wie ist der Eindruck jedes einzelnen Stückes von grösster Kraft, wenn jedes nach seiner natürlichen Art gebildet ist; wenn die Emailvase gerade diejenigen Formen und Farben zeigt, die man nur in dieser Technik von solcher Harmonie hervorbringen kann; wenn das Glasgefäss wieder anderes bietet, wieder andere ihm eigenthümliche Reize das Thongefäss, statt dass alle denselben Effekt anstreben und zwar mit nur sehr zweifelhaftem Erfolg.

Alle diese Verirrungen und Übertreibungen fanden aus denselben Gründen aber auch Eingang in die grosse Kunst.

Die Riesenfigur für Philadelphia, deren Kopf aus genieteten Kupferplatten allein schon die Baumgruppe des Marsfeldes überragt, ist nichts anderes, als ein solches Seeungeheuer. Aber auch der Trocadero-Palast selbst, sammt seinen vergoldeten Elephanten und Nashörnern, gehört in diese Classe, desgleichen die Vestibule des Ausstellungspalastes, der Kunstpavillon mit seinen naturgrossen Faienze-Landschaften und so viel Anderes.

Stets führt das Bestreben, alles Bekannte durch mechanische Kraftmittel überbieten zu wollen, auf Abwege.

Am öftesten bei solchen Veranlassungen mit an sich riesigen Dimensionen, wie es Weltausstellungen sind. Hier kommt aber als Entschädigung wieder der

Umstand dazu, dass gerade die Menge der Ausschreitungen und Übertreibungen aller Art, diese in einen sichtlichen Zusammenhang bringt und als solche deutlicher als sonst wo erkennen lässt. So ist auch hier Gift und Gegengift in Einem vereint. Es kommt nur auf die Anwendung an, die gemacht wird.⁴⁹

Schluss

Überblickt man das Ganze aller kunstgewerblichen Produktion, so schliessen sich immer mehr und mehr verwandte Richtungen aneinander zu grösseren Gruppen. Zuletzt bleiben drei grosse Hauptrichtungen über.

Einmal die uralten Künste des Orientes, welche durch ihre gänzlich verschiedenen Arbeits-Verhältnisse und den Besitz fester Traditionen, der modern europäischen Produktion eigenthümlich gegenüber stehen.

Ferner unsere spezifische Modernität, welche von Paris aus die Welt zu beherrschen versucht.

Endlich die strenge neue Schule, welche einem ersten Kunststudium folgend, zunächst auf die Meisterwerke älterer Kunst zurückgreift und hiedurch Hand anlegte zur Reinigung und Erhebung unseres Kunstschaffens.

Der Orient hat noch immer grossen Einfluss auf alle Zweige unseres Kunstgewerbes, obwohl seit jener Weltausstellung, in welcher sein bis dahin ungeahntes Auftreten so verblüffend, so geradezu erschütternd wirkte, schon geraume Zeit verstrichen und wir jetzt an den Anblick seiner Produkte bereits gewöhnt sind.

Die gegenseitigen Einflüsse der europäischen und orientalischen Kunstgewerbe sind noch immer sehr verschwommener Art, von häufig zweifelhaftem Werth.

Am Schlechtesten dürfte hiebei der Orient selbst wegkommen, wenn er das unersetzlich Werthvolle seiner Traditionen aus der Hand liesse und sich dafür schlechtverstandene europäische Formen eintauschte, wie es diessmal in einzelnen Fällen in der That schon vorkommt. Doch das ist seine Sache. –

Näher stehen die Einflüsse des Orientes auf unsere eigene Produktion. Diese aber sind von merkwürdig verschiedener Art.

Alles was aus Persien und Indien kommt (die Shawlweberei, die Reform im Style unserer Teppiche etc.) wirkt befruchtend und lässt sich unserm eigenen Schaffen organisch einverleiben.

49 [Ende Teil 8.]

Alles was aus China und Japan kommt, ausgenommen technische Verfahren, wirkt stylistisch zersetzend, ist nicht im Stande, gesunde lebensfähige Verbindungen mit unserem eigenen Formenschatz einzugehen. Die Prinzipien der Gestaltung sind zu sehr verschieden. Trotzdem sind vor Allen gerade die Pariser Kunstindustriellen passionirt auf jeden japanesischen Schnörkel. Japan ist eben gerade in Mode. Ausserhalb Paris sieht man diese neueste Modethorheit übrigens rasch abnehmen, dafür noch allenthalben Spuren der ehemaligen Alleinherrschaft von Paris am Gebiete des Geschmackes.

Amerika, das keine eigene künstlerische Vergangenheit, hält sich theilweise an französische Muster, neben dem Englischen. In Belgien sieht man Pariser Richtungen vollständig etablirt, daneben aber bereits ein neues Aufbauen auf der eigenen Vergangenheit. Auch die Schweiz ist gerade daran, sich auf sich selbst zu besinnen und die Herrschaft des französischen Geschmackes abzuschütteln; in Russland vermögen sich die reinsten Übertragungen aus Paris mit den primitiven einheimischen Motiven nicht recht zu mischen; überall, auch in Oesterreich und Italien, findet man noch einzelne Industrielle, welche den von Paris ausgehenden Impulsen folgen; am Wenigsten vielleicht in England.

Allenthalben hat aber die durch Museen und Kunstgewerbeschulen getragene Richtung wieder sichtlich an Boden gewonnen und als Resultat der diessmaligen Ausstellung ist neuerdings eine Verringerung des französischen Einflusses zu verzeichnen.

Auch auf kunstgewerblichem Boden bricht sich ein gewisses Nationalgefühl Bahn, das sich dadurch kundgibt, dass man allenthalben die Meisterwerke älteren Werkfleisses zu schätzen beginnt und diese selbst in ihren Ausläufen als traditionelle Hausindustrien aufsucht und in die moderne Produktion wieder einführt.

Eine Menge guter Kunstgattungen verdanken diesem Streben bereits ihre Erneuerung, wie an den betreffenden Orten gezeigt worden ist. Hand in Hand damit vollzieht sich eine Reinigung des Geschmackes; allerdings langsam vorschreitend, aber stetig.

England, das in dieser Richtung zuerst bahnbrechend auftrat, geht hierin immer mehr seine eigenen Wege, wenig bekümmert um das Treiben der anderen, aber auch von geringem Einfluss auf die Produktion ausserhalb seines festgeklammerten Colonial-Absatzgebietes.

Paris, an der Spitze der französischen Produktion, verhält sich dieser Strömung gegenüber eigenthümlich. Es ist als ob es übel vermerkt würde, dass diese Strömung ihre Entstehung dem bestimmten Willen verdanke, die Alleinherrschaft des modern französischen Geschmackes zu brechen. Da jedoch die

Resultate der umfassenden Arbeiten auf kunsthistorischem Gebiete und so Vieles, was damit zusammenhängt, gleichfalls eng verwachsen sind mit den Grundsätzen der strengen neuen Richtung, so schliesst man sich ihr wohl gleichfalls an, und es liegen vortreffliche französische Arbeiten in diesem Sinne vor, allein hier dominiren sie nicht, wie diess anderwärts bereits der Fall, hier müssen sie der beliebten Modernität den ersten Platz lassen.

Hier wird der Styl alter Meisterwerke ergriffen, weil man eben Alles, also auch das zu machen versteht, wie eben wieder eine andere Mode, aber nicht mit jenem Ernst der Überzeugung, nicht mit jener Begeisterung für Reinigung des Geschmackes, für Auffindung der rechten Wege.

So bleibt immer wieder die gewohnte Modernität mit all ihrem ungesunden Jagen nach Effekt, nach Novitäten, obenauf.

Diese Novitäten sind aber nie etwas grundsätzlich Neues, sondern nur immer wieder neue Variationen desselben Motives, desselben Liedes, das in allen Tonarten gesungen wird.

Wenn so *Paris* wie immer das Centrum der Mode bildet, so bildeten sich für die strengen stylistischen Bestrebungen mehrere Hauptplätze.

An erster Stelle ist hier unstreitig *Wien* zu nennen. Die hier zur Geltung gekommenen künstlerischen Anschauungen sind auch die allgemeinsten, von bedeutendster Expansivkraft.

Beschränkterer Natur ist die norddeutsche antikisirende Richtung, welche hier durch Dänemark, Schweden und Norwegen eine theilweise Vertretung findet.

München mit seiner engen begrenzten Richtung ist diessmal nicht vertreten.

Italien hat noch keine eigene Schule von Bedeutung, ausser einer strengen Copirung seiner alten Werke.

Diess das Gesamtbild, in welchem sich nichts wesentlich verrückt findet gegen 1873, wohl aber weitergebildet. Der ruhige Verlauf aller dieser Bildungen wird sich wohl auch ein nächstes Mal wieder in ähnlichen Formen spiegeln.

Die deutschen Gewerbe-Ausstellungen von 1879 (1879)

Salzburger Gewerbe-Blatt 3, 1879, S. 44–47. Sign. SN: 402-328.

Von den im heurigen Jahre abgehaltenen Ausstellungen verdienen die von Berlin und Leipzig in erster Linie eine allgemeine Beachtung, besonders, wenn man sie in Zusammenhang bringt mit den Gesamtanstrengungen Deutschlands, auf gewerblichem und vor Allem auf dem Kunstgewerblichen Gebiete.

Man hat sich in Deutschland den Misserfolg in Philadelphia⁵⁰ nicht gemüthsschwach selbst weggetäuscht, sondern gleich als ersten kräftigen Schritt zur Nachholung mancher Versäumnisse eine scharfe Selbstkritik geübt, die in entschiedenster Weise sich auch durch die Nichtbetheiligung an der Pariser Ausstellung aussprach.⁵¹ Seither aber wurden die äussersten Anstrengungen von allen beteiligten Kreisen gemacht, das Versäumte nachzuholen, das Fehlende zu ergänzen und sowohl die Fülle der hiebei entwickelten Arbeitskraft und Opferfreudigkeit, als auch die überraschend schnellen Erfolge derselben verdienen vollste Beachtung.

Auch in Österreich reiften die Früchte ähnlicher Bestrebungen rasch heran, und wir waren in dem grossen Vortheil, früher schon auf diesen Gebieten die Thätigkeit aufgegriffen zu haben. Österreich ärontet hiefür den Ruhm, in Deutschland sei seinen gegenwärtigen Bestrebungen als Muster zu dienen, in erster Linie bei Einrichtung von Museen und Fachschulen, dann aber auch den Gebieten der Produktion selbst.

Der Vorsprung, den wir momentan voraus haben, wird aber von Jahr zu Jahr kleiner und auch von diesem Standpunkte, eines Zusehens in diesem Ringen um den ersten Preis, sind die ausserordentlichen Anstrengungen Deutschlands zum Behufe seiner gewerblichen und kunstgewerblichen Regeneration von grosser und allgemeiner Bedeutung.

Sehr Vieles geschieht in dieser Beziehung durch die deutschen Regierungen durch Errichtung und Subventionirung von Museen, Schulen, Versuchsanstalten und ähnlichen Pflanzstätten künstlerischer und gewerblicher Tüchtigkeit, auch durch Reorganisation bestehender Anstalten.

Von ganz besonderer Bedeutung gerade für die deutsche Bewegung sind jedoch auch die zahlreichen Bemühungen von Privaten und Corporationen zu dem gleichen Zweck. Diese fallen bei der Gesamtentfaltung der aufgewendeten Kräfte schwer in die Waagschaale und zeigen, wie allgemein, wie tief-

50 [Weltausstellung in Philadelphia 1876.]

51 [Weltausstellung in Paris 1878.]

gehend die Bewegung bereits ist. Allein seit 1877 wurden gegründet: Das Gewerbemuseum zu *Chemnitz*, der Kunstgewerbeverein zu *Pforzheim*; ferner zu *Köln*, wo schon ein hervorragendes Provinzialmuseum seit Jahren besteht, gleichfalls ein auf breiter Basis angelegter Kunstgewerbeverein; endlich zu *Frankfurt a. M.* mit reichen Mitteln ein Museum mit Kunstgewerbeschule und ein Kunstgewerbeverein. An Ausstellungen sahen dieselben jüngsten Jahre die des Kunstgewerbevereines von *Braunschweig*, die Gewerbeausstellung von *Hannover* 1878, in welcher es an kunstgewerblichen Arbeiten älterer und neuerer Zeit und complet ausgestatteten Zimmern nicht fehlte; die schlesische Kunstgewerbeausstellung zu *Breslau*; die Gewerbeausstellung zu *Offenbach*, an der sich die beträchtliche Zahl von circa 800 Ausstellern, meist aus *Offenbach*, *Darmstadt*, *Mainz* und *Worms*, beteiligten; ferner noch die Spezialausstellungen von Schmiedearbeiten zu *Kassel* und der Achatindustrie zu *Idar*. Hiebei ist die Nennung der bedeutendsten Centralstellen für diese Bestrebungen noch aufgespart. Es sind diess, wenn man etwa chronologisch dieselben vorführt, zunächst *Stuttgart*, *Dresden*, *Nürnberg*, ferner *München* neueren Datums, *Hamburg* und jüngst *Berlin*.

Von diesen zuletzt genannten Städten ist jede für einen mehr oder weniger weiten Umkreis tonangebend. Die Richtungen, welche von den leitenden Anstalten und Personen daselbst vertreten werden, sind aber sehr verschieden. In *Stuttgart* sind noch ältere Anschauungen an der Centralstelle für Gewerbe massgebend. Dasselbe gilt von der Führung des reichverzweigten und formell detaillirt organisirten gewerblichen Schulwesens daselbst. Kunst und Kunstgewerbe neigen zu einer Copie französischer Formen hin, bei massiver, breitspuriger Übersetzung ins Deutsche.

Dresden besitzt seit langem eine mit Recht berühmte Bauschule, ein Museum, die unvergleichlichen Schätze des grünen Gewölbes und eine Kunstgewerbeschule. Hier ist der Einfluss von G. Semper's Thätigkeit noch zu sehen, daneben aber auch Vieles, das aus älterer Zeit herrührt.

Eigenartig ist die Schule von *Nürnberg*. Hier bestand seit alter Zeit eine Kunstschule. Zu dieser gesellten sich das „Germanische Museum“ und das Gewerbemuseum. Diese drei reichlich dotirten und wohl geleiteten Anstalten vereinen in sich einen Kreis tüchtiger Künstler und Kunsthistoriker, mitten unter den üppigsten Überresten alter deutscher Kunst des Mittelalters und der Renaissance. Unter diesem Einflusse entstand diejenige eigenartige Richtung, welche in *Meister Kreling* sich verkörperte.⁵²

52 [Der Maler und Bildhauer August von Kreling (1819–1876) war seit 1853 Direktor der Nürnberger Kunstgewerbeschule.]

In *München*, dem gegenwärtig durch den Reichthum seines Kunstlebens in Deutschland unstreitig der erste Platz gebührt, hat sich seit Klenze und Cornelius⁵³ eine energische Veränderung in den leitenden Grundgedanken vollzogen und wurde im Kunstgewerbe die eben bezeichnete Nürnberger Richtung aufgegriffen und umfassend ausgebildet.

Noch ist *Hamburg* zu nennen, das gleichfalls mit sehr bedeutenden Mitteln in den letzten Jahren in die Aktion eingetreten ist. Der Gründung einer allgemeinen Gewerbeschule folgte die Gründung eines Museums für Kunstindustrie, das von einem Schüler von E. v. Eitelberger geleitet wird,⁵⁴ und die Errichtung einer Kunstgewerbeschule.

Zuletzt, wie unter dem Zwange der mächtig gewordenen Strömung, rührte es sich auch in *Berlin*. Es vollzog sich 1877 die Gründung eines allgemeinen deutschen Kunstgewerbe-Vereines daselbst, und hiemit war die Losung ausgegeben, dass Berlin nicht nur nicht zurückbleiben dürfe, sondern als erste Stadt des Reiches auch in dieser Richtung Hervorragendes zu leisten habe, das für das Ganze von Wichtigkeit werden soll. Im Vorjahre wurde von der polytechnischen Gesellschaft die Abhaltung der heurigen Ausstellung beschlossen und vorbereitet. Jetzt, nachdem diese geglückt, gewinnt der oft zurückgeschobene Gedanke der Abhaltung einer Weltausstellung in Berlin bereits festen Boden. Der Ausschuss des deutschen Handelstages wurde beauftragt, sich mit Vorarbeiten hiezu zu beschäftigen; als Platz wird die Hasenhaide im Südosten der Stadt genannt und das Jahr 1885 hiefür in Aussicht genommen.

Bis dahin wird noch manche kleinere Ausstellung als Vorstudie hiezu anzusehen sein, vor Allen die für 1880 in *Düsseldorf* vorbereitete Gewerbe- und Kunstausstellung, welche nach den Vorarbeiten alle bisherigen noch übertreffen soll.

Aus dieser Übersicht allein schon geht hervor, wie tief die Nothwendigkeit einer gewerblichen Regeneration in allen Gauen Deutschlands empfunden wird, aber auch mit welcher Opferfreudigkeit, mit welcher Kraft man allenthalben ans Werk geht. Die Betheiligung weitester Kreise, ja des gesammten Publikums ist hiebei noch zu verzeichnen, denn alle genannten Ausstellungen waren überfüllt von Produkten und Besuchern und weisen auch günstige finanzielle Resultate auf. Der Reingewinn der Berliner Ausstellung beträgt rund

53 [Der Architekt Leo von Klenze (1784–1864) und der Maler Peter von Cornelius (1783–1867) waren die führenden Figuren des Kunstlebens am Hofe Ludwig I.]

54 [Justus Brinckmann (1843–1915) war Mitarbeiter von Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817–1885) am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie und gründete 1877 das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe.]

350.000 Mark, die Braunschweiger Ausstellung hatte einen Reingewinn von 32.000 Mark, die Münchner Kunstgewerbeausstellung trug dem Vereine bekanntlich sein stattliches Gebäude ein, in dem sich nunmehr die permanente Kunstindustrie-Ausstellung desselben befindet. Unter so günstigen Verhältnissen, in Bezug auf die allgemeine Theilnahme, sind auch die bedeutenden Garantiefonde für alle diese Ausstellungen stets leicht und rasch zu Stande gekommen, wie denn die in Düsseldorf in Vorbereitung stehende Ausstellung bereits über den namhaften Betrag von 500.000 Mark als Garantiefond verfügt.

Bei dem Überblick über so viele einzelne Anstrengungen lässt sich aber auch der weitere Gedanke nicht unterdrücken, was mit der Summe dieser Kapitals- und Arbeitskräfte erst geleistet werden könnte, wenn sie centralisirt wären und einheitlich nach organisch durchdachtem Plan zur Verwendung kämen. Man denkt hiebei unwillkürlich an Frankreich, das durch Concentration seiner Kräfte seine dominirende Stellung auf industriellem Gebiete errang. Man denkt auch an den auffallenden Gegensatz zu dieser Centralisirung an die heillose Zerfahrenheit in der kleinen Schweiz, die jährlich eine ganz hübsche Summe von Geld und Arbeitskraft ohne erheblichen Nutzeffekt vergeudet, nur in Folge der zweckwidrigen Zersplitterung aller Kräfte. Dass Deutschland aus Mangel einer Centrale eine Menge Vortheile entbehren muss, kann auch gar nicht bezweifelt werden, nur fragt es sich, ob die hieraus entspringenden Nachteile nicht aufgewogen werden durch entgegenstehende Vortheile, welche das Vorhandensein vieler an sich starker Organisations-Centren andererseits wieder bietet.

Ob die mit dem jetzigen Zustand verbundene Mannigfaltigkeit der Kunst-richtungen mehr Vortheil oder Nachtheil biete, dürfte schwer zu sagen sein; aber dass die so erstaunliche Theilnahme des Publikums das rasche Eindringen der Bewegung in alle Schichten der Bevölkerung und somit die allorts dafür aufgebrauchten Mittel so grosse sein könnten, wenn nicht die Organisation von so vielen Punkten ausginge, dürfte fest stehen.

In diesem Zusammenhange erkennt man die beiden Ausstellungen von Berlin und Leipzig unschwer als blosse Bestandtheile in einer Reihe von Unternehmungen, die zwar nicht einheitlich geleitet, aber durch die Einheit des Zieles innig verbunden sind, und sie gewinnen dadurch nur noch mehr an Interesse. Beide sind vortrefflich arrangirt gewesen, beide waren überfüllt mit Ausstellungsgegenständen. Auf Beiden war der rasche Aufschwung des deutschen Kunstgewerbes hervorgetreten. Der Leipziger Ausstellung ging im Vorjahre eine Spezialausstellung für Tapeziergewerbe voraus, deren Einfluss heuer in hervorragender Weise zu fühlen war, indem gerade die Kategorie Möbel und Tapeziererei in Leipzig selbst das in Berlin gebotene überragte. Ausser dieser

Kategorie excellirte noch die Ausstellung der Thonwaaren, in erster Linie durch die Meissener Fabrik vertreten. Als reine Kunstgewerbe-Ausstellung brachte sie noch: Glas, Textiles, Elfenbeinarbeiten, Stein- und Metallarbeiten; unter Letzteren in hervorragender Weise eiserne Gitter und Beschläge. Daran schloss sich eine eminente Ausstellung von Arbeiten der graphischen Künste. Diese war separat projektirt zur Feier der 400jährigen Einführung der Buchdruckerkunst und getragen von dem grossen Leipziger Verlag. In Verbindung damit war auch Vieles an schönen Bucheinbänden zu sehen, wobei hervorzuheben, dass die Arbeiten guten Styles und guter Technik in Ledermosaik und Handarbeit neuerdings Verallgemeinerung und Vervollkommnung zeigten, in erster Linie, die von *Hager* aus Leipzig, dem sich *Graf* aus Altenburg, *Vogel* aus Jena, *Bösenberg*, *Neumann* etc. verdienstlich anschlossen. Endlich muss noch hervorgehoben werden die grosse Zahl vollkommen eingerichteter Zimmer, selbst mit Parquetboden und Decke in Holztäfelung. Es waren deren 27 an der Zahl, meist von Gruppen von Gewerbetreibenden unter Führung eines Architekten ausgeführt, Leistungen grösserer Firmen und auch Collectiv-Ausstellungen, wie die Zimmer der Gewerbevereine von Magdeburg und von Weimar. Die Ausstellungshalle war am Königsplatz errichtet von Baurath Lipsius.⁵⁵

Die Berliner Ausstellung, schon 1877 angeregt, fand damals sehr schwache Billigung. Gegenwärtig sind schon die Einwirkungen derselben vorhanden und gilt sie als Vorstudie und Probe zu einer Weltausstellung. Sie zählte über 2000 Aussteller. Das, was auf der Münchner Kunstgewerbe-Ausstellung von 1876 nur in einzelnen Keimen für ein scharfes Auge zu sehen war, steht jetzt gekräftigt und ausgebreitet da. Auch Berlin ist zur Regeneration seines Kunstgewerbes geschritten. Dabei ist der Gegensatz zur Münchner Richtung bestehen geblieben. Die ältere klassische Schule blickt noch durch, und zum Muster wurden mehr die strengen Werke italienischer Renaissance gewählt. Als Charaktikon kann hiebei leicht bemerkt werden eine gewisse Vorsicht, ja nicht zu fehlen, nicht zu verletzen. Bei jeder Conception steht der Kritiker als Mitwirkender dem Künstler bei oder vielmehr die Künstler selbst verfahren nach kritischer Methode. Diese aber ist immer negativ und man fühlt diess den Werken an, die nirgends anstossen, an welchen sich nicht leicht etwas mit Worten ausstellen lässt. Bis zu einer besonderen Vollendung gelangten auf diesem Wege die Tapeten, Stoffe, Posamentrien⁵⁶ und Tapezierarbeiten. Auch die Einrichtungen ganzer

55 [Constantin Lipsius (1832–1894) wurde später vor allem durch das Gebäude für die Kunstakademie und den Kunstverein in Dresden (1885–94) bekannt.]

56 [Kleiderbesatze wie Borten, Quasten, Bänder etc.]

Zimmer sind vor Allem durch die Ruhe des Gesamttones wohlthuend. Bei diesen Errungenschaften neuesten Datums ist bereits allenthalben der Einfluss des Berliner Gewerbemuseums fühlbar. In entschiedener Weise hat sich auch der Geschmack in den Frauenarbeiten unter dem Einflusse von J. Lessing⁵⁷ zum Guten gewendet. Von grösstem Einfluss auf die kunstgewerbliche Produktion ist jedoch der rasche und energische Umschwung in den künstlerischen Tendenzen der Architektenkreise Berlins. Noch vor wenigen Jahren, als die Regierung bereits aufmerksam wurde auf die künstlerischen Bestrebungen und Erfolge Österreichs und bei offizieller Gelegenheit die Nothwendigkeit einer Veränderung der Stylrichtung und des Studiums der Renaissance betonte, rief diess einen förmlichen Aufschrei des Entsetzens in der orthodox schinkeligen Künstlerschaft hervor, und die Festreden beim Schinkelfest wurden zu heftigen Polemiken gegen die ketzerische Zumuthung. Kurze Zeit darauf sind die Architekten Berlins selbst mit klingendem Spiel ins Lager der Renaissance übergegangen, und dieser Bruch, mit einer in ihrer Art verdienstlichen aber entschiedenen veralteten und steril gewordenen Richtung, war einer der wichtigsten Schritte zur Neugestaltung.

Für die Folge wird sehr viel von dem Tempo abhängen, in welchem sich das Vorwärtsschreiten der Kunstbewegung in Berlin und in Norddeutschland überhaupt erhalten wird, denn mit dem Eintritte in die Renaissance ist Alles noch nicht gethan. Die Kunst und auch das Kunstgewerbe sind ja nichts Unwandelbares und es darf nicht übersehen werden, dass die Versuche einer Wiederbelebung der Renaissance eben auch nur Ein Glied sind in einer langen Kette unserer modernen künstlerischen Entwicklung. Überblickt man das Ganze, so wird man bald sogar eine gewisse systematische Stetigkeit in dieser Entwicklung finden, eine gewisse Gesetzmässigkeit, und es hat geradezu den Anschein, als ob man von einem solchen allgemeinen Standpunkt aus die Entwicklung auch stetig in die Zukunft hinein weiter construiren, also gleichsam vorher-sagen könne, ähnlich wie man etwa in der Geometrie stetige Curven fortsetzen oder verlängern kann, wenn es nur einmal gelungen, aus einem Stück derselben das Gesetz, dem die Curve folgt, zu entwickeln. Das Gesetz aber, nach welchem sich Kunst und Kunstgewerbe unseres Jahrhunderts entwickelte, liegt bereits klar vor uns. Es ist beinahe chronologisch richtige Wiederholung aller bisher dagewesenen Style, der Reihe nach. Zuerst altgriechische Kunst, hierauf Gothik und romanischer Styl, dann antik-römische Kunst und hierauf

57 [Julius Lessing (1843–1908) war 1867 an der Gründung des Gewerbemuseums Berlin beteiligt und später dessen Direktor.]

zunächst italienische Renaissance und nach einigem Sträuben auch deutsche Renaissance. Die Verlängerung dieser stetigen Bahn muss nothwendig zur Barocke führen, vor der wir auch in der That bereits stehen. Schon folgen die Unternehmungen König Ludwigs von Baiern am Gebiete der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes diesem Style. Auch in Wien hat eine Bauthätigkeit mit Anklängen dieses Styles bereits begonnen und eine grosse Thätigkeit in dieser Richtung steht bevor bei Ausbau der Wiener Kaiserburg nach den Entwürfen Fischers.⁵⁸ Eine solche, wie man sieht, von Natur aus gross angelegte Bewegung, kann niemals und an keiner Stelle auf die Dauer gestaut werden, und es wird sich daher für den einzelnen Künstler und für eine ganze Gruppe künstlerischer Thätigkeit immer nur darum handeln, ob ein richtiges und rechtzeitiges Erkennen des naturnothwendigen Entwicklungsganges gelang oder nicht.

58 [Sitte meint den Michaelertrakt der Hofburg, der 1889–93 von Burghauptmann Ferdinand Fischer nach einem Plan Josef Emanuel Fischers von Erlach von 1732/33 fertig gestellt wurde.]

Der restaurirte Marktbrunnen (1879)

Sonderdruck, Salzburg: Verlag der Buchdruckerei von Franz Endl 1879 (Erstveröffentlichung unter dem Titel „Zur Restauration des Marktbrunnen-Gitters“, in: *Salzburger Zeitung*, 21. April 1879.). Mit handschriftlichen Streichungen, Sign. SN: 185-445/1.

Ein *bunt bemaltes* Gitter! – Welche Fülle von Überraschung, Zweifel und Bedenken erregt diese einfache Anzeige. Man ist überrascht, denn man hat derlei nie gesehen; zweifelt, daß ein Gitter aus dünnen Eisenstäben sich in dieser Weise schön ausnehmen kann und hegt Bedenken aller Art, denn die Gewohnheit ist in Dingen des Geschmackes eine starke Macht und eine so energische Neuerung ist uns einfach zu *bunt*.

Einiges dagegen vermag wohl die Überzeugung, daß wir es hier gar nicht mit einer Neuerung zu thun haben. Die alten Meister haben es auch so gemacht, und diese sind uns ja nach eingehenden Studien und reiflicher Überlegung mustergiltig geworden. Sobald wir uns also überzeugt haben, daß in den guten alten Zeiten des unverdorbenen Kunstgeschmackes solche Gitter wirklich bunt bemalt wurden, erscheint ein neuer Versuch dieser Art schon um Vieles berechtigter. Wenn man sich einmal überzeugt hat, daß im Alterthum bei Griechen und Römern, wie im Mittelalter und im Oriente heute noch alle Gegenstände, groß und klein, Gebäude geradeso wie Schnitzereien oder Teppiche im üppigsten Farbenschmucke prangten, und daß nur bei uns Neuerern die graue Theorie es fertig brachte, auch die Kunst blaß und graulich erscheinen zu lassen, dann wagt man es schon leichter, an ein bunt bemaltes Gitter zu denken. Immerhin machte die Dünne der Stäbe in Bezug auf den Hintergrund, von dem sich so dünne Farbstreifchen abheben sollen, Bedenken. Aber auch Gitter waren bei den im Geschmack so festen, in der Kunst so treffsicheren alten Meistern entschieden bunt. An allen Friedhofkreuzen findet man noch reichlich Grün und Gold. An den berühmten Gittern zu Altdorf bei Luzern, dem Gitter vom Münster zu Constanz, den bekannten Innsbrucker, an fast allen venetianischen, französischen Gittern u.s.w. findet man reichliche Spuren von Vergoldung. Viele, wie das bei *Ponti de' Greci* vor einem Madonnenbild in Venedig dürften ganz vergoldet gewesen sein. Das Gitter der Ulrichskirche zu Augsburg war bunt bemalt und vergoldet. Die seltene Bettstatt aus Rundeisen aus der Sammlung Ammerling war in alter Bemalung schwarz-grau-gold, und so ließen sich gar viele schöne Beispiele zusammentragen, die alle dasselbe besagen. Gewiß das vollendetste, schwerwiegendste Beispiel hiefür bildet aber

gerade das, was der so hochverdiente Dr. Spatenegger aus Urkunden über Meister Christof, den Maler des Gitters auf dem Marktbrunnen (siehe S. 10) aufdeckte.⁵⁹

Die alten Farbüberreste bestätigen seine Angaben genau, sie bestehen aus Roth und Gold, dann auch aus Weiß an den Schilden und aus einem hellen Grün, das aber ursprünglich dunkel gewesen zu sein scheint.

So schien denn gerade bei diesem besonders sprechenden Zeugen der Farbenfreudigkeit einer prächtigen Zeit eine farbige Restauration ohne weiteres geboten, und doch war nun erst noch der schwerste Widerstand zu überwinden, die Frage nach dem Wie? der Ausführung.

Sind wir stark genug, uns an eine so heikle Sache zu wagen? Wird es keine Carricatur geben? Sind wir armen Farbverhungerten fähig, so viel Farbe auf einmal zu vertragen?

Immer blieb das Wie? die Hauptfrage, und daß diese hier eine eminente, in jeder Beziehung untadelige Lösung gefunden hat, muß Jeden, der die Schwierigkeit kennt, überraschen, Jeden, der die glänzende Bewältigung derselben gesehen, mit wahrer und ungetheilter Freude erfüllen.

Es ist hier ein schönes Werk echt und voll gelungen.

Herr Maler *Ehrenberger*,⁶⁰ der allen alten Farbspuren getreulich nachging und keine Mühe scheute, sein Bestes zu leisten, hat das Werk zu Stande gebracht; aber er hatte auch einen gewiegten Rathgeber an der Seite, Herrn Museumsdirector *Schiffmann*,⁶¹ der wohl als Autor der Gesamtstimmung und mancher wichtiger Details, wozu aber ein tiefer, künstlerischer Einblick in die Geheimnisse der Farbenwelt erforderlich, zu nennen sein wird. In der That trägt die Farbengebung das Gepräge ihres Meisters und auch das Gepräge der Münchner Schule, aber es ist dieß ein gutes, echtes Gepräge und wohl werth, den alten Meistern zur Seite gestellt zu werden. Grün, roth einerseits, blauweißgold andererseits, welche herrliche Harmonie gibt das als einzelne Gruppe, und wie schön hält es sich gegenseitig auseinander! Die einzelnen Partien sind überdieß nicht gleich in der Farbe, sondern voll feiner Übergänge, voll zarter, aber nothwendiger Abtönungen, es ist keine Anstricharbeit mehr, sondern eine feine, durchdachte Malerei, die Anspruch erheben kann, ein Kunstwerk zu sein, wenn auch nur auf dem bescheidenen Gebiete des Kunsthandwerkes.

59 [Seite 10 ist Teil des gestrichenen zweiten Berichts.]

60 [Alois Ehrenberger.]

61 [Jost Schiffmann war Direktor des Salzburger Museum Carolino Augusteum und zeichnete dort für die Einrichtung historistischer Stimmungsräume in der 1870er Jahren verantwortlich.]

Durch diese eminente Lösung der schwierigen Aufgabe ist auf kleinem Gebiete etwas Großes geschehen. Ein solches Gitter in voller Farbenpracht kann man sonst nirgends sehen, und für den Kunstfreund steht es geradezu dafür eigens wegen dieses Gitters nach Salzburg zu reisen, um sich eine Vorstellung zu machen, wie denn so ein Ding eigentlich wirkt.

Bei diesem Punkte angelangt, muß ich aber gestehen, daß der Appetit hier mit dem Genusse wächst. Wenn man bedenkt, daß ja der ganze übrige Brunnen auch nicht zu verachten ist, mit seinem schönen Marmoraterial, dem merkwürdigen Unterraum in den Fundamenten, so wünscht man sich zunächst den armen, arglosen Florian aus später Zeit ersetzt durch eine alte Renaissancefigur, oder eine gute Copie, oder vielleicht sogar lieber durch eine architektonische Bekrönungsform, eine Kugel mit Postamentchen, und ferner wünscht man sich auch den ganzen Marmor schön polirt, damit er in seiner ganzen herrlichen Röthe erglühe und so zu dem festlich farbenprangenden Gitter stimme. So geht es eben. Hat man schon viel, so will man noch mehr. Warum aber nicht? Das Schwere ist gelungen, so kann das Leichte auch noch gelingen, da es sich hier ja nur um etliche Beiträge an klingender Münze handelt. Der Brunnen wäre dann wahrhaft ein Kleinod, wie es nur wenige öffentliche Plätze aufzuweisen haben.⁶²

62 [Der gestrichene, nicht von Sitte stammende, zweite Bericht des Sonderdrucks (Erstveröffentlichung: *Salzburger Zeitung*, 26. April 1879.) gibt detailliertere Informationen zum 1488 erbauten Marktbrunnen, der 1583 mit einem neuen Gitter von Wolf Guppenberger versehen wurde, das von Meister Christof bemalt war. Verwiesen ist u.a. auf einen Artikel von L. Spatenegger: „Der Marktbrunnen“, in: *Salzburger Zeitung*, 24./25. November 1873.]

Die Initialen der Renaissance nach den Constructionen von Albrecht Dürer (1882)

Herausgegeben von Camillo Sitte, Architect und K. K. Director der Staatsgewerbeschule in Salzburg. Unter Mitwirkung von Josef Salb, K. K. Professor der Staatsgewerbeschule in Salzburg, Wien: Druck und Verlag der K. K. Hof- und Staatsdruckerei 1882. Sign. SN: 404-334. Der einleitende Text stammt von Camillo Sitte, ebenso die überarbeiteten geometrischen Konstruktionen von Dürers Buchstaben. Josef Salb zeichnete die Tafeln. Angeregt wurde die Publikation des Alphabetes von Rudolf von Eitelberger, Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, um als Anleitung für die zeitgenössische Schriftproduktion zu dienen. Diesem Modellcharakter entsprechend nahm Sitte auch entscheidenden Einfluss auf Satz und Layout der Publikation – bis hin zum Entwurf neuer Buchstaben und typographischer Zeichen im Sinne der Renaissanceschrift. 62 Abbildungen.

Einleitung

Die in der vorliegenden Bearbeitung veröffentlichten Initialen haben, selbst abgesehen von ihrer Entstehung als Schriftzeichen, eine lehrreiche Entwicklungsgeschichte hinter sich.

Die *erste Zusammenstellung des ganzen Alphabetes mit Angabe geometrischer Constructionen*, als Hilfsmittel für Schriftzeichner, stammt aus dem XV. Jahrhundert und ist das Werk von Felice Feliciano, eines in dieser ersten Zeit der Wiederbelebung des Alterthumes als Sammler und Kenner berühmten Mannes.⁶³ Feliciano, zu Anfang des Jahrhunderts in Verona geboren, galt als Alchimist, in Wahrheit war er aber Kunsthistoriker, jedoch im Style seiner Zeit. Er reiste viel, verwandte sein ganzes Vermögen auf Sammlung von Antiquitäten, worunter besonders Medaillen, Inschriften und antike Gedichte.

Sabadino in seinen 1483 erschienenen Novellen sagt von ihm: „Dieser Mann war begabt mit einem lebhaften und reichen Geist, voll Kenntnissen und schönen Eigenschaften, seine Unterhaltung war angenehm, lebhaft und lehrreich und er wurde der Antiquar genannt, weil er einen Theil seines Lebens verwendete, die Alterthümer von Rom, Ravenna und ganz Italien aufzusuchen.“⁶⁴ Mit Buchdruck, der damals eben im Entstehen begriffen, soll er sich gleichfalls einige Zeit beschäftigt haben und es existirt eine Ausgabe des Petrarca, welche er in Verbindung mit dem Buchdrucker Innocent Ziletti veranstaltete.

63 [Feliciano, Felice: *Alphabetum Romanum. Codice Vat. Lat. 6852. Anno 1460.* Hg. von Giovanni Mardersteig, 2 Bde. Mailand: Jaca Book 1985–87.]

64 [Sabadino degli Arienti, Giovanni: *Le Porretane.* Hg. von Giovanni Gambarin. Bari: Laterza 1914 (Erstausgabe Bologna 1483).]

Seine Bearbeitung der antiken Versalien befindet sich, im Manuscript, in der Vaticanischen Bibliothek Nr. 6852, herausgegeben von R. Schöne in *Ephemeris epigraphica* 1872⁶⁵, und besteht aus Zeichnungen und Beschreibungen der geometrischen Construction. Gleich nach der zum Buchstaben A gehörigen Beschreibung sagt er in Bezug auf diese seine eigene Arbeit: „Dieses habe ich, Felice Felici[ano] in antiker Art wiedergefunden nach vielen Marmortafeln, wie sie in Rom und anderwärts sich befinden.“

Und in der That! Betrachtet man die Buchstaben auf römischen Monumenten und Schriftplatten, so findet man immer in Zeitabschnitten von etwa 50 bis 100 Jahren einen einheitlichen Charakter und sichere Schönheit in der Bildung im Allgemeinen, aber im Detail eine so grosse Menge kleiner Varianten-Gruppen, als Buchstaben vorliegen. Würde man sich nun die Aufgabe stellen, aus den Buchstaben bester Art, beiläufig des I. Jahrhunderts, ein gemeinsames Schema zu entwickeln, man könnte es kaum besser, kaum anders machen als Feliciano. Dies noch in Verbindung gebracht mit dem Lebenslaufe des Autors, gestattet wohl die Annahme, dass hier auch wirklich der erste derartige Versuch einer Zusammenstellung und Construction des antiken Alphabetes vorliegt, was auch mit der frühen Zeit, welcher diese Arbeit angehört, und mit der einfachen, urwüchsigen Lösung der Aufgabe durch eine noch sehr geringe Zahl bestimmter Massangaben in guter Übereinstimmung sich befindet.

Die *zweite Bearbeitung* gehört gleichfalls Italien, der Heimat antiker Kunst und ihrer Wiederbelebung an und entstand nur einige Decennien später. Es ist das die in dem Werke des Mathematikers Fra Luca Paccioli „*Divina proportione*“ enthaltene, zu welchem Werke die Zeichnungen von Leonardo da Vinci herrühren, wie es ausdrücklich in der Widmung gesagt („*Vincii nostri Leonardi manibus sculpta*“).⁶⁶

L. Paccioli befand sich, wie er selbst berichtet, von 1496–1499 mit Leonardo in Mailand. Er war einer der Bedeutendsten in jenem schönen Kreise von Künstlern und Gelehrten, welche damals am Hofe von Mailand sich vereinigt hatten. Vorher lehrte er in Neapel, später in Rom, 1508 erklärte er den Euklid in Venedig, dessen erste gedruckte Ausgabe er veranstaltete. Die Buchstaben-Constructionen des Paccioli hat bereits R. Schöne genau mit den älteren Constructionen des Feliciano verglichen und kann den hiebei entwickelten Ansichten vollkommen beigestimmt werden.

65 [*Ephemeris Epigraphica*, Bd. 1. Berlin: Georg Reimer 1872.]

66 [Paccioli, Luca: *Divina Proportione. Die Lehre vom Goldenen Schnitt. Nach der venezianischen Ausgabe vom Jahre 1509.* Hg. von Constantin Winterberg. Wien: Graeser 1889.]

Schöne sagt: „Paccioli muss die Arbeit seines Vorgängers gekannt haben; denn, wenn er auch Vieles aus Eigenem dazu gab, wenn er das Hauptmass änderte, die noch vielfach willkürlichen Züge wieder mehr geometrisch festsetzte und auch bei einzelnen Buchstaben eine andere Form wählte, so ist doch das, was er bei den Buchstaben *A, B, C, D, F, G, H* sagt, mit dem, was Feliciano sagte, oft Wort für Wort in Übereinstimmung.“

Von der Richtigkeit dieser Beobachtungen überzeugt sogleich die Vergleichung der beiden Alphabete, welche überhaupt in naher Verwandtschaft zu einander stehen, wie dies des Näheren noch an späterer Stelle wird ausgeführt werden. Zuerst besprochen wurde das Alphabet von Paccioli durch Sotzmann (in Naumann's Archiv 1856 II p. 275 u.f.), der aber die Buchstaben Feliciano's noch nicht kannte.

Die *dritte Bearbeitung* verdanken wir Albrecht Dürer (1471–1528), welcher in seiner „*Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt*“ die geometrische Construction fast zu Ende führt, weit über die noch immer mannigfach unbestimmten Angaben von Paccioli hinaus.⁶⁷

Dass auch Dürer wieder die Arbeit seines nächsten Vorgängers kannte, wie es allgemein in Übereinstimmung mit Harzen (über Piero degli Franceschi, Archiv für zeichnende Künste, II. 231–244) und Thausing (Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst S. 273 u. 316) angenommen wird, geht wohl mit Bestimmtheit aus einer detaillirten Vergleichung der Constructionen Dürer's mit jenen von Paccioli hervor. Dürer gibt nämlich zweierlei Constructionen, von welchen die erste durch alle Buchstaben ausser *O* und *Q* durchgeführte, als sein Werk bezeichnet werden muss, während die zweite nur bei einzelnen Buchstaben auftretende nichts anderes ist, als die Construction Paccioli's, welche hier noch zur Erweiterung gleichsam beigelegt erscheint. Es sind dies die zweiten Constructionen von *B, C, D, G, K, M, P, S*. Die Buchstaben *O* und *Q* kommen nur im Style der Construction Paccioli's vor, deren Wesentliches darin besteht, dass die dünnsten Stellen der Haarstriche und die dicksten Stellen der Schattenstriche bei allen Rundungen in der Richtung der Diagonalen liegen, statt wie in den specifisch Dürer'schen Constructionen in Übereinstimmung mit der senkrechten und horizontalen Mittellage des Quadrates zu stehen, aus dem alle Buchstaben bei Dürer sich entwickeln.

67 [Dürer, Albrecht: *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt in Linien, Eben unnd gantzen Corporen*. Nürnberg 1525. Als Faksimile reproduziert: Dietikon bei Zürich: Stocker und Schmid 1966.]

Das Correspondiren der Schattenstriche mit der Diagonalrichtung (siehe Buchstabe O und Q) könnte wohl auf einer selbstständigen Idee oder auf Tradition beruhen, die Übereinstimmung von Details der Construction, und zwar in systematischer Ordnung, zwischen Dürer's und Paccioli's Alphabet ist jedoch nur unter der Annahme erklärlich, dass Dürer bei seiner Arbeit wirklich das Werk seines Vorläufers vor sich liegen hatte, wozu der Aufenthalt Dürer's in Venedig, seine Reise nach Bologna, um, wie er selbst schreibt, „Geheimerspective zu lernen“, sehr leicht Veranlassung sein konnten, ja selbst zu persönlicher Bekannntwerdung Dürer's mit Paccioli.

Was nun diese dritte Bearbeitung selbst betrifft, so ist sie in Bezug auf Genauigkeit und Vollständigkeit der geometrischen Construction und der Angabe bestimmter Masse den früheren weit voraus, in Bezug auf Feinheit künstlerischer Empfindung ein Meisterwerk, an dem sich gar manches Geheimnis der Linienharmonie studiren, manches Gesetz der Linienführung demonstrieren lässt. In Bezug auf den Gesamteindruck, den Charakter des Alphabetes ist es aber, trotz der italienischen Überlieferung, an welche es anknüpft, das geistige Eigenthum Dürer's, ist es eben ganz die Handschrift des grossen Nürnberger Meisters, ein Stück deutscher Renaissance aus einer Zeit, in welcher die heimische Kunsttradition noch so mächtig wirkte, dass der deutsche Künstler selbst auf italienischem Boden die heimische Empfindung nicht verlernte, die fremde zwar würdigte, aber nicht an Stelle seiner eigenen aufzunehmen vermochte.

An vierter Stelle ist endlich Johann Neudörfer (1497–1563) zu nennen. Neudörfer ist im Gegensatz zu seinen Vorgängern, welche der Reihe nach Sammler, Gelehrte, Künstler waren, ein Specialist der Feder, ein Schreiblehrer von Fach, in welchem Sinne er auch mit Recht in Band X der „Quellenschriften für Kunstgeschichte“ (Neudörfer's Nachrichten) der Schöpfer und Begründer der deutschen Schönschreibkunst genannt wird.⁶⁸ G. A. Will in seinen 1765 erschienenen „Münzbelustigungen“ sagt: „Er legte sich bei Zeiten auf das Schönschreiben, die Mathematik und Algebra. In dem ersten wurde er nicht nur ein grosser Meister, sondern war auch der Erste in ganz Deutschland, der die rechten Gründe der schönen und zierlichen Schriften, vornehmlich der deutschen

68 [Lochner, Georg Wolfgang Carl (Hg.): *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547. Nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 10)*. Wien: Braumüller 1875. Die *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance* wurden ab 1871 von Rudolf Eitelberger von Edelberg herausgegeben.]

an's Licht brachte, und nach den Grundsätzen und nach dem Beispiele Albr. Dürer's zeigte, wie die römischen Versalbuchstaben durch circularische Aus-theilung und Aufreissung zu ververtigen seien."⁶⁹ In ähnlicher Weise verherrlichen ihn A. Gulden in seiner Fortsetzung der Neudörfer'schen Nachrichten, Möller in seinem 1643 erschienenen Schreibbüchlein und Andere.

Die von ihm herausgegebenen Schreibbücher sind: Vorschriften, dann: Kurze Anweisung zum Schreiben und Schreiblehre in sieben Gesprächen.⁷⁰ Endlich wird in dem 1757 erschienenen Nürnbergischen Gelehrten-Lexikon von G. A. Will eine „Vorstellung von den lateinischen Versalbuchstaben“ durch Johann Hofmann zu Kupfer gebracht, aufgeführt und dazu bemerkt: „Wolfg. Fugger, einer von den Neudörferischen Schülern, hat bald darauf diese Vorstellung vermehret, und vornehmlich weil Neudörfer keine eigentliche Anweisung gegeben, wie man mit dem Zirkel hiebei umgehen soll, aus einem Neudörferischen Manuscript noch beigefügt, wie man hierinnen zu procediren habe.“⁷¹

Das Original-Manuscript dieses Neudörferischen Werkes wurde während der Vorarbeiten der vorliegenden Publication von dem Verfasser dieser Einleitung in einem Antiquariate gefunden und ist gegenwärtig Eigenthum der Bibliothek des k. k. österreichischen Museums.⁷² Es besteht aus 46 Blatt Zeichnungen, einem Titel und einem Textblatt in dunkel gestrichenem starken Pergamentband. Die sichtlich nach Vollendung der Schrift (welche theilweise beschnitten) erst gebundenen Blätter sind hoch 38,4 cm und breit 27 cm. Der Titel lautet: „Gründlicher Bericht der alten lateinischen Buchstaben durch Johann Neudörfer Rechenmeister geordnet.“ In der kurzen Einleitung des Textblattes sind vier Regeln besonders ausgeführt. Zuerst, dass eine Anzahl Buchstaben genau in ein Quadrat passen; dann welche Buchstaben bei gleicher Höhe mit den übrigen das Quadrat der Breite nach nicht ganz erfüllen; drittens,

69 [Will, Georg Andreas: *Der nürnbergischen Münz-Belustigungen*, 4 Bde. Altdorf: Monath 1764–67.]

70 [Neudörffer, Johann: *Gründliche Fundamental und circularische Austheilung [...] der alten romanischen Versalien [...]*. o. O., o. D; Neudörffer, Johann: *Anweysung einer gemeinen Handschrift*. Nürnberg 1538; Neudörffer, Johann: *Ein gute Ordnung und kurzte Unterricht [...]*. Nürnberg 1538; Neudörffer, Johann: *Ein Gesprächbüchlein zweyer Schüler wie einer den andern im zierlichen Schreyben unterweyst*. Nürnberg: Petreius 1549; Vgl. Doede, Werner: *Schön schreiben, eine Kunst. Johann Neudörffer und seine Schule im 16. und 17. Jahrhundert*. München: Prestel 1957; Doede, Werner: *Bibliographie deutscher Schreibmeisterbücher von Neudörffer bis 1800*. Hamburg: Hauswedell 1958.]

71 [Will, Georg Andreas: *Nürnbergisches Gelehrten-Lexicon oder Beschreibung aller nürnbergischen Gelehrten beyderley Geschlechts nach ihrem Leben, Verdiensten und Schrifften*. Fortgesetzt von Christian Conrad Nopitsch. Nürnberg: Schüpffel 1755–1808.]

72 [Heute Österreichisches Museum für Angewandte Kunst (MAK).]

dass die Federn, womit man diese Schrift schreiben will, nach der rechten Hand zu gesenkt oder abgenommen sein müssen, um die gewundenen Zirkelstriche machen zu können, endlich dass die Dicke der Schattenstriche verschieden gewählt wird, und zwar entsprechend den Säulenverhältnissen bei Vitruv, wo die Dicke der Toscanischen $\frac{1}{7}$, der Dorischen Säule $\frac{1}{8}$ der Höhe, der Jonischen $\frac{1}{9}$ und die der Korinthischen $\frac{1}{10}$ der Höhe beträgt.

Das ist Alles echt Neudörfer, sowie auch seine virtuose Schrift und selbst die zuletzt gegebene Regel daran erinnert, dass Neudörfer die Correctur und Überwachung der Drucklegung der ersten deutschen Vitruv-Ausgabe des Rivius besorgte, welche seinem Schwager, dem gelehrten Buchdrucker M. J. Petrejus anvertraut war.⁷³

Die nun folgenden Blätter behandeln immer zu je zweien einen Buchstaben, und zwar gibt immer das erstere Blatt eine weitläufige Construction, wobei der fertige Buchstabe mit durchsichtiger gelber Farbe angelegt erscheint, während das dazu gehörige zweite Blatt denselben Buchstaben in schwarzer Druckfarbe ohne Construction bringt. Die Höhe der Buchstaben beträgt 16,3 cm und befinden sich dieselben alle mehr auf der oberen Hälfte des Blattes, so dass es das Ansehen hat, als ob der untere leere Raum noch vorbehalten wäre für eine spätere Beigabe eines erklärenden Textes. Die fehlende Erklärung scheint durch die zahlreichen, den Punkten der Construction beige-setzten Buchstaben vorbereitet zu sein, wird aber, wie die genaue Untersuchung der Constructionen dargethan hat, vollständig ersetzt durch die noch deutlich sichtbaren Zirkelstiche des Zeichners, welche auch ohne Beschreibung alle gemachten Theilungen verrathen.

Diese Umstände stehen alle in einer auffallenden Übereinstimmung mit der oben citirten Stelle aus Will's Gelehrten-Lexikon, wie denn überhaupt der geschriebene Theil und auch die Construction der Buchstaben keinen Zweifel aufkommen lassen, dass hier das Original-Manuscript von Neudörfer's Hand vorliegt. Dass Neudörfer die Arbeit Dürer's vor Augen hatte, braucht wohl kaum bemerkt zu werden.

Hiemit ist die Reihe der Constructionen älterer Zeit abgeschlossen. Zunächst verfiel die Schreibkunst einerseits immer mehr in barockes Schnörkelwerk, andererseits in die Steifheiten der Drucklettern. Eine Zeit lang verschwanden

73 [Rivius, Gualtherius Hermenius (Walther H. Ryff): *Vitruvius Teutsch Nemlichen des allernamhaftigsten und hocherfahrensten Römischen Architecti und Kunstreichen Werck oder Bawmeisters Marci Vitruvii Pollionis Zehen Bücher von der Architectur und künstlichem Bawen*. Nürnberg: Johan Petreius 1548.]

diese antiken Lettern aber ganz aus dem Repertoire der Setzkasten und Tafelschriften, so dass wir erst in neuester Zeit angefangen haben, diese edlen Lettern, wie Thausing treffend bemerkt, ällmählig aus fremden französischen und englischen Mustern zu entlehnen, während der gothische mittelalterliche, seinem Ursprunge nach französische Geschmack heute noch die äussere Form des deutschen Schriftthumes beherrscht.

So sind wir denn bei der jüngsten Gegenwart, bei dieser vorliegenden Bearbeitung angelangt.

Die Anregung zu einer neuen Publication dieses antiken Alphabetes in einer Form, dass dieselbe geeignet wird, direct einzugreifen zur Veredlung unseres Schriftwesens, ging vom Director des österreichischen Museums, R. v. Eitelberger aus und wurde der Gefertigte mit der Ausführung dieser Aufgabe betraut.

Zunächst schien eine einfache Publication des Dürer'schen Alphabetes als des vollkommensten zu genügen. Die Bearbeitung desselben lehrte jedoch, dass hiemit allein weder für den Gebrauch in Ateliers, bei Bildhauern und Schriftenmalern, noch für die Bedürfnisse der Schule Entsprechendes erzielt werden könnte. Es sind nämlich die Constructionen auch bei Dürer noch nicht erschöpfend, indem es oft genug heisst: „mach das, wie es die Feder gibt“ oder so „wie ich das hernach hab aufgerissen“ oder „das musst du von der Hand ziehen“ oder „mach den Zug in rechter Form“ oder „darnach thu den Zirkel ein wenig weiter auf“ (um wie viel?) oder „die Striche müssen ein wenig mehr zusammen gerückt werden“ (um wie viel?) oder „ein wenig mehr herab“ u.s.w. Alle diese bei fast allen Buchstaben wiederkehrenden *unbestimmten* Angaben überlassen immer irgend einen Theil der Construction dem Gutdünken des Zeichners, was besonders für Lehrzwecke wohl kaum entsprechend wäre.

Eine gleichsam nur neue Auflage des Dürer'schen Werkes könnte die hiedurch erforderlich gewordenen Ergänzungen jedoch als Beigabe enthalten. Man könnte sich an Neudörfer halten, der bereits die bestimmte Absicht gehabt zu haben scheint, diese Ergänzungen vorzunehmen, denn bei ihm ist bereits Alles construirt, was Dürer noch in Schwebelässt; aber hiegegen tritt eine neue grössere Schwierigkeit auf.

Die Constructionen Dürer's und noch mehr die von Neudörfer sind in allzuvielen Fällen geradezu geometrisch falsch.

Dürer und Neudörfer, sowie ihre Vorläufer Paccioli und Feliciano haben sich offenbar die Buchstaben zuerst nach Gutdünken aus freier Hand entworfen oder nach alten Mustern copirt und dann versuchsweise, mit dem Zirkel in der Hand, die Construction durch mehrfaches Probiren mit allerlei Theilungen endlich hergestellt.

Bei diesem Verfahren konnten nur die Constructionen einfachster Art, wie bei den Buchstaben *I* und *H*, gelingen.

Alle schwierigen Constructionen mussten nothwendigerweise missglücken und nur ein beiläufiges Resultat geben. Fast durchgängig treten solche, oft sehr grobe Fehler auf bei den verschiedenen Zusammensetzungen eines oval geschwungenen Striches aus mehreren Zirkelschlägen. Die hier angegebenen Kreise schneiden sich dabei meist, wodurch Ecken und Brüche entstehen, statt dass sie als *tangirende* Kreise in einander stetig überlaufen.

Dass solche Fehler der *geometrischen* Construction (welche wohl zu unterscheiden von dem künstlerischen Effect) in eine moderne Publication, welche vor Allem als Muster für practische Anwendung und als Lehrwerk wirken soll, schlechterdings nicht aufgenommen werden können, braucht wohl nicht weiter erörtert zu werden.

Was bleibt aber dann von Dürer noch übrig, wenn auch das Alles durch Neues ersetzt werden muss?

An eine bloss neue Auflage des Dürer'schen Alphabetes ist unter solchen Umständen gar nicht mehr zu denken, eine solche würde nur als Facsimile-Ausgabe für Historiker denkbar sein, welche aber ohnehin das Original genau kennen, wenn nicht selbst besitzen.

Eine neue Bearbeitung des ganzen Alphabetes mit Anlehnung an Dürer unter Mitbenützung der genannten anderen Quellen schien aber viel Nützlich-liches bieten zu können und manchen Bedürfnissen in Atelier und Schule entgegenzukommen, und so wurde sie denn unternommen.

Der leitende Grundsatz war hiebei: Unter sorgfältigster Wahrung des rein künstlerischen Elementes, also bei vollständiger Wiedergabe der Form der Dürer'schen Buchstaben zunächst nur die Construction zu ändern, und zwar:

1. durch Ergänzung des Fehlenden,
2. durch Richtigstellung des geometrisch Falschen,
3. durch veränderte Art der Beschreibung der Constructionen.

Was nämlich dieses Letzte betrifft, so ist Dürer's Beschreibung weitläufig und ermüdend, aber auch kaum im Gedächtnis zu behalten, wegen der vielen willkürlichen Annahmen von Theilungen. Es ergab sich dies aus dem schon erwähnten Verfahren, alle Constructionen durch allerlei Eintheilungsversuche mit dem Zirkel in der Hand zu finden und stimmt mit allen ähnlichen Arbeiten dieser Zeit überein, welche alle im Style von Recepten verfasst sind.

Dafür wurden alle Constructionen auf einige wenige geometrische Regeln zurückgeführt; die Zeichnungen so ausgeführt, dass die Construction wo mög-

lich aus ihr allein schon hinlänglich klar wird, ohne Zuhilfenahme der Beschreibung, und diese selbst möglichst vereinfacht, unter anderem auch durch die Einführung der Benennungen *Modul* und *Part*, wie sie bei den ganz ähnlichen Eintheilungen und geometrischen Constructionen in der Architectur, bei Säulen, Gebälken etc. üblich sind.

Über diese mehr nebensächlichen Änderungen hinaus wurden aber auch *wesentliche* Neuerungen beigegeben, jedoch mit derjenigen zögernden Sparsamkeit, wie sie durch Anschluss an ein Werk Albrecht Dürer's geboten, nur dort, wo über die Zulässigkeit derselben nach sorgsamer Überlegung wohl kein Zweifel mehr bestehen konnte.

Hierher gehört zunächst die Einführung der Buchstaben *J*, *U* und *W*, welche bei Dürer im Anschluss an die italienische Überlieferung fehlen. Für unsere Schriften sind diese Buchstaben unerlässlich und es wäre ein entschiedener Übelstand, wegen allzu conservativen Festhaltens an der antik-römischen Überlieferung, für *W*, *U* und den Buchstaben *V* nur *ein* Schriftzeichen zu haben.

Eine andere wesentliche Abweichung von Dürer betrifft die veränderte Gestaltung des Buchstabens *Z*. Dieser untersteht seiner Natur nach demselben Bildungsgesetz der Verjüngung nach oben, wie dieses bei den Buchstaben *B*, *C*, *E*, *K*, *R* und dem ganz ähnlichen *S* durchgebildet erscheint. Dürer macht hier eine Ausnahme, aber ganz ohne Grund, indem er das *Z* oben und unten gleich breit angibt, worin ihm auch Neudörfer folgt. In Paccioli's Alphabet fehlt dieser Buchstabe, Feliciano aber führt die Verjüngung folgerichtig auch hier durch und ordnet für sein *Z* 9 Parte als untere Breite, nur 8 Parte als obere Breite an. Sollte daraus allein geschlossen werden können, dass Dürer zwar die Arbeit Paccioli's, aber nicht mehr die damals vielleicht schon verschollene des Feliciano kannte?

Aus diesem einen Fall wird zugleich ersichtlich, wie vorthellhaft es sei zur Erfassung des Wesentlichen an der Sache und zur Erkenntnis der Schönheitsgesetze, welche der formalen Ausbildung hier zu Grunde liegen, eine Vergleichung der einzelnen Constructionen unserer vier Meister anzustellen. Zu diesem Zweck wurden der Beschreibung der Construction jedes Buchstabens in kurzen Noten auch die Varianten der vier alten Constructionen beigegeben.

Die Holzschnitte aus *Dürer*, welche die hier bearbeiteten Initialen und deren Construction enthalten, wurden in Holzschnitt facsimilirt (von Bader in Wien) und als Initialen bei der Erklärung der Tafeln zum Abdruck gebracht, damit auch das alte Original-Meisterwerk zu erneuter Anschauung vorliege.

Genau darnach konnten die Buchstaben *A*, *B*, *D*, *E*, *F*, *H*, *I*, *K*, *L*, *M*, *N*, *P*, *R*, *S*, *T*, *V*, *X*, *Y* beibehalten werden, jedoch mit den oben erwähnten Richtigstellun-

gen kleiner Details der geometrischen Construction, welche von J. Salb bei Zeichnung der Tafeln unter Einem zur Durchführung gebracht wurden. Nach den oben gegebenen Grundsätzen neu entworfen wurden von demselben die Buchstaben *J, U, W* und neu construiert die Buchstaben *C, G, O, Q*.⁷⁴

Die als „Schluss“ angehängten Bemerkungen sollen dem Anfänger das Verständnis des Wesentlichen zur practischen Anwendung dieses Alphabetes erschliessen.

Die hier waltenden Gesetze der Formbildung erkannt zu haben, das wird dann vollends zu freier Beherrschung der Schriftformen führen, so dass sie gleich einer Handschrift frei hingesezt werden können, wie dies sichtlich bei den Alten so der Fall gewesen.

Erklärung der Tafeln

Allgemeines

Alle Constructionen beginnen mit der Zeichnung eines Quadrates, das in allen Tafeln an seinen Ecken mit den Buchstaben *a, b, c, d* in gleicher Weise bezeichnet ist, und im Text einfach das *Quadrat* heisst, und dessen Diagonalen *ad* und *cb* somit auch stets dieselben bleiben. Die horizontale Halbierungslinie dieses Quadrates heisst immer *ef* und die senkrechte immer *gh*, und der Schnitt dieser beiden immer *i* oder der Mittelpunkt des Quadrates. Eine Seite des Quadrates heisst *Modul* und wird in eine Anzahl kleinerer gleicher Theile zerlegt, welche *Parte* heissen. Bei Feliciano, Dürer, Neudörfer und dieser neuen Bearbeitung zerfällt ein Modul in *zehn* Parte, welche stets an der unteren Linie des Quadrates eingetheilt erscheinen. Bei Paccioli zerfällt der Modul in *neun* Parte. Bei Schriften von verschiedener Dicke, deren Wahl von vielen Umständen in jedem einzelnen Fall abhängt, kann jedoch der Modul noch in weniger, oder auch in mehr Parte eingetheilt werden.

Die dicken Striche heissen *Schattenstriche* und sind immer 1 Part breit; die dünnen Striche heissen *Haarstriche* und sind in der Regel $\frac{1}{3}$ Part breit.

Werden Haar- und Schattenstriche gleich dick gemacht, so dass dieser Unterschied eigentlich wegfällt, so entsteht die sogenannte *Blockschrift*.

Die Verbreiterungen eines senkrechten Schattenstriches an den Enden, wie bei dem Buchstaben *I*, sind ihrem Wesen nach dasselbe, wie an einer Säule Fuss

74 [Es fehlt hier das Z, das Sitte kurz zuvor besprochen hat.]

und Capitäl, und werden in der folgenden Beschreibung der Tafeln demgemäss auch die unteren Verbreiterungen der senkrechten und schrägen Striche *Fuss* und die an den oberen Endigungen *Kopf* genannt.

Diese Füsse und Köpfe bestehen im Detail wieder aus einem geraden Strich, der den betreffenden Haar- oder Schattenstrich abschneidet oder abnimmt, daher bei Dürer *Abnehmung* genannt, welche Bezeichnung in dem Folgenden beibehalten wird, und aus einem oder zwei Bogenstücken, welche ebenfalls nach Dürer in dem Folgenden *Ausnehmungen* heissen.

Fel. steht für Felice Feliciano, *Pac.* steht für Fra Luca Paccioli, *Dür.* steht für Albrecht Dürer, *Neu.* steht für Joh. Neudörfer.



Zuerst werden die beiden äusseren Kanten der zwei schief nach aufwärts sich zusammenneigenden Striche gezogen, es sind diess mk und nl , wobei cm , nd , gk und kl je 1 Part gleich sind und k und l senkrecht über g , also in der Verlängerung von der senkrechten Halbierungslinie gh liegen. Die innere Kante des Schattenstriches ist parallel zu nl in der Entfernung von 1 Part; die innere Kante des Haarstriches ist parallel zu mk in der Entfernung von $\frac{1}{3}$ Part. Der horizontale Haarstrich ist unter die Mitte gerückt, so dass seine obere Kante in der Mittellinie ef liegt. Seine untere Kante ist dazu parallel in der Entfernung von $\frac{1}{3}$ Part. Die beiden äusseren Ausnehmungen unten gehen nach der allgemeinen Regel (siehe Schluss, Fig. 4). Die beiden inneren Ausnehmungen haben einen Halbmesser von $\frac{2}{3}$ Part, wodurch die einfache geometrische Construction, wie in Taf. I ersichtlich, gegeben ist. Zur Auffindung des Mittelpunktes o ziehe man eine Parallele zu cd in der Entfernung von $\frac{2}{3}$ Part, hierauf eine Parallele zur inneren Kante des Haarstriches, wieder in der Entfernung von $\frac{2}{3}$ Part, und wo sich diese schneiden, ist der gesuchte Mittelpunkt o . In derselben Weise wird der zur Ausnehmung des Schattenstriches gehörige Kreismittelpunkt p gefunden. Die obere Spitze des A wird verschieden geformt, wie die hier als Initialen vorgedruckten Facsimilie nach Dürer zeigen. Die Ausziehung in Taf. I wird gebildet durch drei Kreisbogen. Zuerst wird in q eine Senkrechte auf nl von $\frac{2}{3}$ Part Länge errichtet, deren Endpunkt r der Mittelpunkt des Viertelkreises bis s ist. Hierauf wird t , $\frac{1}{3}$ Part über g , als Mittelpunkt eines Bogens von $\frac{1}{3}$ Part Halbmesser genommen. Zieht man durch u , $\frac{1}{9}$ Part unter t eine Horizontale, so ergibt sich der Schnittpunkt v . In der Verlängerung von sr und in der

Senkrechten über dem Mittelpunkt der *sv* liegt der letzte Bogenmittelpunkt *v* für den Bogen *vs*.

Fel. Innere Ausnehmungen unten kleiner als die äusseren.

Pac. Linker schräger Haarstrich $\frac{1}{2}$ Part dick. (Zur Erzielung eines gleichwerthigen Gegengewichtes zum Schattenstrich.) Horizontaler Haarstrich $\frac{1}{3}$ Part dick und etwas unterm Mittel. Halbmesser der äusseren Ausnehmungen unten $1\frac{1}{4}$ Part und der inneren Ausnehmungen $\frac{2}{3}$ Part.

Dür. Wie in Taf. I, wobei jedoch die obere Spitze aus freier Hand ohne Construction und die unteren äusseren Ausnehmungen willkürlich und nicht geometrisch richtig. Für die im Facsimile enthaltenen Varianten ist nur angegeben, dass die Striche oben zusammen rücken, und der Zwerchzug *ein wenig* herabgesetzt werden muss.

Neu. Ähnlich Dürer, jedoch der schräge Haarstrich $\frac{2}{5}$ Part und der horizontale Haarstrich $\frac{1}{1}$ Part dick. Die Unterkante des letzteren 1 Part unter *ef*. Halbmesser der beiden inneren Ausnehmungen unten $\frac{1}{2}$ Part.



Der senkrechte Schattenstrich steht 1 Part von *ac* entfernt. Seine zwei äusseren Ausnehmungen sind Viertelkreise mit je 1 Part Halbmesser. Der mittlere Haarstrich ist etwas nach aufwärts gerückt, so dass seine Unterkante in *ef* liegt. Die runden Schattenstriche werden durch je zwei Halbkreise gebildet, deren Mittelpunkte auf den Halbirungslinien zwischen *kl*, *mn*, *op* und *qr* liegen, und zwar liegt *s* rechts vom senkrechten Schattenstriche um 1 Part. *t* wird gefunden, indem *tu* gleich $\frac{1}{2} mn$ gesetzt wird, wobei *uv* gleich 1 Part. Hierauf wird *w* senkrecht unter *u* angenommen, worauf sich der Kreismittelpunkt *x* ergibt, indem *wx* gleich *wp* sein muss. *z* wird gefunden wie oben *t*, indem *yz* gleich *yr* und die dickste Stelle dieses unteren runden Schattenstriches gleichfalls 1 Part stark genommen wird. Die einzige innere Ausnehmung unten geschieht durch einen Viertelkreis von $\frac{2}{3}$ Part Halbmesser.

Fel. Der untere runde Schattenstrich um $\frac{1}{10}$ Modul grösser als der obere. Die einzige innere Ausnehmung ist sehr klein.

Pac. Unterer Bogen 5 Part, oberer 4 Part hoch. Halbmesser der äusseren Ausnehmung $\frac{3}{4}$ Part. Die innere Ausnehmung verläuft unregelmässig.

Dür. 1. Construction, wie Taf. II.

2. *Construction* frei nach Paccioli, dessen directe Nachahmung sich deutlich zu erkennen gibt, indem sogar die den Dürer'schen *Constructions* fremde Theilung eines Moduls in *neun* Parte beibehalten bleibt, indem auch hier der untere Bogen gleich $\frac{5}{9}$ Modul und der obere gleich $\frac{4}{9}$ Modul gesetzt ist. Der untere Bogen wird aus drei, der obere aus vier Bogenstücken gebildet, deren Mittelpunkte nicht genau bestimmt.

Neu. Ahmt die 2. *Construction* Dürer's nach, wobei jedoch die Neunertheilung in die Zehnertheilung übergeführt wird, indem der untere Bogen $5\frac{2}{3}$ Part und der obere $4\frac{1}{3}$ Part erhält.



Die äussere Kante des vorliegenden geschwungenen Striches besteht aus einem Halbkreise *geh*, dessen Mittelpunkt in *i*, aus zwei $\frac{1}{2}$ Part langen horizontalen Geraden *gk* und *hl* und den zwei Bogen *km* und *ln*. Die Punkte *m* und *n* werden gefunden als Schnitte des Kreises *m n 6*, dessen Halbmesser gleich 5 Part und dessen Mittelpunkt *o*, wobei *o* 1 Part rechts von *i* liegt. Dieser Halbkreis ist somit ein symmetrisches Gegenstück zu dem linksseitigen Halbkreise *geh*. Der Punkt *m* ist der Schnitt dieses Kreises mit der über dem Theilpunkte Nr. 9 errichteten Senkrechten, und der Punkt *n* ist der Schnitt dieses Kreises mit der über dem Theilpunkte $9\frac{1}{2}$ errichteten Senkrechten. Durch Annahme dieser zwei Punkte sind die genannten Kreisbogen bereits geometrisch vollständig bestimmt. Damit sie nämlich stetig, d.h. ohne winkeligen oder eckigen Bruch an die Horizontalen *gk* und *hl* anschliessen, müssen ihre Mittelpunkte in der Senkrechten *kl* liegen. Damit der so von *k* ausgehende Bogen zugleich genau durch *m* geht, muss der Mittelpunkt desselben auch noch auf der Geraden *pq*, welche die Sehne von *km* senkrecht halbirt, liegen. Der Mittelpunkt muss also der Schnitt der Geraden *kl* und *pq* sein, nämlich *q*. Ebenso wird der Mittelpunkt *r* des anderen Bogens gefunden. Die innere Kante besteht aus dem Kreisbogen *stu*, dessen Mittelpunkt *v* auf *ef* liegt, und zwar $\frac{2}{3}$ Part rechts von *i*. Nachdem die grösste Dicke des ganzen Buchstaben *et* gleich 1 Part ist, so ergibt sich der Halbmesser dieses Kreises gleich $4\frac{2}{3}$ Part. An diesen Bogen schliessen sich oben und unten die kleinen Bogenstücke *sw* und *ux* mit den Mittelpunkten *y* und *z*, welche letztere nach derselben geometrischen Regel gefunden werden, wie sie vorher beschrieben zur Findung von *q*. Hiebei ist *s* der Schnitt von *qm* mit dem Bogen *stu*; ferner *u* der Schnitt der Geraden *8v* mit demselben Bogen; der

Punkt w ist der Schnitt der Senkrechten $9m$ mit dem Kreise geh und x senkrecht über dem Theilpunkte $9\frac{1}{2}$ in einer Entfernung von drei Parten.

Fel. Die Kernlinie, d.h. diejenige Linie, durch welche die wechselnde Buchstaben dicke an jeder Stelle halbirt wird, ist ein Kreis. Die obere Abnehmung dort, wo die Diagonale denselben schneidet. Die untere Abnehmung weiter aussen (Verjüngung). Beide schräg. Sonst alles nach freiem Ermessen. Dadurch, dass *Fel.* bei seiner Construction von der Kernlinie ausgeht, sieht man, wie er aus der Empfindung heraus arbeitete. Das *C* sollte, wie auch *G*, *O*, *Q*, den Eindruck einer kreisförmigen Rundung erhalten. Dieser sinnliche Eindruck hängt aber weder von der äusseren noch von der inneren Contour allein ab, sondern vom Gesamteffect, der in der That durch die vermittelnde Kernlinie zum Ausdruck kommt.

Pac. Wie bei Feliciano.

Dür. 1. Construction, wie auf Taf. III, nur sind die Kreisbogen geometrisch falsch.
2. Construction, wie bei *Pac.*

Neu. Eine Verbindung der zwei Constructionen Dürer's. Von Constr. 1 entlehnt er die zwei Hauptkreise aus den Mittelpunkten i und o .

Von Constr. 2 entlehnt er die Schwächung des oberen Theiles des Schattenstriches und das Schrägabnehmen der Enden. Selbstständig hinzugethan wird die Bestimmung der schrägen Abnehmung und zur Ergänzung der Construction noch zwei Kreisbogen für die innere Kante. Dem freien Ermessen bleiben noch immer zwei Stücke der äusseren Kante überlassen. Geometrisch falsch sind alle Bogenverbindungen.



Bei D ist das Quadrat $abcd$ durch die Senkrechte gh und die Horizontale ef in vier gleiche kleine Quadrate zu theilen. Der senkrechte Schattenstrich steht 1 Part von ae ab. Der Mittelpunkt des grösseren Halbkreises, welcher die äussere Contour des runden Schattenstriches bildet, liegt im Mittelpunkte i des Quadrates. Dieser runde Schattenstrich ist bei kf 1 Part dick. Hierauf sind die beiden Haarstriche oben und unten mit $\frac{1}{3}$ Part Dicke zu ziehen, wobei sich lm als Halbmesser des inneren kleineren Halbkreises ergibt, dessen Mittelpunkt n sich durch Auftragen dieses Halbmessers von k aus ergibt. Der Radius für die drei Ausnehmungen am senkrechten Schattenstrich ist immer gleich 1 Part.

- Fel.* zwei Constructionen ohne Detailangaben. Drei Ausnehmungen wie auf Taf. IV, jedoch der Radius der inneren bedeutend kleiner als 1 Part (wurde also Hauptgewicht auf den beiderseits symmetrischen Beginn der Ausnehmungen gelegt).
- Pac.* Der runde Schattenstrich aus 4 Bogen construirt, und so dass der obere dicker und mehr nach aussen gezogen erscheint. Drei Ausnehmungen wie auf Taf. IV, jedoch der Radius der inneren gleich $\frac{4}{5}$ Part (also eine Vermittlung zwischen *Fel.* und *Dür.*).
- Dür.* 1. *Construction*, genau wie auf Taf. IV. (Bei den zwei unteren Ausnehmungen wurde auf das symmetrische Anlaufen im Gegensatz zu *Fel.* kein Gewicht gelegt, sondern die innere Ausnehmung in sehr richtig empfundener Proportionalität zu dem grossen inneren leeren Raum dieses Buchstabens möglichst gross gehalten.)
 2. *Construction*. Aus zwei Kreisen, deren Mittelpunkte in der Diagonale *bc* liegen, 1 Part von einander abstehend ähnlich wie bei *o*, Taf. XV. (Ähnlichkeit mit *Pac.*) Hiebei wird zugleich der obere Haarstrich dicker und der innere dünner.
- Neu.* Ähnlich der 2. *Construction* von Dürer. Dicke des unteren Haarstriches $\frac{2}{7}$ Part, des oberen $\frac{2}{5}$ Part. Der äussere Bogen, wie bei *Dür.* im Mittelpunkte *i*. Die innere Contour des runden Schattenstriches durch zwei Kreisbogen construirt.



Der senkrechte Schattenstrich sammt äusseren Abnehmungen wie bei *B* und *D*. Oben rechts eine scharfe Ecke wie bei *D* und unten rechts wie bei *D* eine grössere Ausnehmung durch einen Viertelkreis, jedoch nur von $\frac{5}{6}$ Part Halbmesser. Der obere Haarstrich $3\frac{2}{3}$ Part lang; durch eine Senkrechte von 1 Part Länge abgenommen mit einer Ausnehmung durch einen Viertelkreis von $\frac{2}{3}$ Part Halbmesser. Der mittlere Haarstrich $2\frac{2}{3}$ Part lang, durch eine Senkrechte von 2 Part Länge abgenommen, mit zwei Ausnehmungen durch je einen Viertelkreis von $\frac{5}{6}$ Part Halbmesser. Der untere Haarstrich an der Basis $4\frac{2}{3}$ Part lang mit einem Köpfchen, dessen Spitze *k* 2 Part über *cd* und $2\frac{2}{3}$ Part links von *bd* liegt, und von zwei Bogenstücken gebildet wird, deren Halbmesser $1\frac{2}{3}$ und 4 Parte lang sind.

Fel. Oberer Haarstrich 4 Part lang; mittlerer $3\frac{1}{2}$ Part, unterer $4\frac{1}{2}$ Part. Untere Kante des Mittelstriches in *ef* (also dieser mittlere Haarstrich etwas nach oben gerückt, entsprechend der Verjüngung). Innere untere Ausnehmung bedeutend kleiner als die äussere (siehe *D.*) Senkrechte Abnehmung bei allen Haarstrichen.

Pac. Oberer und unterer Haarstrich laut Text $\frac{1}{2}$ Part dick, in der Zeichnung sind jedoch alle drei nur $\frac{1}{3}$ Part breit. Mittelstrich genau in der Mitte wie in Taf. V. Abnehmung der beiden oberen Haarstriche senkrecht, der unteren schief wie in Taf. V, aber gerade.

Dür. Wie in Taf. V.

Neu. Oberer und unterer Haarstrich lang 4 Part (die Verjüngung also nur durch die Bildung der Köpfchen erzielt); mittlerer 3 Part. Bildung der Köpfchen ähnlich wie bei *Dür.*, wobei jedoch das des unteren Haarstriches grösser gehalten. Der Mittelstrich ist nach aufwärts gerückt (Gesetz der Verjüngung), so dass seine untere Kante durch *ef* geht.



Bei *F* ist wieder der senkrechte Schattenstrich um 1 Part von *ac* abstehend. Die drei Ausnehmungen desselben haben jede zum Radius 1 Part. Der obere Haarstrich ist $3\frac{2}{3}$ Part lang, senkrecht abgeschnitten mit einer Ausnehmung, deren Radius gleich $\frac{2}{3}$ Part. Der andere horizontale Haarstrich steht genau in der Mitte, ist $2\frac{2}{3}$ Part lang, durch eine Senkrechte von 2 Part Länge abgeschnitten mit zwei Ausnehmungen durch Viertelkreise, deren Radius, wie eine leichte Rechnung ergibt, demzufolge $\frac{5}{6}$ Part beträgt, und auch durch Zeichnung sogleich gefunden werden kann.

Fel. Wie *E*. Der kürzere Haarstrich gleichfalls wie bei *E* über der Mittellinie.

Pac. Wie *E*. Der kürzere Haarstrich genau in der Mitte.

Dür. Genau wie auf Taf. VI.

Neu. Wie *E*, jedoch der kurze Haarstrich tiefer, so dass die obere Kante durch den Mittelpunkt *i* geht (was der Absicht entspricht, den unteren schädlichen leeren Raum dieses Buchstabens etwas zu verdrängen).



Die Construction des *G* baut sich, wie die des *C*, auf zwei gleich grossen Kreisen auf, deren einer seinen Mittelpunkt in *i* hat, durch *g*, *e*, *h* und *f* geht, und somit dem Quadrate *abcd* eingeschrieben ist. Der andere gleich grosse Kreis hat seinen Mittelpunkt in *k*, das 1 Part rechts von *i* auf *ef* liegt. Die äussere Kante des runden Striches setzt sich zusammen aus dem Halbkreise *geh*, den beiden horizontalen Geraden *ge* und *hm* und den Bogen *ln* und *mo*, wobei diese wie bei Buchstabe *c* construiert werden und nur *o* gleichfalls in der Senkrechten über dem Theilpunkte Nr. 9 liegt. Die innere Kante besteht zum weitaus grösseren Theile aus dem Bogen *qts*, dessen Mittelpunkt *p* auf *ef*, und zwar $\frac{2}{3}$ Part rechts von *i* liegt, und dessen Radius *tp* dadurch gegeben, dass *et* gleich 1 Part. Der Punkt *q* ist der Schnitt dieses Kreises mit der *nu*. Der kleine Bogen *qr*, der sich noch anschliesst, wird, wie der gleichliegende bei Buchstabe *C*, gefunden. Der senkrechte Schattenstrich geht über den Theilpunkten 8 und 9 aufwärts bis zur *ef*, in welcher er durch eine Horizontale von 3 Part Länge abgeschnitten wird, mit zwei Ausnehmungen, deren jede ein Viertelkreis von 1 Part Halbmesser.

Fel. Wie *C*. Der senkrechte Schattenstrich steht auf der Grundlinie *cd* auf und ist $\frac{1}{3}$ Modul hoch. Das obere Köpfchen über der Mitte dieses Schattenstriches (Verjüngung) und schräg abgenommen.

Pac. Wie bei *Fel.*, jedoch der senkrechte Schattenstrich nicht auf der Grundlinie aufstehend, und die innere Kante des grossen runden Zuges durch eine Ausnehmung in denselben übergehend.

Dür. 1. *Construction*, wie auf Taf. VII, jedoch ohne Angaben über die kleineren Bogenstücke.

2. *Construction*. Ähnlich *Pac.*, nämlich der senkrechte Schattenstrich $\frac{1}{3}$ Modul hoch, jedoch von der Grundlinie aus gemessen, was eventuell mit dem Text, aber nicht mit der Zeichnung des Paccioli übereinstimmt. Das obere Köpfchen ist gleichfalls mehr über der Mitte des senkrechten Schattenstriches, und zwar schief abgenommen.

Neu. Wie *C*. Senkrechter Schattenstrich von der Grundlinie *cd* an $3\frac{1}{2}$ Part hoch und ausgenommen und unten mit scharfen Ecken wie bei Dürer.



Die beiden Schattenstriche stehen beiderseits je um 1 Part inner dem Quadrate; der horizontale Haarstrich genau in der Mitte. Die acht Ausnehmungen sind Viertelkreise, mit Radien von je 1 Part.

Fel. Die Mittellinie der Schattenstriche geht durch die Durchschnittspunkte der Diagonalen mit einem dem Quadrat eingeschriebenen Kreis. (Also gleichsam eine Kernconstruction, wie sie Fel. eigenthümlich.) Der horizontale Haarstrich liegt etwas höher, so dass seine untere Kante durch den Mittelpunkt des Quadrates geht. (Hiedurch klingt das Gesetz der Verjüngung an, ohne dessen Berücksichtigung der leere Raum ober diesem Haarstrich scheinbar etwas zu gross aussieht.)

Pac. Mittellinie der Schattenstriche wie bei Fel., trotzdem sonst dieses Constructionssystem der Kernlinien bei Pac. nicht leitend ist. Haarstrich nach dem Text $\frac{1}{2}$ Part breit, nach der Zeichnung circa $\frac{3}{7}$ Part breit, also immerhin dicker als der gewöhnliche von $\frac{1}{3}$ Part Stärke. (Offenbar ein absichtliches Gegengewicht gegen den grossen leeren Raum zwischen den beiden senkrechten Schattenstrichen.) Haarstrich in der Mitte wie in Taf. VIII.

Dür. Genau wie in Taf. VIII.

Neu. Horizontalbalken, wie bei Fel., etwas höher, so dass seine untere Kante durch den Mittelpunkt. (Hiedurch scheint dieser Haarstrich in der Mitte zu stehen, während er dann, wenn er wirklich in die Mitte gestellt, so *ausieht*, als ob er nicht in der Mitte stünde, sondern tiefer. Diese Sinnestäuschung beruht auf einer Gewohnheit des perspectivischen Sehens, deren physiologische Auseinandersetzung hier zu weit führen würde. Diese Sinnestäuschung begründet und verlangt aber das schon genannte Gesetz der Verjüngung, dessen Wirkung sich in dem vorliegenden Falle sehr schön zeigt, indem Neu. auf dasselbe Auskunftsmittel verfiel, wie Fel. lediglich in Folge des gleichen Gesichtseindrucks.)



Ein senkrechter Schattenstrich mit vier gleichen Ausnehmungen durch vier Viertelkreise von 1 Part Halbmesser.

Fel. Ebenso.

Pac. Ebenso.

Dür. Ebenso.

Neu. Ebenso.



Der senkrechte Schattenstrich sammt Kopf ist wie bei Buchstab *I*. Zur Construction der unteren Ausrundung dienen zunächst zwei Kreise. Der Halbmesser des grösseren Kreises ist 3 Part lang, dessen Mittelpunkt *k* liegt senkrecht über Punkt 4 und wird somit leicht durch die Diagonale *7k* gefunden. Der Halbmesser des kleineren Kreises ist $2\frac{1}{3}$ Part lang und dessen Mittelpunkt ist der Schnitt der Diagonale *k1* mit der Horizontalen *up*, welche $\frac{1}{3}$ Part unter *kl* liegt. Die senkrechte Abnehmung *uq* ist aus der Zeichnung allein sogleich klar und werden durch deren Endpunkte die noch fehlenden Bogenstücke bedingt. Von dem grossen Kreis bildet das Bogenstück *l4* einen Theil der äusseren Contour. Das ergänzende Bogenstück *4q* hat seinen Mittelpunkt in *r*, welcher nach der bereits wiederholt angewendeten Regel (siehe Buchstab *C*) gefunden wird. Nach derselben Regel werden zur Bildung der inneren Contour dem bereits vorhandenem Bogen *pm* die Bögen *mr* und *ru* angefügt. Hiezu ist nur vorher noch die Lage des Punktes *r* erforderlich und liegt dieser auf der Diagonale *1k* und der zu *q4* parallelen Gerade *mr*.

Fehlt bei *Fel.*, *Pac.*, *Dür.* und *Neu.*

Zu diesem und den bei *Dürer* gleichfalls fehlenden Buchstaben *U* und *W* wurden die kleinen Holzschnitt-Initialen nach der neuen Construction gleichfalls beigegeben zur Vervollständigung und zur Vergleichung.



Der senkrechte Schattenstrich sammt Ausnehmungen, wie bei *H*. In der Mitte seiner rechtsseitigen Contour in *m* setzt unter einer Neigung von 45° nach aufwärts die rechte Kante des Haarstriches an, wozu sich die linke Kante und deren Ansatzpunkt *n* ergibt, indem der Haarstrich $\frac{1}{3}$ Part breit gemacht wird. In *n* setzt hierauf unter 45° nach abwärts die untere Kante des schrägen Schatten-

striches an, wozu sich die obere Kante, und deren Ansatzpunkt p findet, indem die Dicke nämlich op durch Auftragen von je 1 Part, von A aus, nach rechts und links gefunden werden. Die vier Ausnehmungen der zwei schrägen Striche folgen hierauf genau nach der Regel für schräge Ausnehmungen wie bei A etc. (siehe Fig. 4).

Fel. Die zwei linksseitigen Contouren der schrägen Striche schneiden sich in der Mitte der rechtsseitigen Contour des senkrechten Schattenstriches. Der schräge Schattenstrich endet unten in einen Fuss mit beiderseitigen Ausnehmungen wie der Schattenstrich von A .

Pac. Die zwei linksseitigen Contouren der beiden schrägen Striche schneiden sich in der Mitte der Mittellinie des senkrechten Schattenstriches. Der Haarstrich wie bei A $\frac{1}{2}$ Part breit. Die rechtsseitige Ausnehmung des Haarstriches reicht bis senkrecht über den Schnitt der Diagonale cb und des eingeschriebenen Kreises. Der schräge Schattenstrich endet unten in einen Fuss wie bei Fel .

Dür. 1. *Construction*, wie auf Taf. XI, jedoch mit kleinen Veränderungen, bei den Ausnehmungen der schrägen Striche. Die Ausnehmungen des Haarstriches folgen nicht der sonst üblichen und auch hier vortrefflich anwendbaren Regel, wie sie in Taf. XI beibehalten, sondern setzen in willkürlicher Annahme den Radius der kleineren Ausnehmung gleich $\frac{1}{6}$ Part und den grösseren gleich 2 Part, wodurch bis zu den Punkten u und v noch kleine Stücke gerader Linien übrig bleiben. Ebenso sind die beiden Bogenstücke, wie sie zur Ausziehung des schrägen Schattenstriches erforderlich sind, willkürlich angenommen und zwar geometrisch falsch.

2. *Construction*. Der schräge Schattenstrich hat einen Fuss wie bei $Pac.$, jedoch mit Weglassung der linksseitigen Ausnehmung, dem entsprechend auch die linksseitige Ausnehmung beim Köpfchen des Haarstriches weglieb. Die beiden schrägen Striche setzen spitz an dem senkrechten Schattenstrich, und zwar ober der Mitte (Gesetz der Verjüngung), als ob in Taf. XI nur das Dreieckchen mno weggelassen.

Neu. Wie 1. Constr. von Dürer. Ansatz der schrägen Striche an den senkrechten Schattenstrich spitz wie in Constr. 2 von Dürer, jedoch genau in der Mitte.



Wie *E* nach einfacher Weglassung der beiden oberen Haarstriche.

Fel. Die Länge des Haarstriches beträgt 6 Part. Die innere Ausnehmung am Ansatz desselben ist sehr klein, also ähnlich der im gleichen Falle bei Buchstabe *D* befolgten Annahme.

Pac. Laut Text ist der Buchstabe $\frac{1}{2}$ Modul breit, ohne Angabe, von wo aus bis wohin diese Breite zu denken. Mit der Zeichnung stimmt es nirgends. Überhaupt ist der Zusammenhang zwischen Zeichnung und Text ein durchaus lockerer, was in bemerkenswerther Weise mit dem bekannten Umstand zusammenstimmt, dass *Pac.* die Zeichnungen seines Buches nicht selbst anfertigte, sondern von Leonardo erhielt. Von den regelmässigen Körpern muss dies als gewiss angenommen werden, denn davon findet sich Einiges in Skizzen noch im Codex Atlanticus der Ambrosiana, vielleicht finden sich auch noch Zeichnungen der Buchstaben von Leonardo's eigener Hand. Der untere Haarstrich ist wieder breiter als gewöhnlich, nämlich $\frac{1}{2}$ Part breit. Innere Ausnehmung beim Ansatz des Haarstriches gross.

Dür. Alles wie bei *E*.

Neu. Wie *E*, jedoch die innere Ausnehmung beim Ansatz des Haarstriches gleich der äusseren mit 1 Part.



Zur Feststellung des *M* sind zunächst folgende Punkte aufzutragen: Punkt *k* senkrecht 1 Part unter *a*; *l* senkrecht 1 Part unter *b*; ferner in der Quadratseite *ab* die Punkte 1 und 5 je $\frac{1}{3}$ Part, der erstere von *a* und der andere von *b* entfernt; endlich in der Quadratseite *cd* der Punkt *m* $\frac{1}{3}$ Part von *h* entfernt. Nach Annahme dieser Punkte, welche die Proportionalität der Buchstabentheile festsetzen, ist alles Übrige gegeben. Zuerst sind die zwei Halbkreise zu ziehen, deren Mittelpunkte *k* und *l* sind. Hierauf von *c* und *d* aus, zwei Tangenten an diese Halbkreise. Wird zu der Tangente durch *c* eine Parallele in der Entfernung von $\frac{1}{3}$ Part gezogen, so hat man bereits die beiden Kanten des linksseitigen

Haarstriches. Wird zu der Tangente durch d eine Parallele gezogen, in der Entfernung von 1 Part, so hat man die beiden Kanten des rechtsseitigen Schattenstriches. Wird mit dem Mittelpunkte m ein Kreisbogen von 1 Part Halbmesser beschrieben und daran eine Tangente von Punkt 1 (in ab) aus, und ebenso mit dem Mittelpunkte 1 ein Kreisbogen von 1 Part Halbmesser und daran eine Tangente von m aus, so hat man die beiden Kanten des mittleren Schattenstriches. Auf welcher Seite des Kreises hier in jedem Falle die Tangente zu ziehen, ist durch die Form des Buchstabens so klar gegeben, dass eine nähere Angabe vollkommen unnöthig. Durch Ziehung von Kreisbogen mit $\frac{1}{3}$ Part Halbmesser und von Tangenten daran, ausgehend von den Punkten m und 5 in ganz gleicher Weise, ergibt sich der innere Haarstrich. Die oberen Ausnehmungen sind Stücke der eingangs angeführten Halbkreise. Die vier unteren Ausnehmungen ergeben sich nach der allgemeinen Regel (Fig. 4), wobei nc gleich pq gleich 89, gleich dr , gleich 1 Part gesetzt sind.

Fel. Aus V entwickelt bei einer Breite von $1\frac{1}{10}$ Modul.

Pac. Haarstriche $\frac{1}{2}$ Part breit. Die äusseren aufrechten Striche oben ein wenig nach einwärts (Verjüngung). Die beiden inneren laufen in eine Spitze in der Mitte von cd zusammen. Die unregelmässig gezeichneten Ausnehmungen haben Radien von $\frac{5}{4}$ Part.

Dür. 1. *Construction.* Die äusseren Striche stehen senkrecht, der ganz Buchstabe bleibt innerhalb des Quadrates.

2. *Construction.* Wie auf Taf. XIII, nur ohne Beschreibung der Construction.

3. *Construction.* Wie Constr. 2, nur oben spitz abgenommen, gleichfalls ohne Beschreibung.

Neu. Durchaus originelle Construction, welche einer Zeichnung bedürfte, um verständlich gemacht zu werden, kann aber hier übergangen werden, da sie keinen neuen Einblick in die hier waltenden formbildenden Kräfte gewährt.



Die beiden senkrechten Haarstriche stehen um je 1 Part beiderseits inner dem Quadrat. Die beiden Kanten des Schattenstriches von 1 Part Dicke ergeben sich von den Punkten k und l aus, als Tangenten an die zwei kleinen Kreise, deren Mittelpunkte in l und k liegen, und deren Radien je 1 Part lang. Die vier Aus-

nehmungen der Haarstriche sind wie in diesem Falle immer Viertelkreise von 1 Part Halbmesser. Die obere Ausziehung des schrägen Schattenstriches wird gebildet von der Geraden ka und zwei Kreisbogen, deren unteren die Kante lm in m tangirt, deren oberen die Gerade ka in a tangirt, und welche untereinander in der Spitze n sich treffen, wobei der Punkt n 2 Parte nach links und $\frac{2}{3}$ Part nach abwärts liegend angenommen. Die geometrische Construction der beiden Kreisbogen ist hiedurch vollständig gegeben, und zwar muss der Mittelpunkt des unteren Bogens dort liegen, wo die von m aus auf lm errichtete Senkrechte sich mit der von o aus auf mn errichteten Senkrechten schneidet, also in p , wobei o der Halbierungspunkt von mn , wodurch sich auch der Halbmesser ergibt. Ferner muss der Mittelpunkt des oberen Bogens im Schnittpunkt q der Geraden ae und der Verlängerten np liegen, wodurch sich wieder zugleich sein Halbmesser ergibt.

Fel. Text unklar wegen mangelnder Zeichen in der Figur, aber ähnlich der Constr. bei Pac.

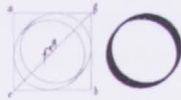
Pac. Linker Haarstrich $\frac{1}{2}$ Part breit und seine rechtsseitige Kante durch den Kreuzungspunkt des eingeschriebenen Kreises mit der Diagonale ad , wozu der andere Haarstrich vollkommen symmetrisch construiert ist. Die Diagonale ab ist Mittellinie des Schattenstriches. Radius der Ausschweifung bei a gleich $1\frac{2}{5}$ Part.

Dür. 1. *Construction* wie in Taf. XIV, jedoch die Bogen der Ausziehung bei a willkürlich und geometrisch unrichtig. Ebenso ist die Construction der Schattenstrich-Contouren willkürlich, und insoferne auch unrichtig, als hiebei dieser Schattenstrich schmaler als 1 Part wird, was sicher nicht beabsichtigt wurde, sondern nur auf Rechnung des versuchsweisen Construirens zu setzen ist.

2. *Construction.* Bei a einfache Ausnehmung durch einen Viertelkreis wie unten bei c . In der hier zu Grunde gelegten Auflage von Dürer's „Underweysung der Messung“ von 1538 ist der Holzstock, auf welchem die beiden N zu Constr. 2 und 3 geschnitten, verkehrt in den Text eingesetzt, so dass Text und Zeichnung scheinbar nicht übereinstimmen.

3. *Construction.* Auch bei a ein scharfes Eck wie bei d . Beide letzteren Constructionen bedingen eine Verrückung des Schattenstriches, worüber jedoch nichts angegeben.

Neu. Arbeitet die 2. *Construction* von Dürer detaillirt aus, wobei die Unterkante des Schattenstriches als Tangente an die obere Viertelkreis-Ausnehmung bei a angenommen, wie es auch sein muss.



Werden auf den Diagonalen ad und bc die Punkte k, l, m, n, o, p so aufgetragen, dass $ikil, im, in, mo$ und np gleich $\frac{1}{2}$ Part sind, so hat man die Mittelpunkte aller erforderlichen Kreisbogen, und geben die Verbindungslinien dieser Mittelpunkte in ihren Verlängerungen die Punkte an, wo die einzelnen Bogenstücke zusammenstossen und hiemit auch die Länge der Radien. Zuerst werden mit den Mittelpunkten k und l die zwei vollen Kreise beschrieben, welche die entsprechenden Quadratseiten in qr und st berühren. Hierauf werden die vier ergänzenden Bogenstücke rs, tq, uv, wx so eingesetzt, dass n der Mittelpunkt für rs, m für tq, o für uv und p für wx ist. Hiebei werden die in der Diagonale ad liegenden dünnsten Stellen des O -Striches zwar nicht mathematisch genau gleich $\frac{1}{3}$ Part, aber die Abweichung ist eine unmerklich geringe.

- Fel.* Die Mittellinie ist ein Kreis. Anschwellung und Abnahme des Striches frei gezeichnet.
- Pac.* Dünnste Stellen nicht genau in der Diagonale, so dass die Lage sich ein wenig der senkrechten Aufstellung nähert.
- Dür.* Die zwei vollen Kreise wie auf Taf. XV. Das Übrige aus freier Hand.
- Neu.* Die vier Ergänzungsbogen aus dem Mittelpunkte i , was entschieden schlecht.



Der senkrechte Schattenstrich wie der linke bei H , jedoch oben nur mit einer äusseren Ausnehmung. Hierauf ist der obere Haarstrich zu ziehen, und der mittlere Haarstrich so, dass seine Unterkante auf die Mittellinie ef fällt. Durch den Halbierungspunkt k der Geraden ae eine Horizontale kl gezogen, gibt diejenige Linie, auf welcher die beiden Mittelpunkte der zwei Halbkreise für den runden Schattenstrich liegen, und zwar liegt m 1 Part und n $1\frac{2}{3}$ Part rechts von o .

- Fel.* Die Mittellinie des runden Schattenstriches ist ein Halbkreis, zu dem die nöthige anschwellende Verdickung beiderseits hinzukommt. (Siehe Buchstabe C.) Unten ist dieser runde Schattenstrich spitz ausgezogen.

Pac. Runder Schattenstrich, unten spitz ausgezogen, sonst wie der obere Rundstrich bei B.

Dür. 1. *Construction*, wie auf Taf. XVI.

2. *Construction*, wie bei *Pac.*, ohne genauere Angabe, als dass die Mittelpunkte der Kreisbogen auf einer Diagonale liegen sollen, also wie bei der 2. *Construction* von *B*, dessen Zug jedoch nicht identisch zu benutzen wäre, und daher in der Zeichnung etwas verändert ist.

Neu. Ähnlich der 2. *Construction* von Dürer, jedoch aus drei Kreisen, welche sich aber nicht berühren, sondern schneiden, was fehlerhafte Brüche gibt, wie bei den meisten Bogenconstructions Neudörfer's, dessen Geometrie sichtlich solchen Aufgaben nicht gewachsen war. Dagegen lässt es sehr gut, dass der runde Strich an der dicksten Stelle nur $\frac{5}{6}$ Part breit ist, wodurch er weniger schwer überhängt. Dass diese Abweichung eine absichtliche, geht daraus hervor, dass bei *B* und *R*, wo der angeführte Grund wegfällt, die Dicke wieder 1 Part beträgt.



Der runde Zug genau wie *O*. Hierauf wird *qr* gleich $\frac{1}{3}$ Part und *rs* gleich ein Modul gesetzt, wobei angenommen, dass *r* auf der äusseren *O*-Kante und *s* auf der Verlängerung von *cd* liegt. Der Bogen *rs* ist hiemit als Bogen, der durch drei gegebene Punkte gehen soll, vollkommen bestimmt, und wird sein Mittelpunkt *f* nach der gewöhnlichen geometrischen Regel gefunden. Setzt man hierauf *ru* und *dv* gleich 1 Part, so ergibt sich auf dieselbe Art der Mittelpunkt *w* des wieder durch drei Punkte *u*, *v*, *s* gegebenen Bogens *uvs*.

Fel. Wie *O*. Der ausfahrende Zug setzt in der Diagonalmittle an.

Pac. Wie *O*. Der ausfahrende Zug setzt mit der Unterkante in der Diagonalmittle an und ist ein Modul lang, und nur gegen sein Ende spitz ausgezogen.

Dür. Wie *O*. Der ausfahrende Zug besteht aus zwei Kreisbogen von je 1 Modul Halbmesser.

Neu. Wie *O*. Der ausfahrende Zug durch zwei willkürlich angenommene Kreise bestimmt.



Senkrechter und runder Strich wie bei *P*. Die rechtsseitige Kante des schrägen Schattenstriches geht durch den Schnittpunkt *k* der *gh* mit dem grösseren Bogen des runden Schattenstriches, wodurch auch die linksseitige Kante als Parallele in 1 Part Entfernung gegeben. Nach unten ist dieser Schattenstrich durch zwei Bogenstücke ausgezogen. Der Ansatzpunkt *l* wird durch die Diagonale *hf* gefunden, und der Ansatzpunkt *m* durch die Horizontale *lm*. Die Kreisbogen sind durch die Forderung, dass sie durch *d* gehen und in *l* und *m* tangieren sollen, genau gegeben. Der Mittelpunkt *n* ist der Schnitt der Senkrechten *mn* und *on* (siehe die gleiche Construction bei *M*) und eine gleiche Construction gilt für *p*.

Fel. Wie *P*. Der schräge Schattenstrich parallel zur Diagonale, und bis un- mittelbar vor dem Ende gerade.

Pac. Wie *B*. Die obere Kante des schrägen Schattenstriches geht durch *i*. Durch den nicht streng geradlinigen Anlauf wird ein scheinbarer Bruch vermieden.

Dür. Wie in Taf. XVIII, wobei jedoch zu bemerken, dass die Ausziehung des schrägen Schattenstriches bei *Dür.* nicht construiert ist.

Neu. Eine durchaus originelle Construction, die sich ohne Zeichnung wohl kaum verständlich beschreiben liesse, durch deren Weglassung jedoch kein wesentlicher Einblick in das Walten der hier allenthalben zu Grunde liegenden formbildenden Kräfte verloren geht.



Die Hauptlinien des *S* gehören vier Kreisen, deren senkrechte Durchmesser, und somit auch Mittelpunkte, durch die Punkte *g*, *k*, *l*, *m*, *n*, *h* gegeben sind, deren Lage auf den ersten Blick durch die Zeichnung ersichtlich. Die obere Abnehmung geschieht durch die Senkrechte *op*, deren Ort gleichfalls sogleich aus der Zeichnung entnommen werden kann. Der Mittelpunkt des dazu gehörigen Bogens ist durch die unter 45° durch den Mittelpunkt des kleineren Kreises gezogene *rp*, und die in der Mitte auf *oq* errichtete Senkrechte bestimmt. Die

untere Abnehmung geschieht durch die Senkrechte tu , wobei t der Halbierungspunkt von uw und der Bogen tz wie oben gefunden wird.

Fel. Zwei Zirkelschläge sind die Mittellinie, zu der die anschwellende Strichdicke beiderseits wieder hinzukommt. Der untere Kopf grösser als der obere und weiter vorstehend (Verjüngung).

Pac. Der untere Zug steht in einem Quadrat von 5 Part Seitenlänge, der obere in einem von 4 Part Seitenlänge (Verjüngung).

Zu den Curven sind acht Kreise verwendet.

Dür. 1. *Construction*, wie auf Taf. XIX, jedoch mit nur beiläufigen Angaben über die Abnehmungen.

2. *Construction*. Mehr *Pac.* ähnlich.

Neu. Der 2. *Construction* von *Dür.* ähnlich, jedoch neu bearbeitet mit acht Kreisen, und ziemlich langem geradlinigen Mittelstück wie bei *Pac.*



Senkrechter Schattenstrich wie bei l , jedoch ohne obere Ausnehmungen. Die obere Kante des Haarstriches von der Mitte g aus, nach links und rechts $4\frac{1}{2}$ Part lang bis k und l . Durch diese Punkte k und l werden die geraden Abnehmungen parallel zur Diagonale cb gezogen, und zwar die linksseitige Abnehmung nach abwärts, bis zum Durchschnitt m mit der Geraden ac , während nach aufwärts das Stück kn $\frac{4}{5}$ Part lang genommen wird. An der rechtsseitigen Abnehmung sind die Stücke op und lq je $\frac{4}{5}$ Part lang. Die dazu gehörigen vier Kreisbogen ergeben sich daraus sämtlich nach der allgemeinen Regel solcher schiefer Ausnehmungen (siehe Fig. 4).

Fel. Die beiden Abnehmungen des Haarstriches convergiren nach abwärts, und zwar liegen sie auf Geraden, welche durch h und die beiden oberen Schnittpunkte der Diagonalen mit dem eingeschriebenen Kreis gehen.

Pac. Haarstrich $\frac{1}{2}$ Part dick, 8 Part lang, und beiderseits durch Senkrechte von je 1 Part Länge abgeschnitten.

Dür. 1. *Construction*, wie in Taf. XX, wobei jedoch die Kreise, bei den Köpfchen des Haarstriches, willkürlich angenommen sind.

2. *Construction*. Haarstrich durch nach aufwärts convergirende Gerade abgenommen (siehe Fig. 8).

Neu. Köpfchen des Haarstriches wie bei Paccioli, jedoch etwas schief im Sinne Dürer's.



Der linke Schattenstrich sammt Ausnehmung wie bei Buchstabe *H*; der rechtsseitige Haarstrich sammt Ausnehmung wie bei Buchstabe *N*. Die untere runde Verbindung wird gebildet durch zwei Halbkreise, deren Ansatz- und Mittelpunkte in der Geraden *kl* liegen, welche in einer Entfernung von 4 Parten parallel zu *cd* gezogen. Die Mittelpunkte *m* und *n* ergeben sich durch Halbierung von *op* und *qr*.

Fehlt bei *Fel.*, *Pac.*, *Dür.* und *Neu.*



Zuerst sind *ak* und *bl* gleich 1 Part zu setzen, und dann die Geraden *kh* und *lh* zu ziehen, worauf *mn* parallel zu *kh* in einem Abstand von 1 Part, und *no* parallel zu *lh*, in einem Abstand von $\frac{1}{3}$ Part sich ergeben. Die äusseren Ausnehmungen folgen der allgemeinen Regel (siehe Fig. 4). Die inneren Ausnehmungen ergeben sich nach der allgemeinen Regel (siehe Fig. 5, 6, 7).

Fel. Wie ein umgekehrtes *A*. Untere Spitze in *h*.

Pac. Untere scharfe Spitze in *h*. Die Mittellinien der beiden Striche gehen durch die beiden oberen Schnitte der Diagonalen mit dem eingeschriebenen Kreis.

Dür. Wie auf Taf. XXII, jedoch die beiden äusseren Ausnehmungen willkürlich und falsch.

Neu. Unten bei *h* eine stumpfe Abnehmung von $\frac{1}{4}$ Part, sonst ähnlich mit der Construction von *Dür.*



Durch Annahme des Punktes *k*, in der Mitte zwischen *c* und *h*, ferner des Punktes *l* in der Mitte zwischen *h* und *d*, endlich des Punktes *m* senkrecht unter *g*, und zwar in der Entfernung von $2\frac{2}{3}$ Part, sind alle Hauptlinien, nämlich *ak*, *km*, *ml* und *lb* bestimmt.

Parallele zu *ak* und *ml*, in der Entfernung von 1 Part, vervollständigen die beiden Schattenstriche und ebenso Parallele in $\frac{1}{3}$ Part Entfernung zu *km* und *bl* die Haarstriche. Die vier Ausnehmungen folgen der allgemeinen Regel (Fig. 5, 6, 7), wobei nur zu bemerken, dass *na* und *bs* gleich 1 Part gesetzt sind.

Fehlt bei *Fel.*, *Pac.*, *Dür.* und *Neu.*



Schatten- und Haarstrich ergeben sich durch Annahme der Punkte *k* und *l*, in der Quadratseite *ab* und der Theilpunkte 1 und 9 in der *cd*. Von diesen vier Punkten aus können alle vier Kanten der beiden Buchstabenstriche als Tangenten an zwei Kreise gezogen werden, deren Mittelpunkt *m* ist. Dieser Punkt *m* ist der Schnitt des *kq* und *ls*. Der Radius des kleineren Kreises ist gleich $\frac{1}{6}$ Part und der des grösseren Kreises gleich $\frac{1}{2}$ Part. Die äusseren Ausnehmungen folgen der allgemeinen Regel (siehe Fig. 4), wobei auch oben *nk* und *lo* gleich 1 Part sind. Die oberen inneren Ausnehmungen haben einen Radius von $\frac{1}{3}$ Part. Der Radius der unteren inneren Ausnehmungen ergibt sich durch Verlängerung der *pq* bis *r*. Zu bemerken ist hiebei, dass die Abweichung von der beim Buchstaben *A* im ähnlichen Falle gegebenen Construction durch die bedeutend stärkere Neigung der Striche bei diesem Buchstaben motivirt erscheint.

Fel. Die obere Breite ist geringer als die untere (also auch Verjüngung wie in Taf. XXIV).

Pac. Haarstrich wieder $\frac{1}{2}$ Part dick, um, wie beim Buchstaben *A*, mehr Massengleichgewicht zu erzielen. Die linksseitigen Kanten beider Striche

schneiden sich in i , wodurch eine kleine Vergrößerung der unteren Hälfte entsteht (Verjüngung), und zugleich eine schwächere Neigung des ohnehin in Allem stärker wirkenden dicken Striches (siehe das ähnlich feine Abwägen der Eindrücke beim Buchstaben A).

Dür. 1. *Construction.* Obere und untere Hälfte ganz gleich. Radius der inneren Ausnehmungen $\frac{1}{3}$ Part.

2. *Construction.* Der Haarstrich oben um $\frac{1}{2}$ Part nach einwärts gezogen, wodurch zwar eine Verjüngung entsteht, welche aber einseitig und gerade auf der Seite des Haarstriches, wo sie weniger nothwendig, als auf der des Schattenstriches, auf welcher Seite sie in der Zeichnung bei Pac. gewählt.

Neu Verjüngung oben beiderseits gleich, und zwar sind die Eckpunkte der Striche oben um 1 Part und unten um $\frac{1}{2}$ Part einwärts gerückt.



Der senkrechte Schattenstrich gleicht genau der unteren Hälfte des I . Hierauf werden von a und b aus zwei Halbkreise so gezogen, dass deren Halbmesser gleich der Hälfte von ef , oder gleich $2\frac{1}{4}$ Part, wodurch sich auch deren Mittelpunkte n und o ergeben. Die Geraden lp und mq tangiren diese Kreise. Die rs ist parallel zu lp mit $\frac{2}{3}$ Part Abstand; die rt parallel zu mq mit $\frac{1}{3}$ Part Abstand. Die inneren Ausnehmungen sn und tv werden gefunden nach der allgemeinen Regel (siehe Fig. 5, 6, 7).

Fel. Untere Hälfte von I , obere von X .

Pac. Beide Schattenstriche 1 Part breit. Die schrägen Striche laufen im Mittelpunkte i zusammen.

Dür. Wie *Construction* von Taf. XXV. Die Ausnehmungen wie bei X.

Neu. Der obere schräge Schattenstrich $\frac{3}{5}$ Part breit, der Haarstrich $\frac{2}{5}$ Part, also wie bei *Dür.* gleichsam durch Spaltung der oberen Hälfte des I entstanden, jedoch in anderem Verhältniss. Am auffallendsten ist jedoch, dass die beiden oberen Striche nicht gerade, sondern kreisförmig sind, welche Form übrigens auch auf alten Inschriften vorkommt.



Die untere Breite ist durch m und n , welche $\frac{1}{2}$ Part von c und d entfernt, gegeben, die obere Breite durch k , das 1 Part von a , und durch l , das 1 Part von b entfernt. Wo die Gerade lm die gh schneidet, liegt der Mittelpunkt o eines Kreises von 1 Part Durchmesser, zur Bestimmung der Schattenstrichkanten, welche als Tangenten an diesen Kreis von l und m aus zu ziehen sind. Die Abnehmungen der Haarstriche, nämlich pq und rs , sind unter 45 Graden geneigt, und zwar so, dass kp , kq , nr und ns immer gleich 1 Part. Nachdem hiedurch die Endpunkte p und s der Haarstrichabnehmungen gegeben erscheinen, so sind es auch die beiden Ausnehmungen durch Kreisbogen, deren Mittelpunkte t und u nach der allgemeinen Regel, die vorher schon oft angewendet worden, gefunden werden.

Fel. Unterer Haarstrich lang 9 Parte, oberer 8 Parte. Die Verjüngung jedoch nur links vorgenommen. Die beiden Köpfchen sind durch Senkrechte abgenommen.

Pac. Fehlt.

Dür. 1. *Construction.* Das Quadrat ganz ausfüllend, Köpfe parallel zur Diagonale, cb abgenommen.

2. *Construction.* Oben und unten nur 8 Parte breit. Köpfe senkrecht abgenommen.

Neu. Oben und unten 8 Parte breit. Köpfe schräg abgenommen, jedoch nicht parallel zur Diagonale, sondern vermittelnd zwischen dieser sehr schrägen und der senkrechten Abnehmung.

Schluss

Sucht man nach Grundsätzen, welche diese Formbildungen leiteten, so bemerkt man zunächst bei Betrachtung der Gesamtform der Buchstaben, dass sie sich verschieden verhalten in Bezug auf die Raumerfüllung des Quadrates, aus dem hier jeder constructiv entwickelt wurde.

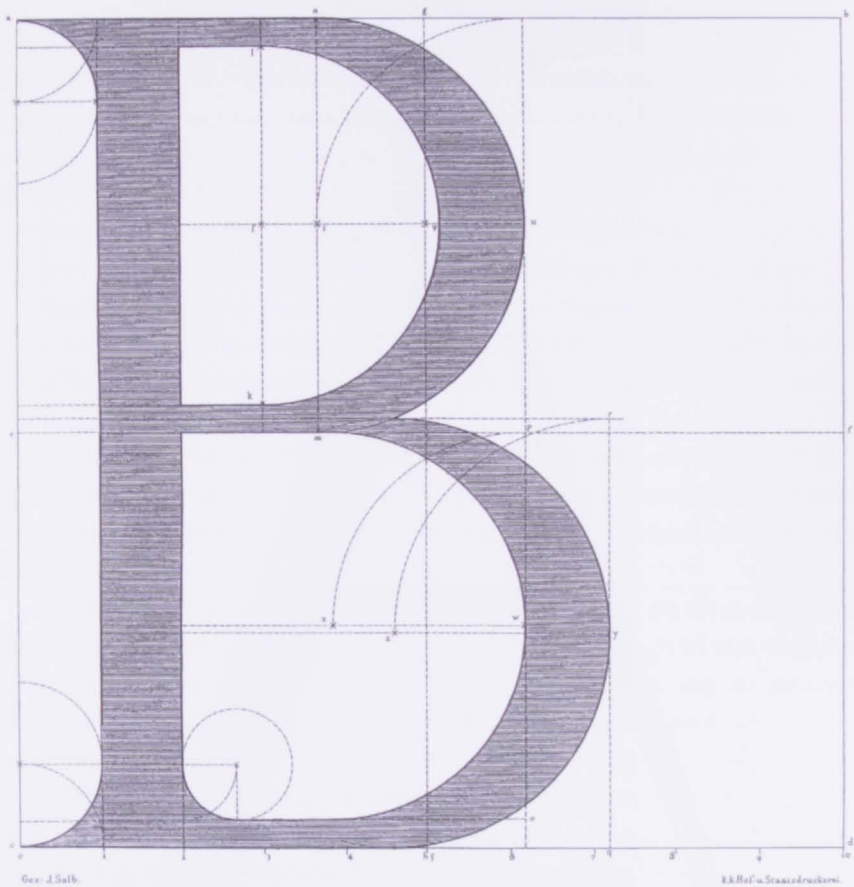
Das ganze Quadrat erfüllen gleichmässig nur die Buchstaben *D, G, H, N, O, Z*. Einen rein zufälligen, nicht weiter bemerkenswerthen Gegensatz bietet der Buchstabe *I*. Ihrer Natur nach unten breit und oben zugespitzt sind *A* und *L* und umgekehrt unten zugespitzt und oben breit sind *F, P, T, V, Y*. Das Alles ist aber so, nicht aus Schönheitsrücksichten, sondern als eine Folge der historischen Entwicklung dieser Lautzeichen.

Anders verhält es sich aber mit den noch restirenden Buchstaben *B, C, E, K, R, S, M, X, Z*. – Diese sind vermöge ihrer Grundform als Lautzeichen nach oben und unten vollständig gleich, vollständig symmetrisch gebildet mit bloss zwei Abweichungen von dieser Gleichheit bei *R* und *M*.

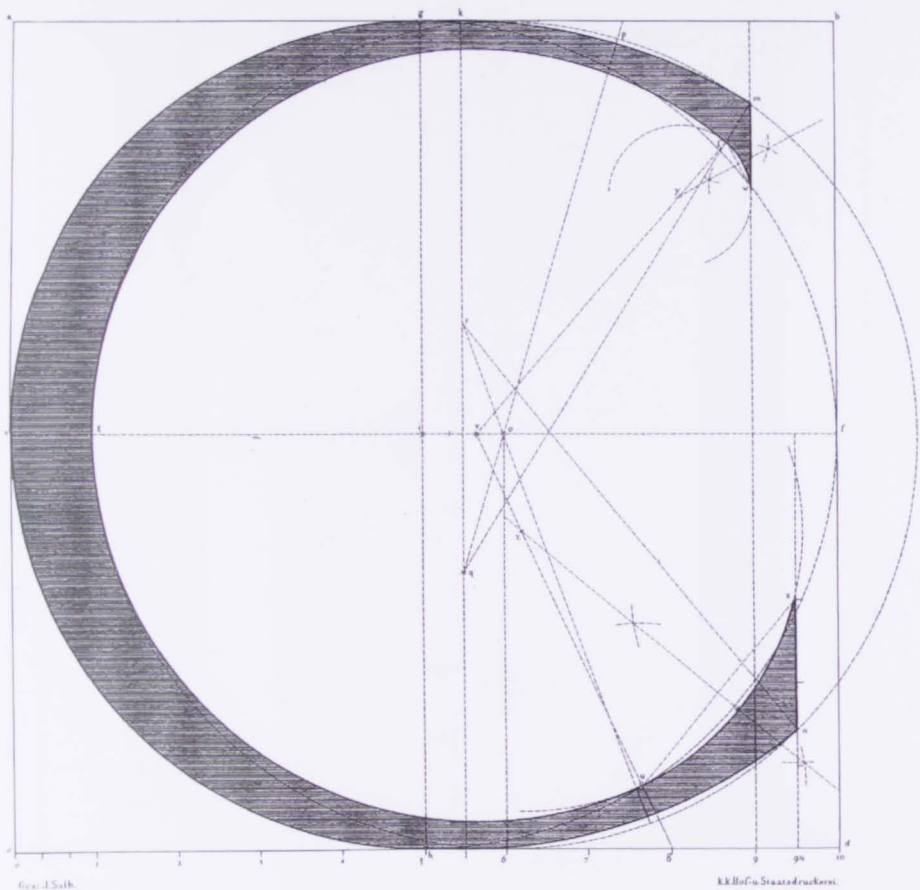
Nichts scheint daher naturgemässer, ja selbst schöner, als diese von selbst gegebene Symmetrie auch wirklich durchzuführen. Dennoch ist dies nicht der Fall, sondern bei allen diesen Buchstaben ist die obere Hälfte kleiner gehalten als die untere. Ausnahmsweise kommen *M, X, Z* auch oben und unten gleich breit vor, was jedoch nur umso deutlicher zeigt, dass man es hier lediglich mit einer Schönheitsrücksicht zu thun hat. Die Ursache erkennt man leicht, wenn man ein gleich breit aufgehendes *X* oder *Z* mit einem nach oben schmaler werdenden (sich verjüngenden) vergleicht. Der gleich breit aufgehende Buchstabe sieht nämlich oben zu schwer aus, er scheint oben sogar noch breiter zu sein, dies ist eine offenbare Sinnestäuschung, welche aber von einem gewissen Missbehagen begleitet wird, demzufolge man eben sagt, dass diese Form nicht schön sei.

Zeichnet man sich zur Probe die anderen Buchstaben, welche hier in eine Gruppe zusammengefasst, nämlich *B, E, S* etc. nach oben und unten gleich gross, so tritt bei diesen das Missverhältnis noch deutlicher hervor. Die ganze Erscheinung ist aber dieselbe, wie in der Architektur bei den Säulen, welche gleichfalls in peinlich hässlicher Weise scheinbar oben breiter und schwerer *aussehen*, wenn man sie gleich breit aufsteigen lässt, weshalb man sie, genau wie hier die Buchstaben gegen oben zu schmaler werden lässt, oder *verjüngt*, wie der technische Ausdruck hiefür lautet.

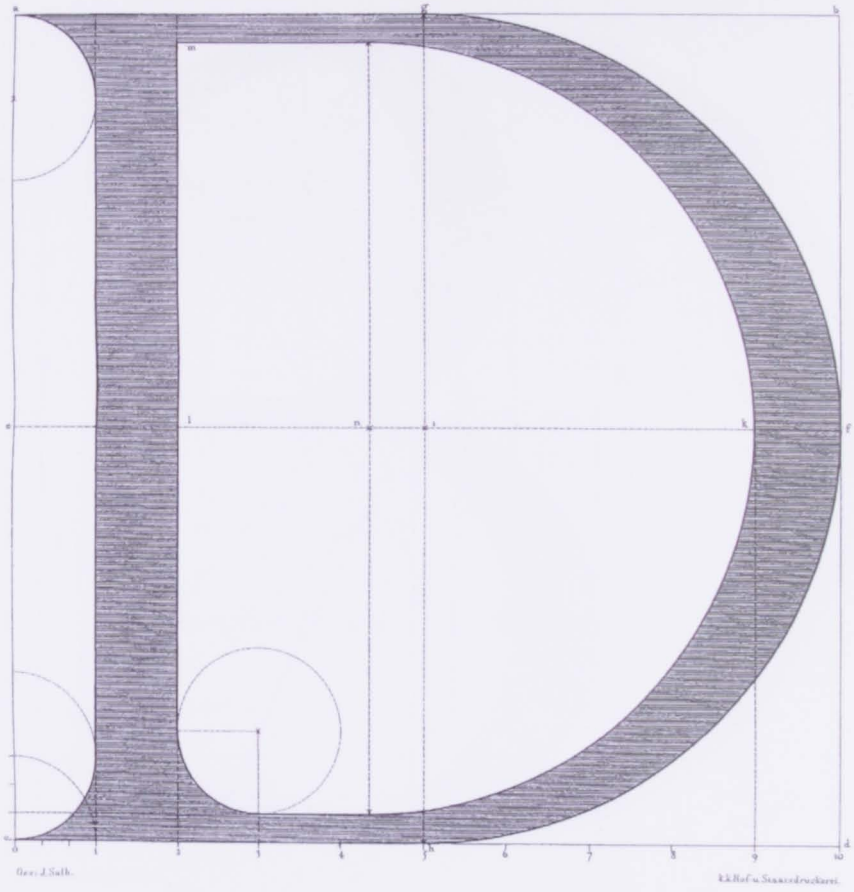
Im nothwendigen natürlichen Zusammenhange mit dieser Verjüngung steht bei den genannten Buchstaben das Aufwärtsrücken des horizontalen



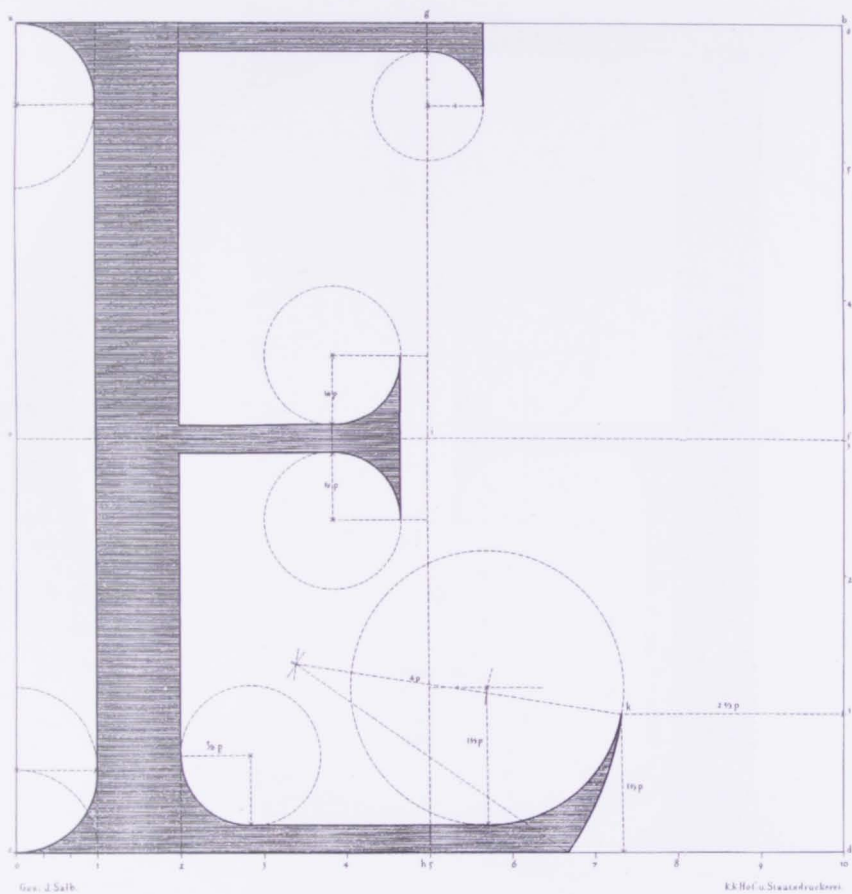
Tafel II



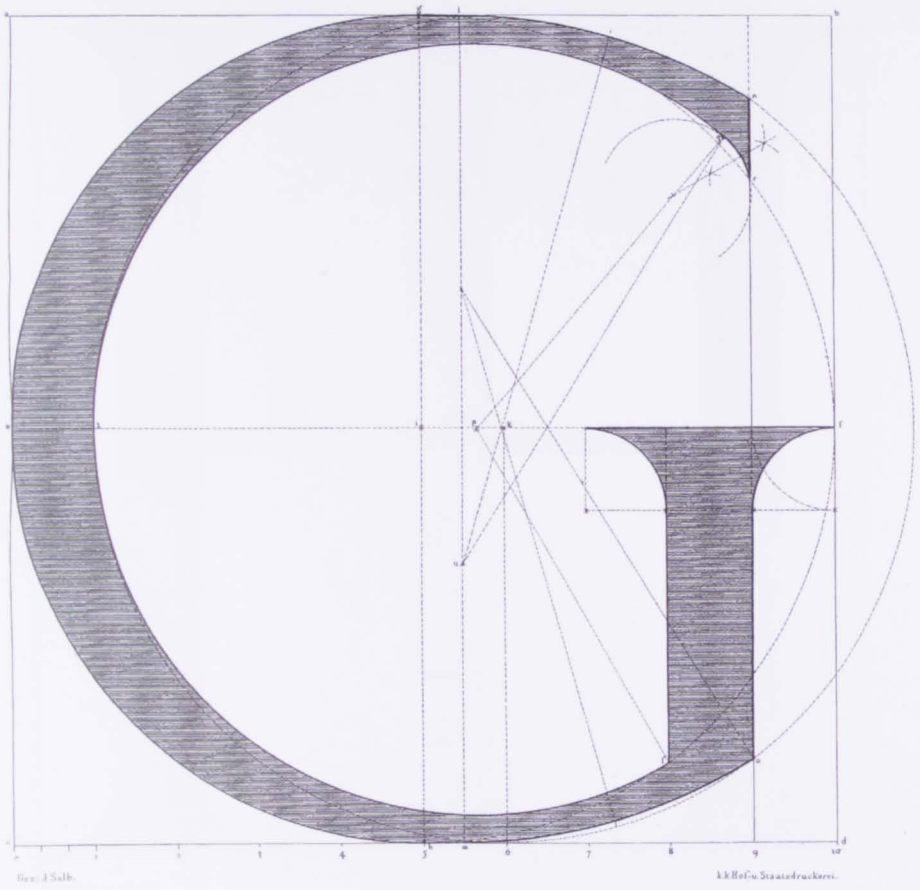
Tafel III



Tafel IV



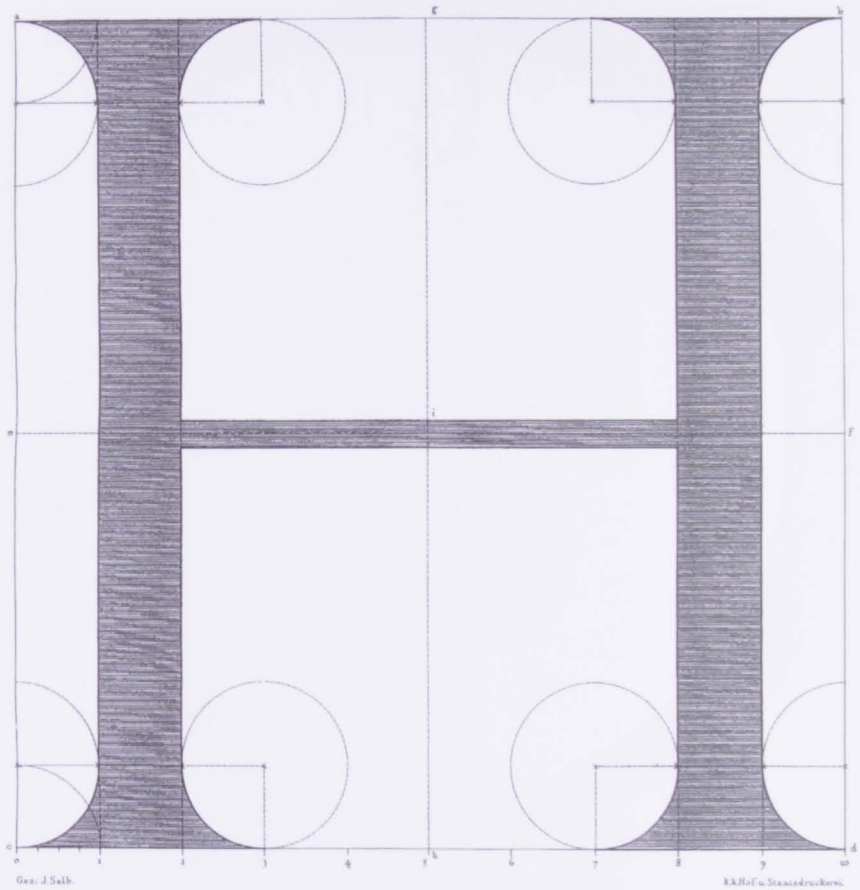
Tafel V



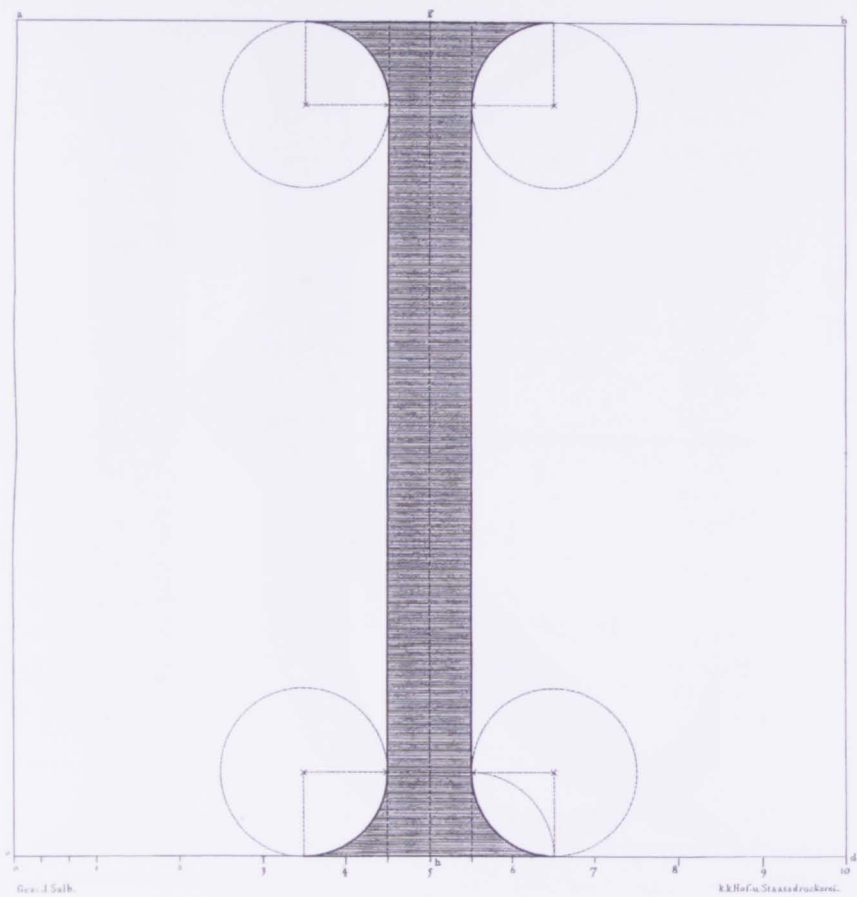
frei v. A. Selb.

k. k. Hof- u. Staatsdruckerei.

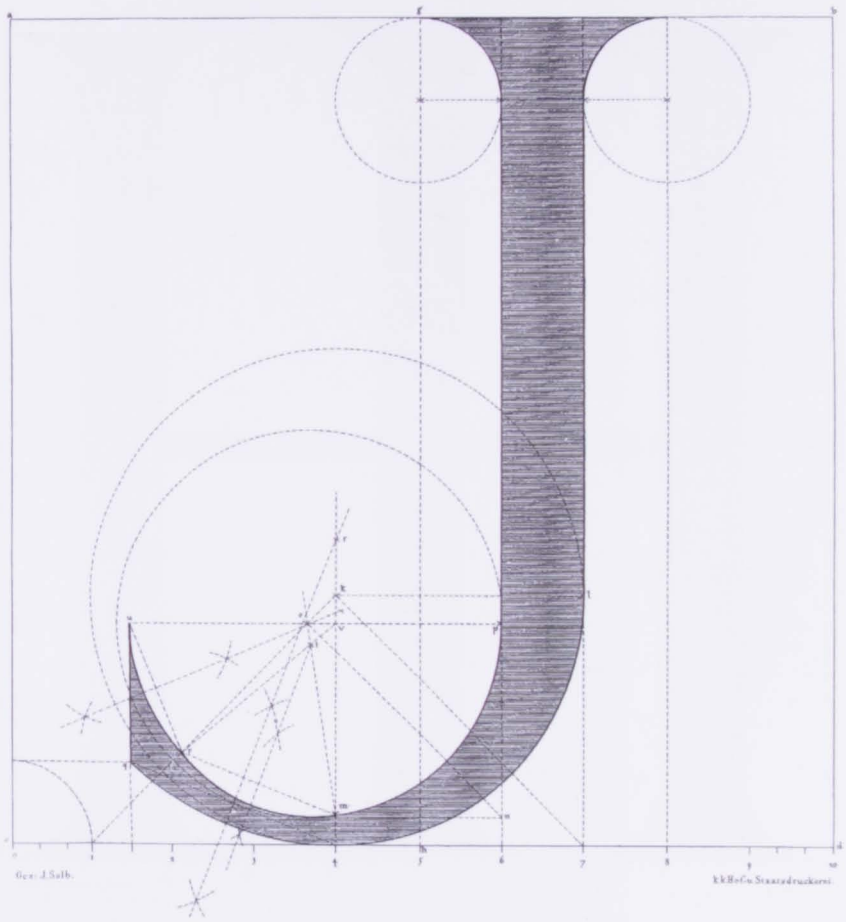
Tafel VII



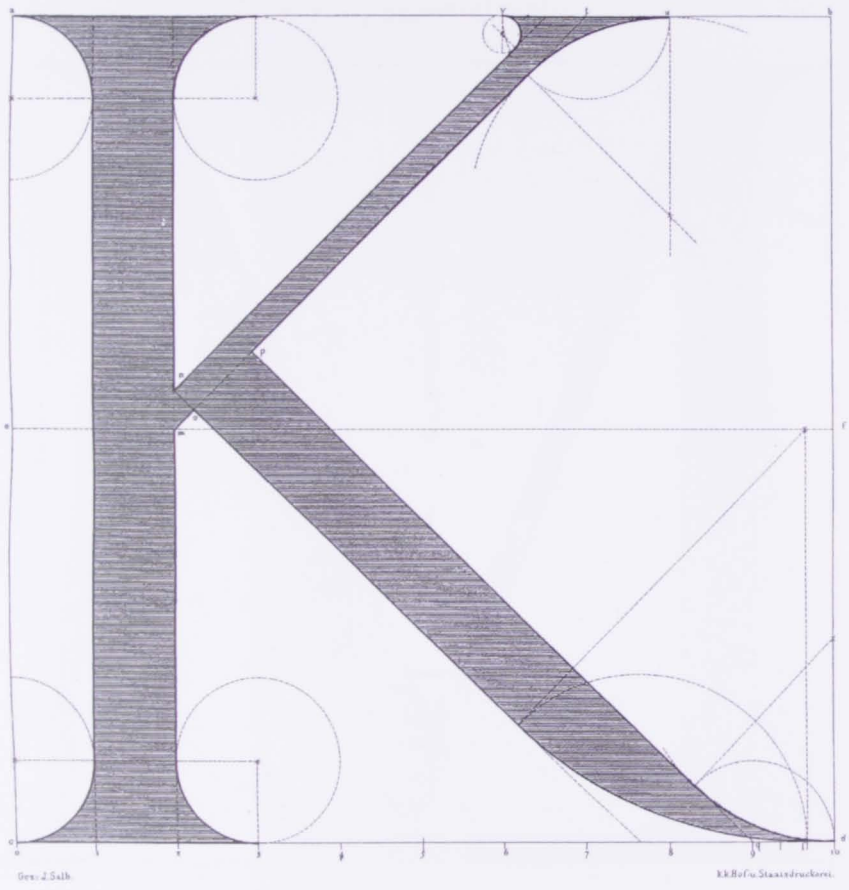
Tafel VIII



Tafel IX



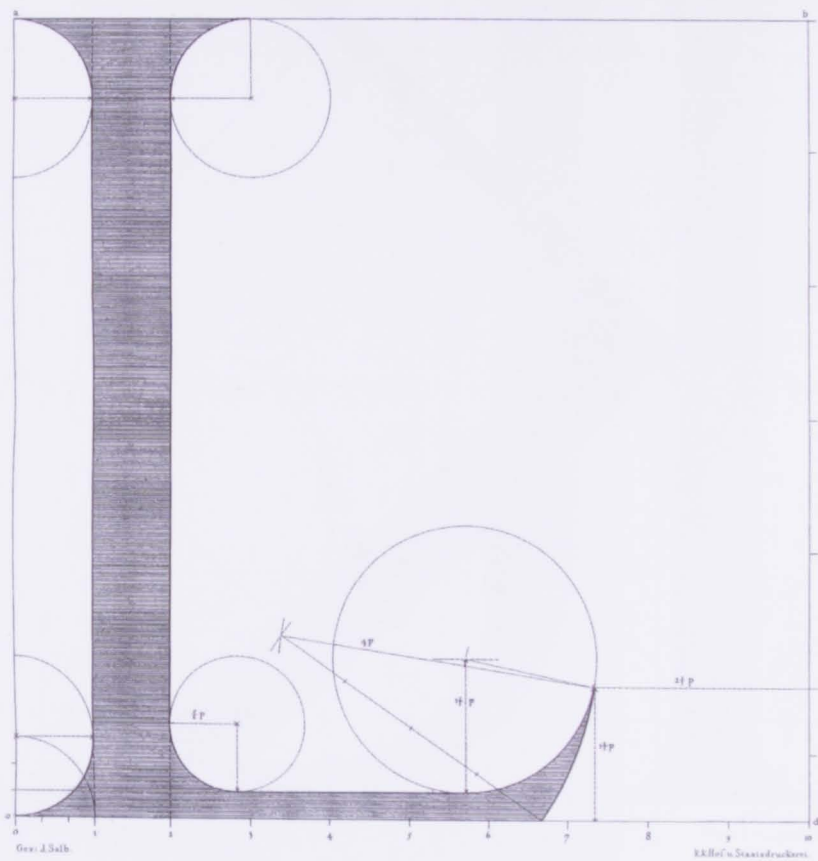
Tafel X



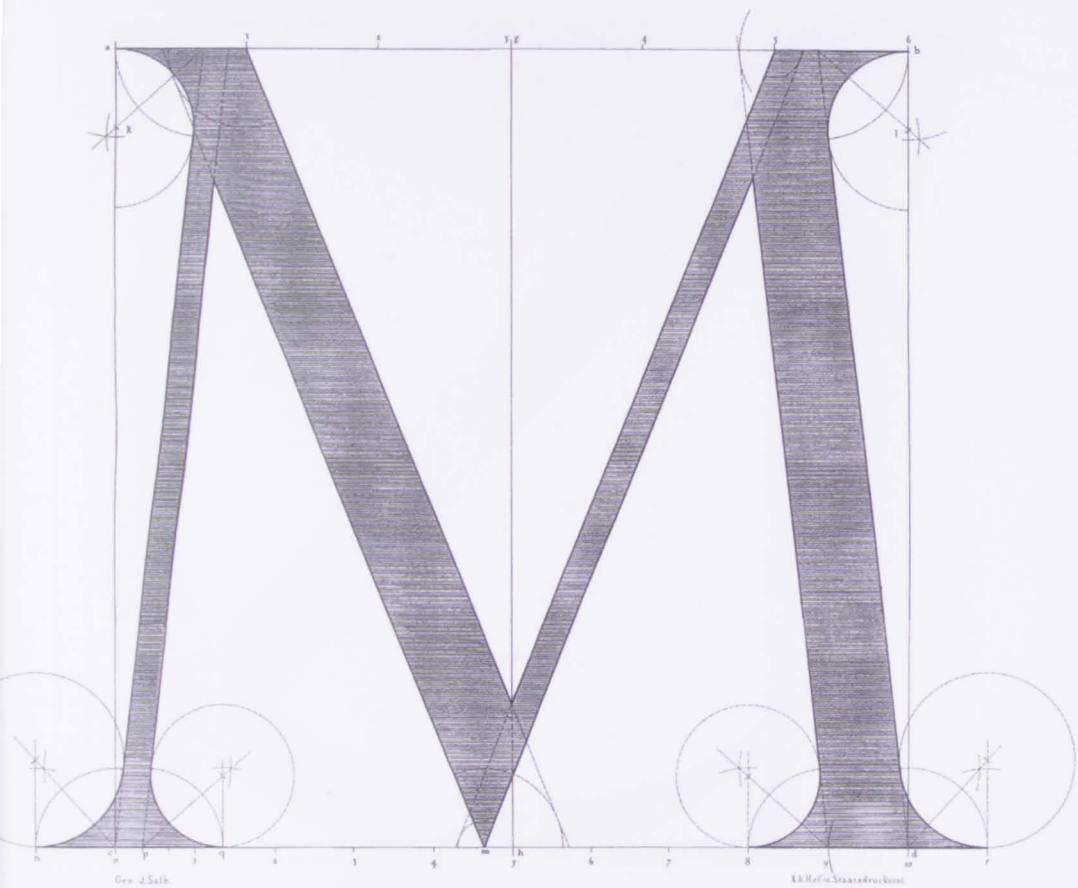
Des. J. Salb.

KK. Hof- u. Staatsdruckerei.

Tafel XI



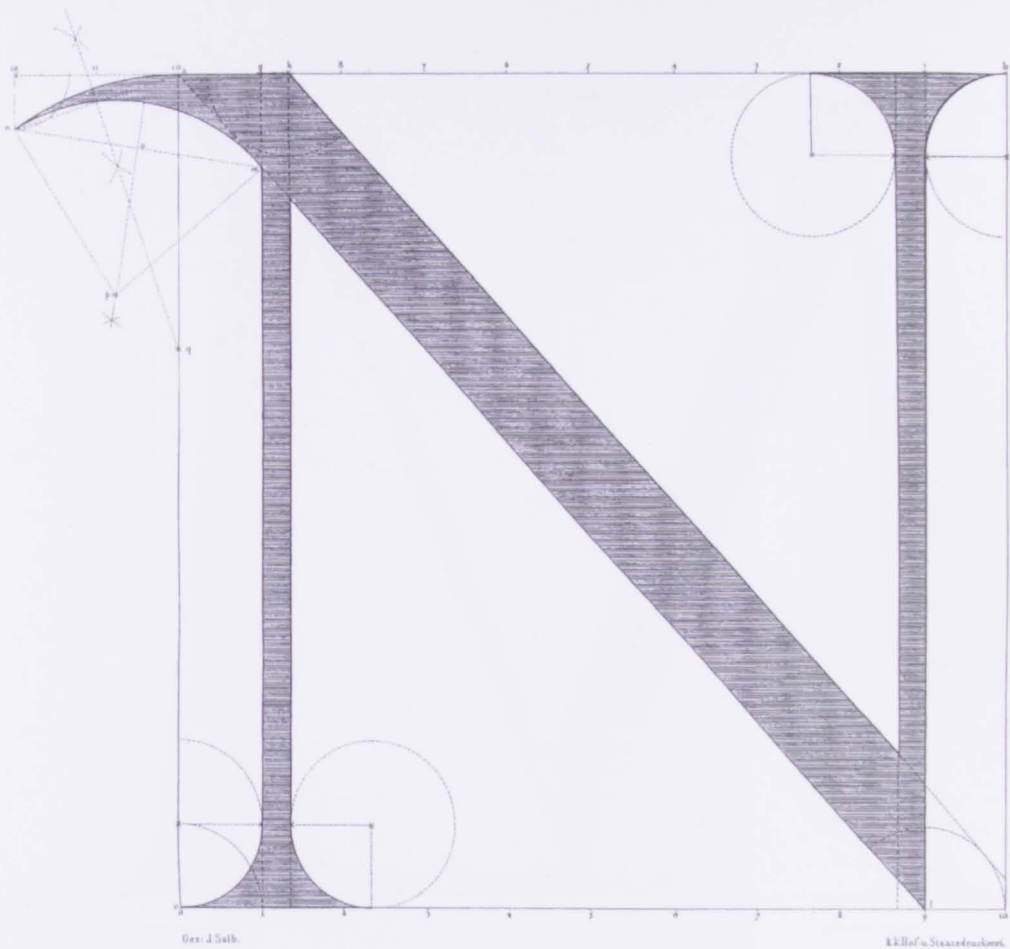
Tafel XII



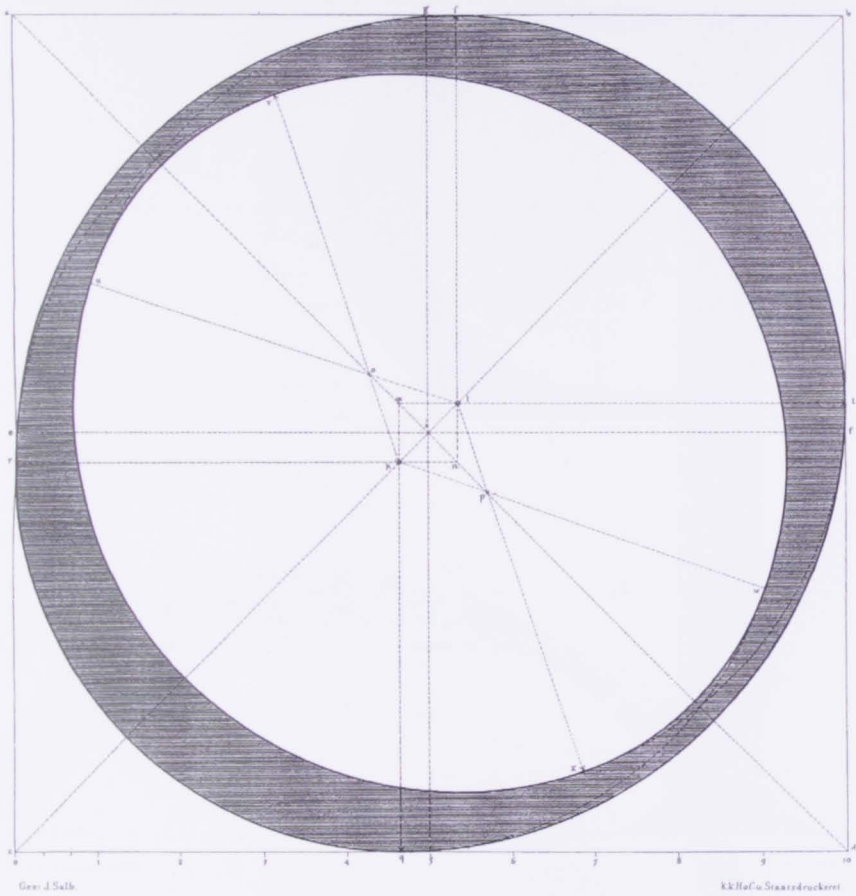
Des. J. Salk.

K. K. Hof. u. Staatsdruckerei.

Tafel XIII



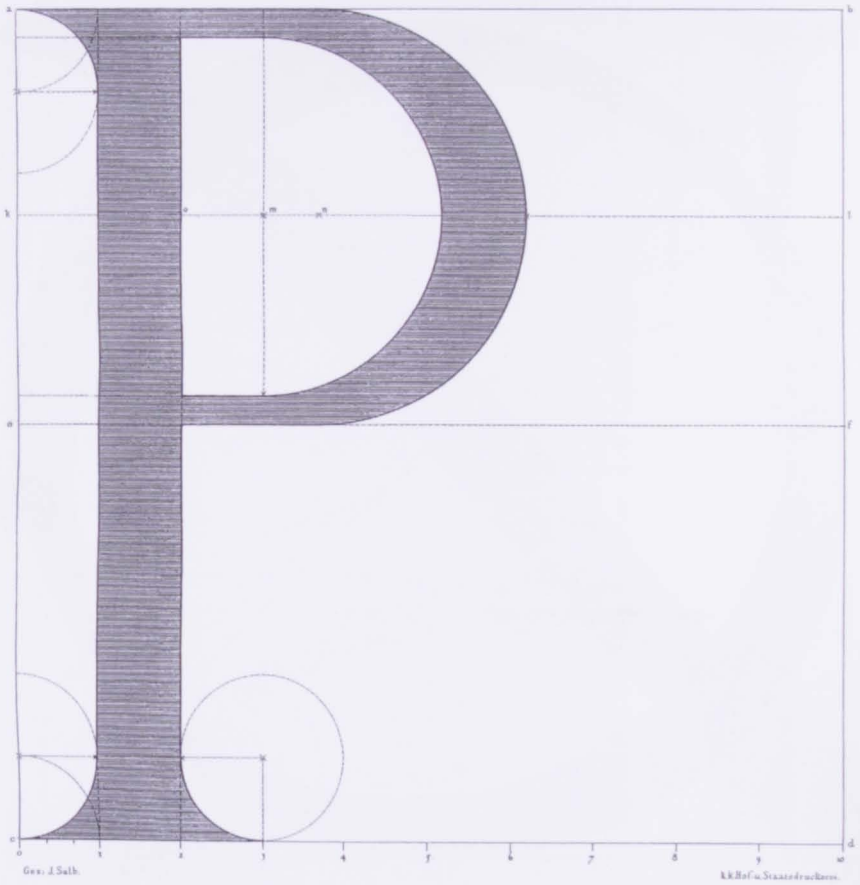
Tafel XIV



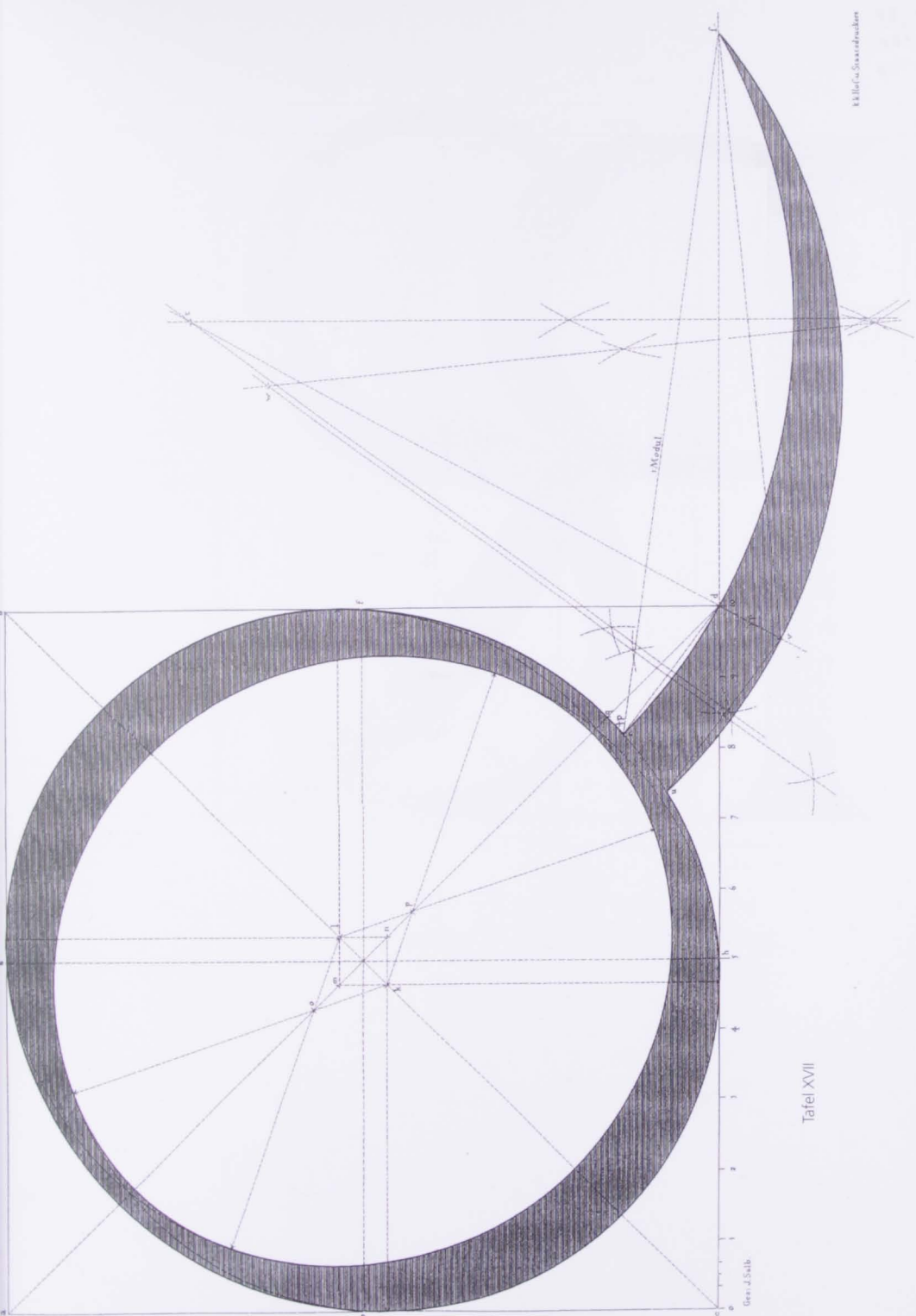
Gen: J. Salb.

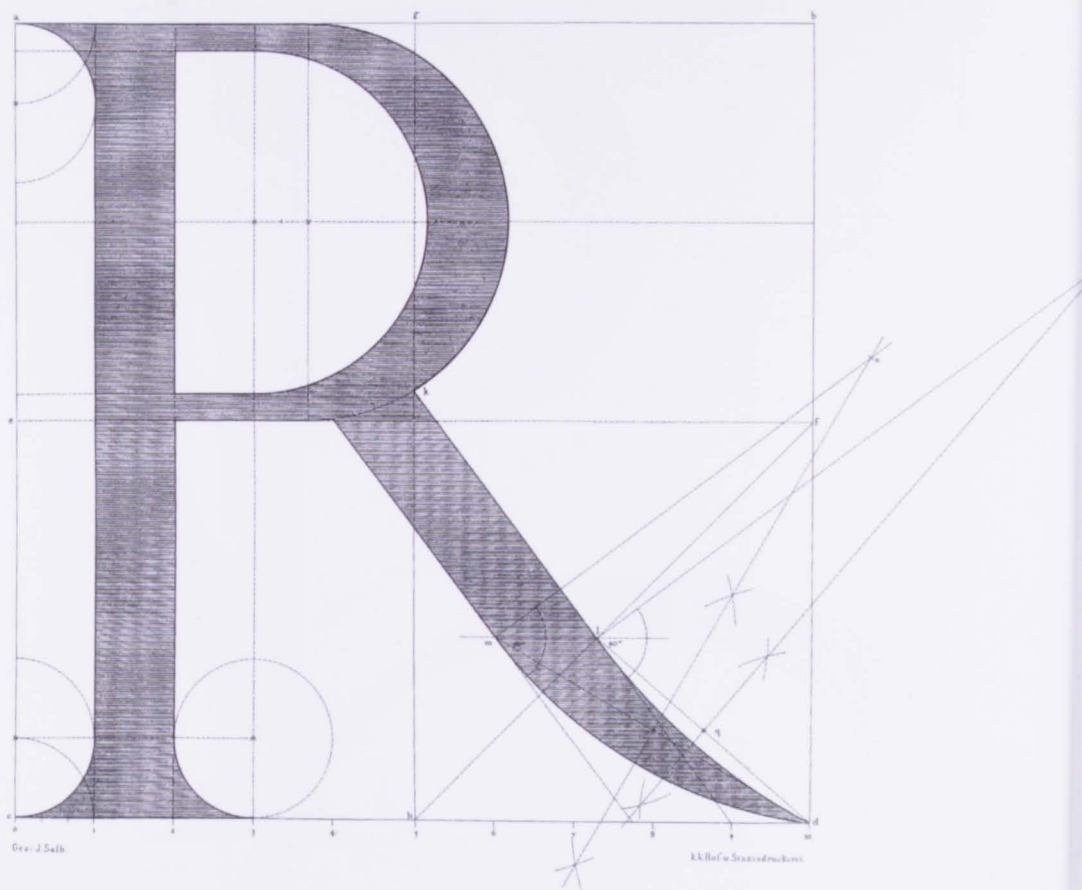
kk.Ha.Cu. Steindruckerei.

Tafel XV

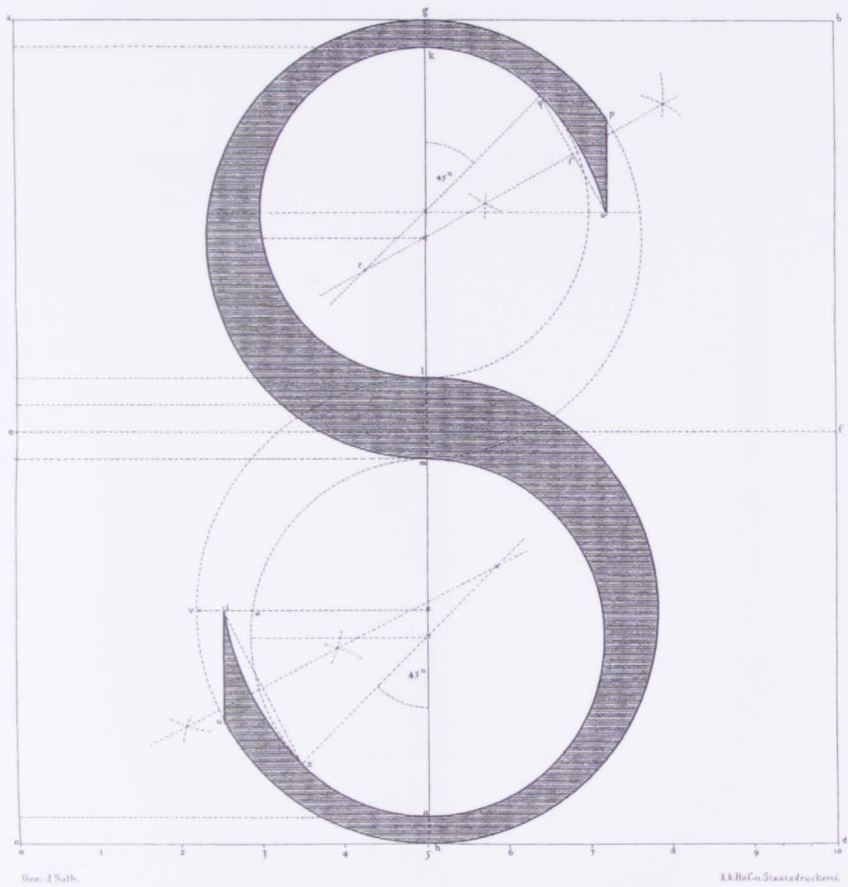


Tafel XVI

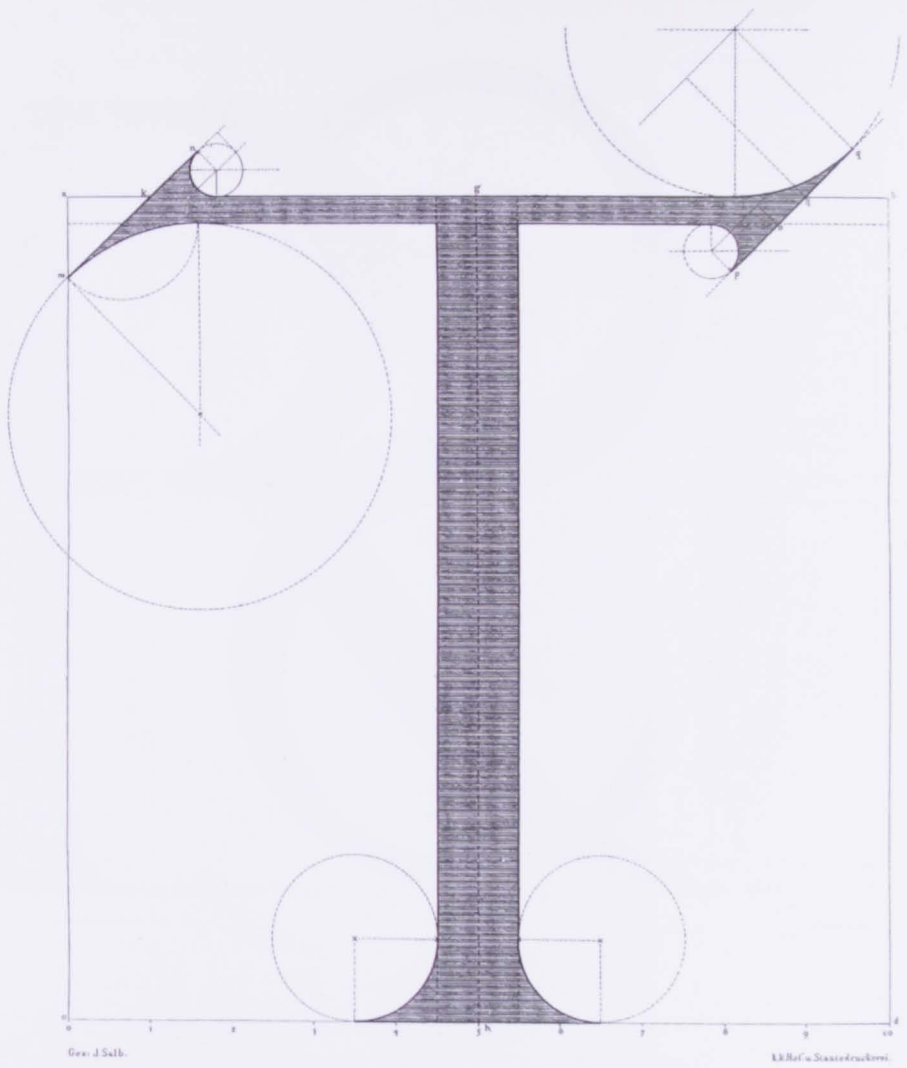




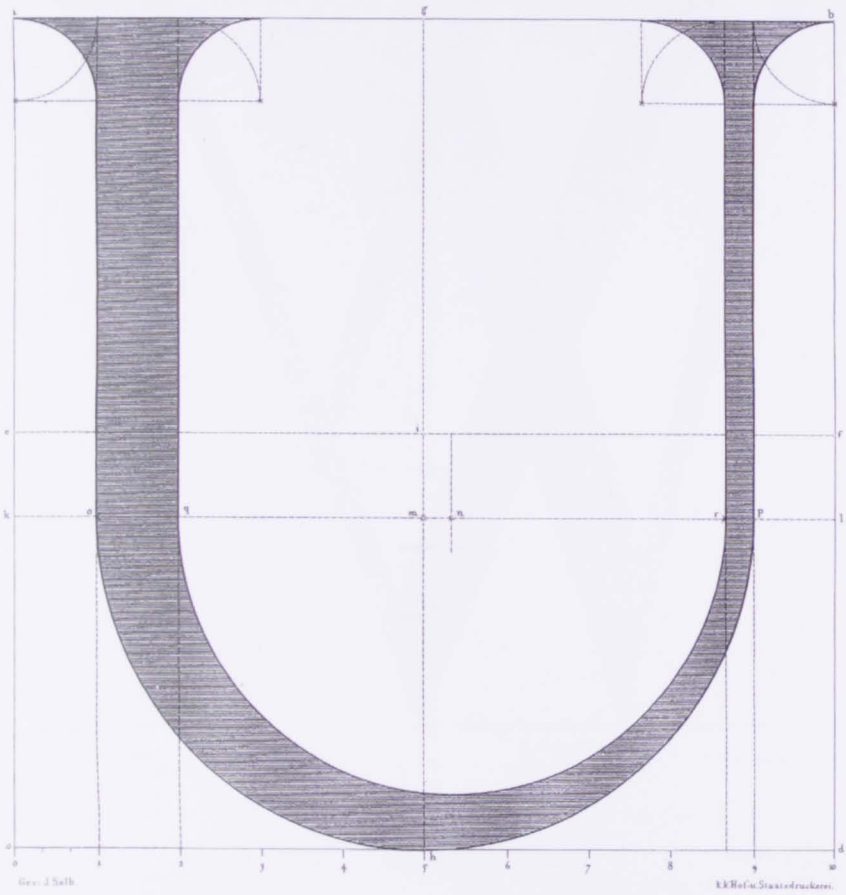
Tafel XVIII



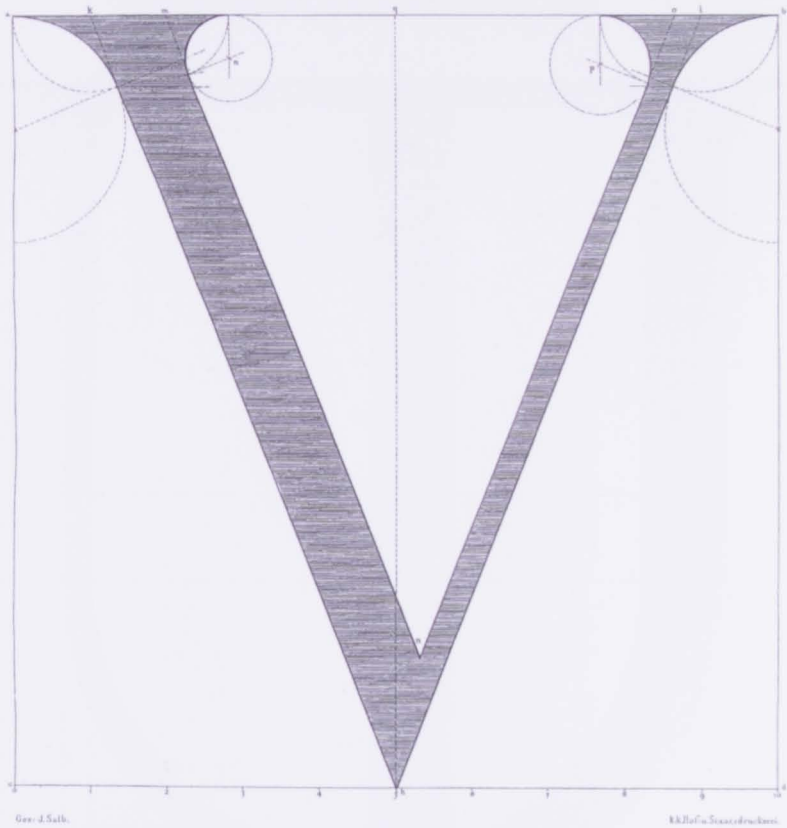
Tafel XIX



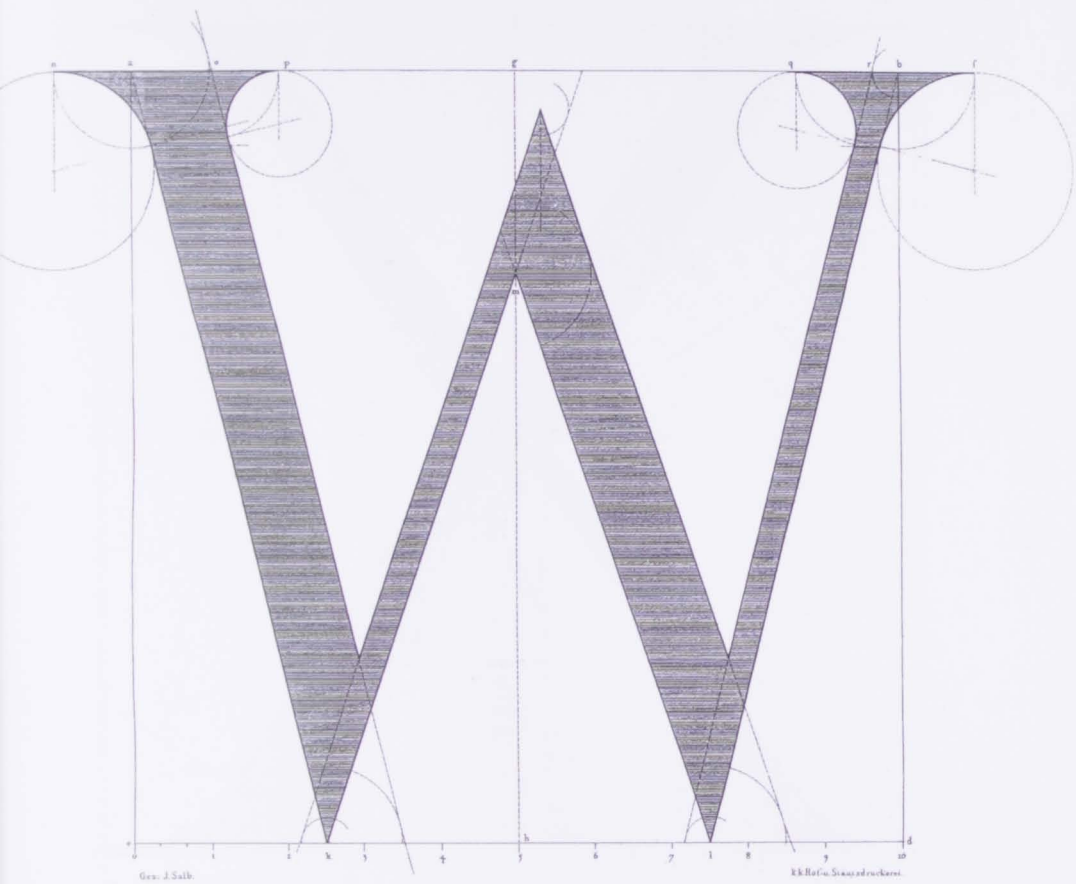
Tafel XX



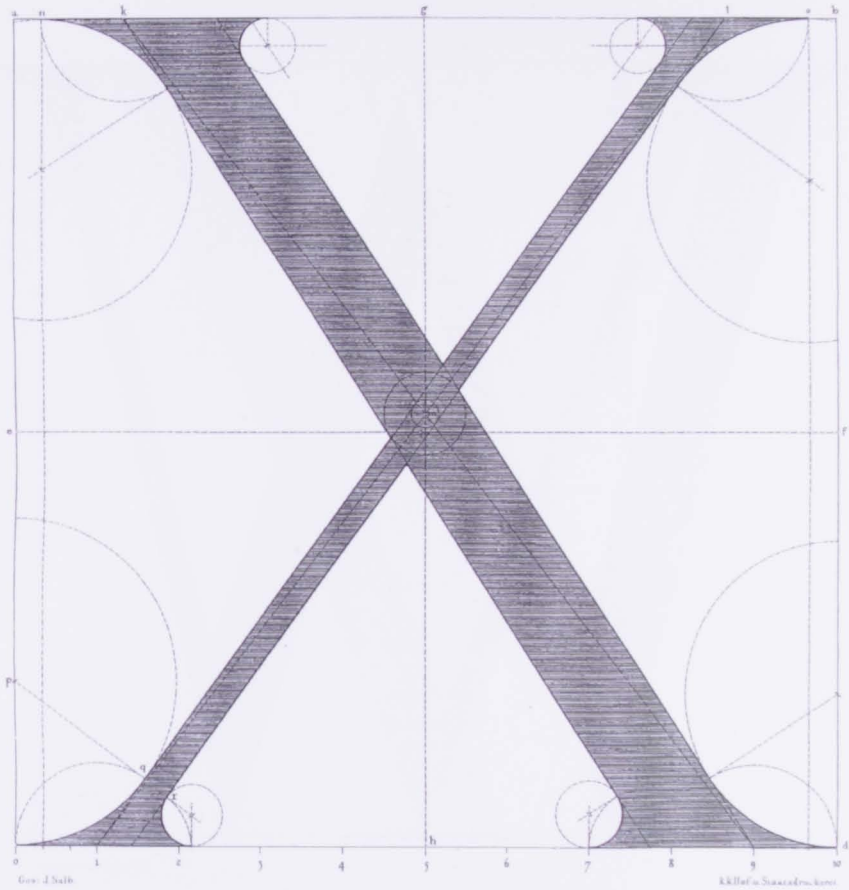
Tafel XXI



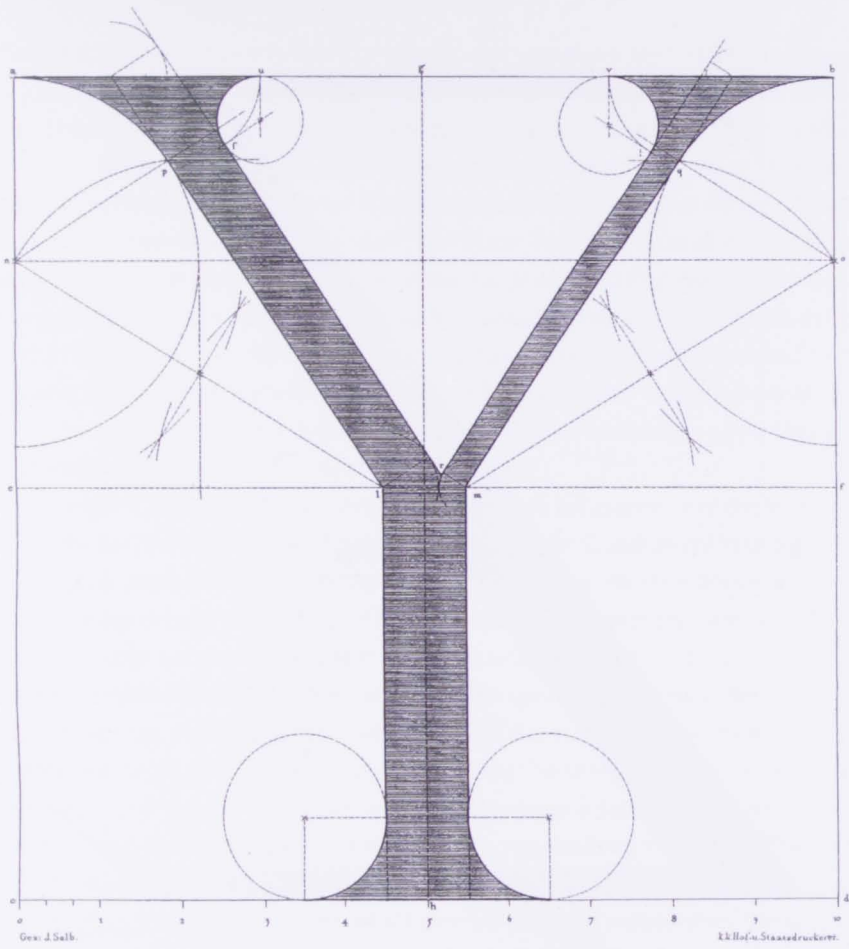
Tafel XXII



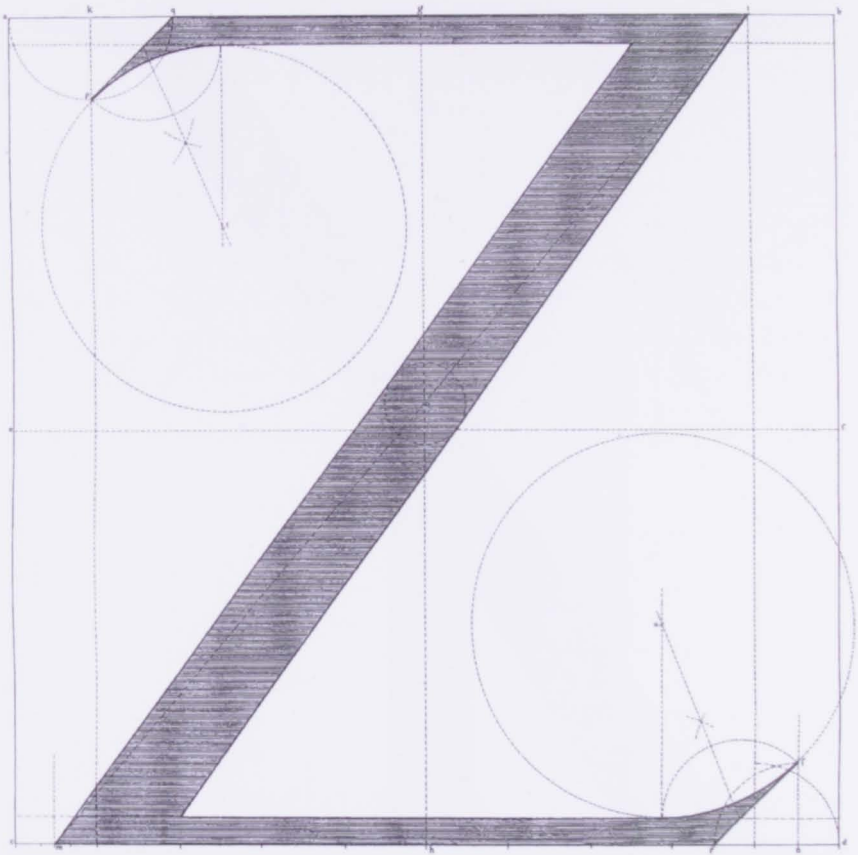
Tafel XXIII



Tafel XXIV



Tafel XXV



Gen. J. Sals.

K. B. G. W. Straßendruckerei.

Tafel XXVI

Haarstriches, wie es sich in den Constructionen verfolgen lässt, deren Typus im Buchstaben *B* enthalten, ferner die eigenthümliche Kreuzung der zwei schrägen Striche des *K* und das Hinaufrücken des Mittelpunktes der Construction bei *Y* und *S*. Beim Buchstaben *E* liegen, wie die Varianten zeigen, zwei Fälle vor, nämlich Feliciano und Neudörfer rücken den Haarstrich, folgend diesem Gesetze, nach aufwärts, während Paccioli und Dürer hier eine Ausnahme machen und ihn wie bei *H* und *F* in der Mitte lassen. Für *H* und *F* ist dies ganz in der Ordnung, weil dies nicht verjüngte Buchstaben sind. Für Paccioli und Dürer dürfte es nun massgebend gewesen sein, besonders zwischen dem so ähnlichen *E* und *F* keine Verschiedenheit eintreten zu lassen. Eine solche Verschiedenheit ist auch in der That störend, wenn *E* und *F* im Zusammenhange eines Wortes unmittelbar neben einander zu stehen kommen.

Es weicht also hier der kleinere Vortheil dem grösseren und dasselbe ist auch der Fall bei denjenigen Buchstaben, welche ihr Quadrat vollständig ausfüllen. Alle diese könnten, wenn man durchaus wollte, nämlich gleichfalls verjüngt construiert werden, wie dies bei *D* und *G* auch zuweilen vorkommt, bei denen es noch am ehesten angeht; aber man würde hiedurch bei *D*, *G*, *O*, *Q* die schönen regelmässigen Rundungen des Umfanges, und bei *H* und *N* das Senkrechtstehen der seitlichen Striche verlieren, auf das es vielmehr ankommt. Nicht so sehr wie bei *N* oder gar *H* kommt es auf dieses Senkrechtstehen bei den äusseren Strichen des *M* an, weil hier das nur schwache Schiefstellen der äusseren Striche günstig balancirt wird durch ein regelmässig correspondirendes Schiefstehen der beiden inneren Striche.

Bei allen übrigen Buchstaben ist an eine Verjüngung wegen ihrer Gesamtform gar nicht zu denken, und erweist sich somit dieses Gesetz der Verjüngung als ein allgemeines, denn obwohl es nicht bei allen Buchstaben zur wirklichen Erscheinung kommt, so hat dies doch in jedem einzelnen Fall seine Gründe.

Nichts anderes als eine solche Verjüngung ist es auch, dass Dürer in einer Variante von *T* die beiden schrägen Abschnitte des oberen horizontalen Haarstriches aus parallelen in nach oben zusammenlaufende verwandelt. Wirklich sehen die parallelen Abschnitte auch scheinbar so aus, als ob sie nach aufwärts divergiren würden.

So ergibt sich denn zunächst die Gesamtform der Buchstaben. Im Detail folgen die einzelnen Haar- und Schattenstriche ganz den Anforderungen eines guten Zusammenstossens von Linien, wie sie genau so in der Architectur und Ornamentik gelten. Es sind nämlich die Striche entweder parallel oder senkrecht oder in entschiedenen Winkeln von meist 45° zu einander geneigt. Unklare Winkel und Zusammenstösse sind überall vermieden.

Eine besondere Feinheit der Empfindung tritt zu Tage bei der Construction von A. Dieser zufolge ist der Haarstrich etwas stärker geneigt als der Schattenstrich. Der Unterschied ist nicht ganz unbedeutend und doch glaubt das Auge alles symmetrisch in bester Ordnung zu sehen. Es ist auch alles in allerbesten Ordnung, aber für das Auge, nicht für den Zirkel, und dies ist die wahre Erhebung der geometrischen Construction zu freier Naturempfindung. Das Gleichgewicht der Empfindung, das hier so schön gefunden, besteht aber darin, dass der *schwächere* Haarstrich eben mit der *stärkeren* Neigung und der *stärkere* Schattenstrich mit der *schwächeren* Neigung combinirt, nach keiner Richtung hin ein störendes Übergewicht gegen den anderen erhalte.

Nach Combinirung der einzelnen Striche erübrigt nur noch die Durchbildung des Haar- und Schattenstriches für sich allein. Auch hier gibt es Manches zu beobachten.

Hinausgehend über die ganz anspruchslose Schrift aus gleich dicken ungleichederten Strichen, bildet dieses Alphabet Anfang und Ende, also diese wichtigsten Theile, welche bei der Säule Fuss und Capital sind, in einfachster, aber wahrhaft schöner Weise aus.

Ein bloss stumpf abgeschnittener Strich kommt nicht vor. Entweder wird er in eine Spitze ausgezogen oder auf einer Seite (siehe Fig. 1) oder auf zwei Seiten (siehe Fig. 2) ausgeschweift.

Abgesehen davon, dass hiedurch in einfachster Weise die Endigungen der Striche überhaupt formal ausgebildet erscheinen, so stimmt auch diese Formbildung, wie die vorher besprochene Verjüngung, wieder mit den Anforderungen des Sehens überein. Betrachtet man nämlich einen gleich dicken Strich aus immer grösserer Entfernung, so wird er zuerst an den Enden undeutlich werden, wie in eine Spitze ausgezogen. Formt man den Strich gleich von vorne herein dergestalt, so bleibt er also von Täuschungen unberührt. Wollte man aber auch aus grosser Entfernung das Ende als solches noch deutlich sehen, dann müsste man es verdicken in irgend einer Weise, gleichsam als Gegengift. Durch solche Verdickungen werden auch auf grosse Entfernung Striche bis ans Ende deutlich erscheinen und ist dies ein Kunstgriff, der selbst zur Bildung von Ornamentformen beigetragen, in dem Bestreben, scharfe, deutliche und somit angenehme Formen zu erzielen. Denselben Dienst leisten hier diese einfachen Füsse und Capitalchen dieser Buchstabenstriche, und gewiss nicht zum geringsten Theil verdankt diese Schrift ihre Schärfe auch auf grosse Entfernungen gerade diesem Umstande.

Bei diesen *Abnehmungen*, wie sie Dürer nennt, wiederholen sich gewisse Fälle und mit ihnen gewisse Constructions immer wieder, und ist es daher von bestem Nutzen, diese für sich zu studiren.

Die einfache Grundform aller dieser Abnehmungen ist die senkrechte auf die Richtung des Striches, wie bei den Buchstaben *B, D, E, F, H, I, L, N, P, R, U, Z*. Sie geschieht immer durch einen Viertelkreis, dessen Halbmesser bei Schattenstrichen ein Part und bei Haarstrichen zuweilen auch $\frac{2}{3}$ Part beträgt (siehe Fig. 3).

Eine zweite Hauptform ist die Abnehmung der schiefgestellten Striche (siehe Fig. 4). Hierbei ist immer gegeben eine Strecke *ab* und ein Winkel *abc*. Der Kreisbogen *amc* soll dann immer die Eigenschaft haben, dass er einem Kreis angehört, an dem *ab* und *bc* Tangenten sind.

Zu diesem Zwecke mache man *bc* gleich *ab*, errichte in *a* eine Senkrechte auf *ab* und in *c* eine Senkrechte auf *bc*; wo sich diese schneiden in *d*, ist der Mittelpunkt des gesuchten Kreises und *ad* sein Halbmesser.

Dies die typische Construction für alle Ausnehmungen der schiefen Striche von *A, R, M, V, W, H, Y* und eventuell *Z*.

Auf eine Anforderung der Schönheit, welche eine meisterhafte Lösung in dem Alphabete Dürer's gefunden hat, muss hier noch besonders aufmerksam gemacht werden.

Als Beispiel sei der Fuss des Schattenstriches vom Buchstaben *A* gewählt. Hat man die äussere Ausnehmung nach der eben gegebenen allgemeinen Regel gezeichnet, so fragt es sich, wie die innere Ausrundung oder Ausnehmung zu construiren ist. Zunächst könnte man darauf verfallen, den Fuss beiderseits in



Fig. 1

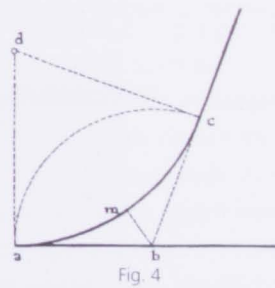
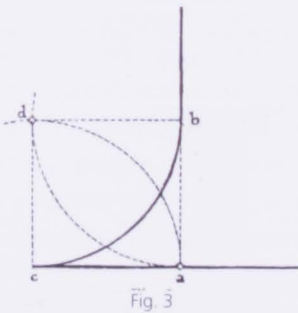


Fig. 2

der Weise symmetrisch zu formen, wie in Fig. 5, dass auch $ae=be=1$ Part wird, und der Beginn der beiderseitigen Ausrundungen in *d* und *f* eine Parallele *df* zur Basis *ec* gibt. Diese rein auf Parallelismus und Symmetrie aufgebaute Construction führt aber trotz Allem zu einer unschönen Lösung. Das Gefühl bei der Anschauung sagt, dass so die innere Ausrundung zu schwer, zu gross ausfalle gegen die äussere. Denkt man über die Ursache dieser Empfindung nach, so findet man alsbald eine Menge Verstösse gegen das Massengleichgewicht. Reine Symmetrie ist ja bei dieser Schiefstellung ohnehin nicht mehr denkbar. Man findet, dass die Linie *bm* bedeutend kürzer als *an*, welche aber zufolge der Forderung nach Symmetrie ebenso gleich sein sollten, wie *bc* und *ae*; und bemerkt

ferner, dass der Beginn der beiderseitigen Ausnehmungen ebenso für *d* und *o* gefordert wird, nämlich senkrecht auf die Richtung des Schattenstriches, der abgenommen werden soll, wie für *d* und *f*. Folgt man diesen neuen Constructionsbedingungen, so ergibt sich die Bildung von Fig. 6. Diese ist, wie die Construction von Fig. 5, auf Anforderung der Symmetrie basirt, und man sieht hier einen Widerstreit, der eben schon in der zu lösenden Aufgabe liegt.

In einem solchen Falle gibt es dann immer zwei Wege, welche zu guten Lösungen führen können. Es kann das Streben nach Symmetrie ganz fallen gelassen und eine andere Lösung gesucht werden. Eine solche unsymmetrische Lösung ist das schon vorher erwähnte *Ausziehen des Striches in eine Spitze*, wie es bei den schiefen Schattenstrichen von den Buchstaben *K* und *R* vorkommt und hier offenbar am Besten den Forderungen einer feinen Schönheitsempfindung entspricht. Hier ist an die Note beim Buchstaben *K* zu erinnern, durch welche bereits erwähnt, dass bei Feliciano der schiefe Schattenstrich des *K* unten auch mit einer Abnehmung endet, wie der Schattenstrich des *A*. Es ist dies aber entschieden weniger schön, und der Grund auch hievon gleichfalls leicht einzusehen. Vergleicht man nämlich die Buchstaben *K* und *R* mit dem Buchstaben *A*, so bemerkt man, dass bei *A* in Folge der Symmetrie der beiden



sich oben zusammenneigenden Hauptstriche die unteren Enden dieser Striche gleichfalls gleichartig enden müssen, wenn eine ruhige strenge Wirkung des ganzen Buchstabens überhaupt soll erzielt werden. Würde man demzufolge beide Striche in Spitzen ausziehen, so entstünde ein Buchstabengebilde ohne festen Aufstand, ohne Basis, was dem Geiste des ganzen Alphabetes entgegen wäre. Somit enthält die vorliegende Formbildung des *A* die meisten Vortheile und verhältnismässig kleinsten Nachtheile. Nicht so bei *K* und *R*. Bei diesen gewährt der linke senkrechte Schattenstrich einen festen Aufstand des ganzen Buchstabens, und der schiefe Schattenstrich ist durch keinerlei Rücksicht auf Symmetrie mit demselben verbunden, so dass er frei gebildet werden kann.

Fällen angepasst und leicht aus der Construction allein zu verstehen. Aber in Bezug auf die Formung der gebogenen Schattenstriche muss hier noch Einiges bemerkt werden.

Dasjenige, auf was es hier ankommt, ist am klarsten zu entnehmen aus den primitiven Constructionen des Feliciano, denn durch die Complicirtheit der späteren Constructionen verhüllt sich das zu Grunde liegende Bildungsgesetz bis zur Unsichtbarwerdung.

Dieses Grundgesetz aber besteht darin, dass es gerade die von Paccioli an fehlende Mittellinie der Buchstabenstriche ist, welche als eigentlicher Träger gleichsam als Skelet des Buchstabens dient. Die gleichförmige Dicke der geraden Haar- und Schattenstriche, die anschwellende und wieder abnehmende Dicke der runden Striche sind nur die körperlichen Umhüllungen des Kernschemates dieser feinen körperlosen Mittellinien. Diese Mittellinien sind es, welche als Eindruck der Buchstaben auf das Auge aus grosser Entfernung noch übrig bleiben, welche das Auge sich selbst herausucht bei Beurtheilung aller der hier vorkommenden Rundungen.

Dass dem so sei, kann man am leichtesten erkennen bei näherer Betrachtung des Buchstabens *O*. Das Ideal dieses Buchstabens, im Geiste des vorliegenden Alphabetes, ist offenbar die Kreislinie. Den Eindruck eines Kreises bringt die Totalität dieses Buchstabens aber nicht hervor, wenn man die äussere Umfangslinie als Kreis construirt oder die innere, denn durch die hinzukommende einseitige Verdickung zu Schattenstrichstellen würde das Totalbild in diesen Fällen eine Verzerrung zur Ellipse erleiden. Trotz der zwei Verdickungen zu Schattenstrichstellen bleibt aber der kreisrunde Totaleindruck bestehen, wenn man die Verdickungen zu beiden Seiten eines Kreises vornimmt, d.h. wenn die Mittellinie ein Kreis. In diesem Sinne als Träger des Totaleindruckes, construirt Feliciano seine Mittellinie bei *O*, *Q*, *C*, *G* etc. als Kreise und zeichnet die Anschwellung zum Schattenstrich beiderseits aus freier Hand dazu, ohne Angabe einer geometrischen Construction, und man sieht, wie in dieser primitiven Constructionsmethode gerade das ästhetisch Wesentliche enthalten, während es sich in der Menge der späteren geometrischen Detailconstructionen immer mehr verbirgt.

Hiemit hängt es auch zusammen, dass Dürer bei *O* und *Q*, wie schon Eingangs bemerkt, sein eigenes System der senkrechten Aufstellung fallen lässt und nur die Variante nach Paccioli bringt. Um zu einer senkrechten, statt diagonalen Aufstellung des *O* zu gelangen, müsste nämlich in das Quadrat ein Kreis eingezeichnet werden, mit einem Halbmesser von $4\frac{5}{6}$ Parten und dieser wäre die Mittellinie. Die Verdickungen rechts und links würden aber dann zu einem Heraustreten aus dem Rahmen des Quadrates führen, die gerade bei *O*

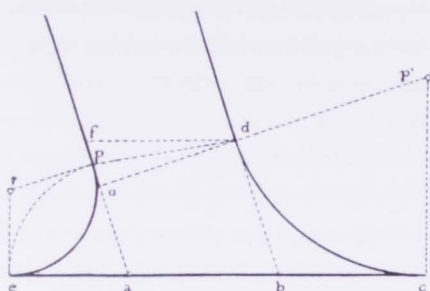


Fig. 7

unangenehm auffiele, weil dieser Buchstabe ohnehin mit einer bereits bedenklich grossen *leeren* Innenfläche bedacht ist. So hat also auch diese zunächst als Inconsequenz erscheinende Eigenthümlichkeit ihre guten Gründe.

Überall stösst man hier auf grosse Grundsätze der Composition, so anspruchslos der Gegenstand, auf den sie angewendet, auch sein mag, und begreift bei längerer Betrachtung immer mehr die Ursachen der wahrhaft monumentalen Wirkung dieses Alphabetes. Bei all seiner absichtlichen Einfachheit wird die strenge Gesetzmässigkeit doch nie zur Steifheit, die Einfachheit der Motive nie langweilig oder leer; sondern zu der Fülle von Abwechslung, welche Haar- und Schattenstriche, gerade und runde, kurze und lange, senkrechte, horizontale und schiefe Striche hier im bunten Wechsel der Combination gewähren, gesellt sich noch manche Freiheit in der Durchbildung. Es sei hier nur aufmerksam gemacht auf die eine ganze Schriftzeile belebende Wirkung des kecken Heraustretens aus dem Constructionsquadrat durch die langausgezogenen Striche des R und hauptsächlich Q; ferner auf die kleine, aber doch reizende Verschiedenheit in den Abnehmungen des obersten und untersten Horizontalstriches des E, auf die oben geradwinkelige und ausgerundete Bildung der inneren Ecken bei D, auf die phantastischen Varianten von Ausnehmungen bei A und N (siehe Initialen der Constructionserklärungen).

Wer die Schönheit dieser einfachen und doch so künstlerisch vollendeten Gebilde in sich aufgenommen, muss sich füglich wundern, was daraus im Laufe der Zeit geworden ist, wie steif, wie pedantisch, wie mager, wie überhört unsere modernen sogenannten Renaissance-Lettern geworden sind.

Doch auch dies hat seine Gründe, wenngleich dieselben nichts weniger als künstlerischer Art sind und trotz Rücksichtnahme auf die leidige Nothwendigkeit nicht so ohne Weiteres voll gebilligt werden können.

Es ist die Maschine, die Erfindung des Schriftsetzens und Druckens, welche hier formbildend eingetreten ist.

Die Vortheile, Schwierigkeiten und Bedürfnisse des Schriftgiessens, Setzens und Druckens sind ganz eigene, wie sie Derjenige, welcher die Schrift mit Meissel, Pinsel oder Feder hervorbringt, nicht kennt und daher auch nicht in Rechnung bringt.

Der Schriftsetzer verfügt nicht über eine grosse leere Fläche nach Belieben, sondern über eine Menge kleiner Quadrate, deren jedes ein geschlossenes Ganzes ist und mit allen übrigen von selbst stimmen soll. Bei Zusammenfügungen von Buchstaben wie *B, C, D, E, G, H, I, K, M, N, O, S, X, Z*, welche einen quadratischen Raum gleichmässig ausfüllen, hat deren Zusammenstellung zu Worten keine Schwierigkeit, wohl aber bei allen anderen Buchstaben. Häufen sich Buchstaben, welche oben spitz zulaufen, wie in dem Worte *LALLEN*, so entsteht bei gleichem Aneinandersetzen der Lettern eine ungleiche Ausfüllung des Raumes, welche hässlich. Dasselbe ist der Fall, wenn sich, wie in *TVFFSTEIN*, Buchstaben häufen, welche nach unten spitz zulaufen.

Zur Beseitigung dieser und ähnlicher Unschönheiten besitzt der Typograph nur ein einziges Mittel, nämlich die Einsetzung leeren Raumes, des sogenannten *Spatiums*, zur Ausgleichung der Schrift, zu gleich dichter Raumerfüllung.

Der Schriftmaler dagegen verfügt über eine Menge von Auskunftsmiteln, welche an sich wieder geeignet sind, Reiz und Mannigfaltigkeit in der Schrift zu erzielen.

Es können theilweise Änderungen selbst in der Form der einzelnen Buchstaben vorgenommen werden zu Gunsten einzelner Combinationen. So können bei doppeltem *TT* mit gutem Erfolg die beiden aneinanderstossenden Enden der Horizontalbalken verkürzt werden zur Verkleinerung des unteren leeren Raumes zwischen den beiden; es können, ja müssen, bei doppeltem *T*, wenn die perspectivisch zusammenlaufende Form der Abnehmung gewählt wurde, wie in Fig. 8, alle 4 Abnehmungen einen gemeinschaftlichen Verschwindungspunkt erhalten; es soll der horizontale Mittelstrich des *E*, wenn dieses mit *F* gepaart, in die Mitte rücken, wenn dies nicht der Fall, so kann er, der Verjüngung des ganzen Buchstabens folgend, über der Quadratmitte stehen; es können mit Erfolg einzelne besonders wichtige Haarstriche um ein Weniges dicker gemacht werden als $\frac{1}{3}$ Part, wie dies im Alphabete des Paccioli wirklich geschehen (siehe Note zu *A, E, L*), und solche geringe Verdickungen können auch mit verwendet werden zur Ausgleichung der Raumausfüllung; es können Buchstabenquadrate ineinandergeschoben werden, wie in Fig. 9, wo oben und unten spitz auslaufende Buchstaben mit einander wechseln; es können endlich ganz ohne Schwierigkeit die langausfahrenden schrägen Striche der Buchstaben *Q* und *R* zur Belegung der Totalität angewendet werden. Alles

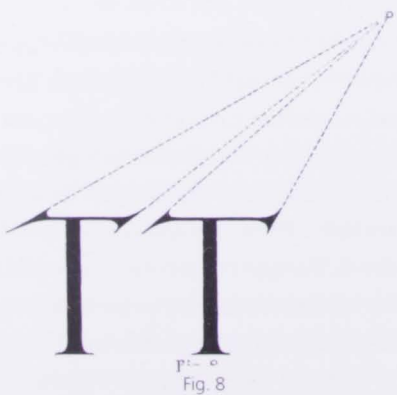
dies vermag der Typograph entweder gar nicht oder nur schwer. Die langausfahrenden Striche wie bei Q wurden zwar künstlich einzuführen versucht durch die sogenannten „unterschnittenen Lettern“, welche jedoch wegen ihrer unvermeidlichen Gebrechlichkeit nicht allgemein verwendbar. Die Einführung all' der übrigen Freiheiten, über welche der Schriftzeichner verfügt, würden aber zur Giessung von Combinations-Lettern in solcher Zahl führen, dass hiedurch jeder Druck unendlich erschwert und vertheuert würde.

So hat sich denn unter dem Einflusse des Buchdruckes eine ganz eigenartige Veränderung in den Schriftzeichen herausgebildet. R und Q schrumpften zu bescheidenen Quadratbuchstaben zusammen und auch die übrigen mussten diverse Extravaganzen aufgeben und sich eine gewisse Uniformirung gefallen lassen.

Es fragt sich, ob man hierin nicht zu weit gegangen, ob nicht manche alte Schönheit hätte erhalten, manche moderne Trockenheit hätte vermieden werden können; aber es kam nun einmal so, und wir sehen daran das vorläufige Ende einer langen und interessanten Entwicklung vor uns.

Eine freie künstlerische Ausbildung im monumentalen Styl, der Technik nach für Stein in Relief oder Intarsia (Bronze, Stein) bestimmt, sehen wir bei den Römern. Man sieht, dass bei ihnen auch die monumentale Schrift auf einem Können fusste, das in Aug' und Hand fest gegründet war. Es ist eine offene Frage, ob sie auch schon geometrische Constructionen ihrer Buchstaben versuchten. Vielleicht würde Vitruv, wie über die Proportionen der Säulen und Gebäude, so auch über die Masse der Buchstaben an den öffentlichen Monumenten, Etwas berichten, wenn zu seiner Zeit solche Theilungen schon ziffermässig in Gebrauch gewesen wären.

Das Alphabet Feliciano's schliesst sich direct an die Alten an, sogar durch Nachahmung des alten Steinreliefs, wie dies auch bei den Buchstaben Mantegna's vorkommt.



Paccioli geht zu gemalten Buchstaben über, welche noch immer über das ausgebreitetste Mass künstlerischer Freiheit verfügen. Dürer's Buchstaben sind für Schreiber mit der Feder bestimmt, wie dies ausdrücklich zu bemerken, denn er sagt: „wie das die Feder gibt“ oder „so gibt sich der Zug nach der Feder“ u.s.w. an vielen Stellen. Es stimmt uns dieser auch hier stattfindende Gegensatz zwischen Italien und Deutschland eigenthümlich, denn man denkt unwillkürlich daran, dass in dem glücklicheren Italien die Künstler ja auch reichlich mächtige Wandflächen fanden für monumentale Darstellungen al fresco, während der so grosse und reiche Geist Dürer's sich in kleinen Zeichnungen und Holzschnitten offenbaren musste. Für die Schrift speciell hat das aber eine Beschränkung auf strengstens gleich dicke Haar- und Schattenstriche zur Folge, denn die Feder gibt es nicht anders. Die künstlerische Schönheit wurde aber noch nicht eingeengt durch die noch junge Druckerkunst, welche selbst noch eine Nachahmung der geschriebenen Bücher anstrebte.



Fig. 9

Heute ist es gerade umgekehrt. Heute ahmt der Architect, der Bildhauer, der Schriftenmaler die gedruckten Buchstaben nach und begibt sich selbst ohne Grund seiner viel werthvolleren Hilfsmittel, bloss weil diesen Reichthum der Setzer nicht gleichfalls besitzt.

Es ist wirklich wunderlich, wenn man die jährlich zu Dutzenden erscheinenden Vorlagen für Schriftenmaler etc. durchsieht, wie sie alle aus den oft hässlichsten Sorten von Drucklettern zusammengesetzt sind und sich gegenseitig an Unkenntniss der Sache und Geschmacklosigkeit förmlich überbieten.

Dem Allen gegenüber erscheint eine Regeneration zunächst der geschriebenen Schriften in hohem Grade wünschenswerth, bei denen es vor Allem darauf ankommt, sie aus der Nachahmung des steifen gedruckten Buchstabens zu befreien.

Schriftenmaler und Zeichner werden nach dem Vorstehenden die Constructionen aller Buchstaben selbst bald im Gedächtnis behalten, da sich, wie gezeigt, alles auf wenige Grundsätze zurückführen lässt, die in jedem Buchstaben nur immer wieder in neuer Form zum Ausdruck gelangen.

Ja, es fällt nicht einmal allzu schwer, denjenigen Grad der Übung zu erreichen, die Schrift in vollendetster Form frei alla prima fortzeichnen zu können. Einige Winke hiezu für den Anfänger mögen hier noch Platz finden. Wer noch nicht ganz sicher in der Einhaltung einer bestimmten Länge der Zeilen, der schreibe jede separat auf Papier und übertrage durch irgend ein Pausverfahren.

Um Buchstab nach Buchstab dabei ungehindert fortzeichnen zu können, ohne nachträglich rücken zu müssen, halte man drei feste Masse zur Hand, in Form dreier festgestellter Zirkel oder sonst wie. Die zwei ersten Masse für Haar- und Schattenstriche, das dritte Mass für die Entfernung von Buchstab zu Buchstab, was aber mit Verständniss gehandhabt sein will, indem hier Alles auf den schliesslichen Totaleindruck ankommt. Ein beiläufiges Bild der Anwendung dieses Masses geben die drei Beispiele von Fig. 10. Bei Combination von abwechselnd oben und unten spitz zulaufenden Buchstaben wie bei *A V* kann es unbedenklich in der schiefen Stellung der Fig. 10 genommen werden; bei senkrecht abfallenden Buchstaben wird es normal genommen wie bei *N I*; bei Combination von senkrecht abfallenden mit zugespitzten wie *N A* muss es in das Quadrat des einen Buchstabens eingreifen, um eine grössere Annäherung derselben zu erzielen; bei zwei nach derselben Richtung zugespitzten Buchstaben findet dies in verstärkter Weise statt und endlich kommt noch Einiges auf die raumausfüllende Kraft der combinirten Buchstaben selbst an. Buchstaben, welche nämlich aus vielen und zwar meist Schattenstrichen bestehen, wie *B, R*, verlangen eine grössere Entfernung von einander, als Buchstaben, die, wie das dünne leere *C*, trotz der grossen Fläche, die sie einnehmen, aus sehr wenig Masse bestehen.

Fortgesetzte Übung wird übrigens gestatten, immer mehr und mehr dem Augenmasse und einer Ausführung aus freier Hand zu vertrauen.

Ausser ihrem anerkannten Werth für Inschriften liefern diese Buchstabengebilde, nach den hiemit an der k. k. Staatsgewerbeschule in Salzburg gemachten Erfahrungen, aber auch noch ein ungemein schätzbares Material an Zeichenvorlagen und auch hierüber möge noch Einiges bemerkt sein.

An *Schulen* können diese Buchstaben-Constructionen eine doppelte Verwendung finden.

Einmal für *geometrisches Zeichnen*, wo sie als Beispiele practischer Anwendung einfacher geometrischer Lehrsätze vortrefflich verwendet werden können. Eine Stufenfolge vom Einfachen zum Schwierigeren lässt sich hier leicht herstellen.

Beginnt man mit den nur aus senkrechten und horizontalen Strichen zusammengesetzten Buchstaben *I, H, L, F, E*, so hat man so einfache Aufgaben vor sich, dass man sie mit ersten Anfängern im geometrischen Zeichnen bewältigen kann. Hierauf kann zu den aus schiefen Strichen zusammengesetzten Buchstaben *V, W, X*, ferner zu den aus schiefen und geraden Strichen combinirten übergegangen werden, wie *Y, A, N, Z* und *M, K*. Die Construction der Abnehmungen durch die meist beiderseitigen Ausrundungen, ferner die auch aus runden

Hauptstrichen gebildeten Buchstaben *D, R, P, Q, O, B, C, G, S, U* entfalten ein reiches schönes Material von practischen Anwendungen der Lehre von den tangirenden Kreisen (an Gerade und untereinander), und wird jeder Lehrer der Geometrie auf den ersten Blick sehen, dass sich auch hier wieder leicht eine schöne Stufenleiter vom Einfachen zum Zusammengesetzten herstellen lässt.

Diese Buchstaben-Constructionen gestatten aber auch eine, wie die Erfahrung zeigte, sehr erspriessliche Anwendung im Freihandzeichnen nach der Tafel. Dieses elementare Tafelzeichnen, an sich eine strenge wohldurchdachte Unterrichtsmethode, leidet bekanntlich nur an dem einen Übelstand, dass es tödtlich ermüdend auf die Schüler wirkt, ihnen vermöge seiner allzu grossen



Fig. 10

Trockenheit geradezu widerlich langweilig wird, so dass die letzten Zeichnungen am Ende des Jahres durchschnittlich oft genug schlechter sind als am Anfange. Hiedurch ist aber der Erfolg dieser Methode sehr beeinträchtigt. Reducirt kann dieser Übelstand zunächst durch Vorzeichnungen von practischem Werth werden, deren Gegenstand dem Verständnisse der Schüler nahe liegt, und es zeigte sich auch bei zweijähriger Erprobung in vier Unterrichtsklassen, dass die Buchstaben von den Schülern mit grosser Vorliebe gezeichnet werden. Dass auch hier wieder ein Stufengang vom Leichten zum Schwierigeren leicht herzustellen, wird jeder erfahrene Lehrer sogleich sehen, ebenso auch die Übereinstimmung mit der Methode des elementaren Tafelzeichnens durch Zugrundelegen des Quadrates und seiner einfachen Zehnteilung.

Für beide Anwendungen, sowohl im geometrischen als auch Tafelzeichnen, gelten noch als wesentliche Vortheile der Reiz, den das Zeichnen dieser Buchstaben auf die Schüler ausübt, der Umstand, dass sie hiebei zugleich ohne separate Inanspruchnahme von Zeit auch eine wichtige Schriftart genau kennen lernen, und nicht der letzte der Vortheile dürfte darin liegen, dass dieses Alphabet auch ein künstlerisch hoch vollendetes Ganzes darstellt, das geeignet ist, in wohlthätigster Weise zur Belebung des Schönheits- und Formsinnes beizutragen.

Zur Geschichte der Salzburger Weissgeschirr-Fabrikation (1883)

Kunst und Gewerbe 17, 1883, S. 97–104; S. 129–136 (2. Teil: Sonderdruck, Nürnberg: Selbstverlag 1883). Mit handschriftlichen Streichungen, Sign. SN: 401-625; 182-143. Eine etwas umfangreichere Fassung erschien in den *Mittheilungen der Gesellschaft für Landeskunde in Salzburg* 22, 1882, S. 220–230.⁷⁵ Beide Fassungen basieren auf einem Vortrag, den Sitte 1882 in der Gesellschaft für Landeskunde in Salzburg gehalten hat. 7 Abbildungen, von C. Mell nach vorhandenen Geschirren angefertigt.

Nach einer noch erhaltenen mündlichen Tradition war es in Salzburg Sitte, als Brautgeschenke ein Tischtuch und Handtuch mit rothgewirkten Borten an den Enden oder in der Mitte durch, und von *Weissgeschirr* (Majolika) *einen Krug und eine Schüssel* zu geben. Insbesondere den Taufpathen fiel die Spende dieser Ausstattungsstücke zu und wurden diese als Familienstücke hoch in Ehren gehalten, und nur bei ausserordentlichen Gelegenheiten in Gebrauch genommen.

Noch heute, nachdem die Fabrikation dieser deutschen Majolika seit nahe einem halben Jahrhunderte erloschen, kommen diese Krüge und Schüsseln allenthalben im Privatbesitze als Zeugen ehemals allgemein verbreiteten Kunstsinnes vor. Noch heute werden sie hie und da als ehrwürdige Erbstücke hoch gehalten, aber grösstentheils wandern sie durch Vermittlung des Antiquitätenhandels den Kunstgewerbe-Museen und kunstgewerblichen Privatsammlungen zu. Sie sind Antiquitäten geworden, zwar nicht von so bedeutendem Werth wie diess bei italienischen und niederländischen alten Majoliken vorkommt, aber immerhin von Belang für die Geschichte der Keramik.

Besonderes Interesse gewinnt dieses Gebiet der Keramik aber, wenn man den gegenwärtigen Stand der Literatur hierüber in Betrachtung zieht. Da sieht man, dass über Geschichte der italienischen Majoliken bereits eine reiche Literatur existirt. Fast jede Fabrik besitzt ihre historische Bearbeitung in theilweise sehr eingehenden Monographien und diess geht bis zur speziellen Behandlung einzelner Meister der Majolika-Malerei. Auch die französische Majolika hat bereits ihre Geschichte. Über die Delfter Fayencen existirt die vortreffliche Arbeit von Havard⁷⁶ und über das rheinische Steinzeug die von Dornbusch.⁷⁷

75 Wir danken Roswitha Lacina für den Hinweis auf diesen Text.

76 [Havard, Henry: *Histoire de la faïence de Delft*. Paris: E. Plon 1878.]

77 [Dornbusch, Johann-Baptist: *Die Kunstgilde der Töpfer in der abtheilichen Stadt Siegburg und ihre Fabrikate. Mit Berücksichtigung von anderen bedeutenden rheinischen Töpfer-niederlassungen*. Köln: J. M. Heberle 1873.]

Über die Majolikafabrikation in den österreichischen und deutschen Landen existirt aber in der kunstgeschichtlichen Literatur so gut wie nichts. Nicht ein einziges Werk von Hirschvogel⁷⁸ ist bestimmt, in den Museen stehen die österreichischen und deutschen Majoliken unbestimmt und wüst durcheinander mit ganz vagen und häufig falschen Bezeichnungen. Über die reiche und vortreffliche Majolika-Erzeugung von Nürnberg weiss man rein nichts und wer die allgemeinen Handbücher der Keramik zur Hand nimmt, muss den Eindruck erhalten, als ob dieses edle kunstgewerbliche Produkt nur im südlichen Boden emporgewachsen wäre und nördlich der Alpen eine kaum nennenswerthe Pflege gefunden hätte.

Dem gegenüber aber weist wieder eine alte keramische Sage nach Schlettstadt auf einen Töpfer des XIII. Jahrhunderts hin als den Erfinder des Zinnemails d. i. der Majolika. Das Grabmonument des 1290 verstorbenen Stifters der h. Kreuzkirche in Breslau ist ein grosses keramisches Werk mit Zinnemail unbekanntes Ursprunges. Unbekanntes Ursprunges sind auch die mit Zinnemail versehenen Thonperlen und Thonarmbänder in christlichen Gräbern Deutschlands aus dem V. Jahrhundert. Die ganze Entwicklung dieser wichtigen keramischen Technik in Österreich und Deutschland ist also noch in Dunkel gehüllt, dessen Beseitigung auch für die moderne Wiederbelebung dieser eingegangenen Technik nicht ohne Wert sein dürfte. In dieser Beziehung wäre es nothwendig, dass die Arbeiten jedes Fabrikationsortes bestimmt würden und die geschichtliche Entwicklung in den Urkunden aufgesucht würde. Erst auf Grundlage einer ziemlich bedeutenden Zahl solcher Monographien liesse sich eine Geschichte der deutschen Majolika-Fabrikation aufbauen.

Zur Fertigstellung einer solchen kleinen Monographie der Salzburger Majolika- oder Weissgeschirr-Fabrikation waren hier die Verhältnisse äusserst günstig. Sowohl alle nur wünschenswerthen Urkunden als auch eine wahre Fülle von erhaltenen Fabrikaten, meist Krüge und Schüsseln, waren vorhanden und brauchte nur zugegriffen werden.

Die wichtigsten der hieher gehörigen Urkunden befinden sich im Archive der Landesregierung Salzburg unter Rub. 34, Nr. 9. Das blosses Excerpt des Wesentlichen daraus gibt schon die vollständige äussere Geschichte dieser Fabri-

78 [Augustin Hirschvogel (1503–1553) – Glasmaler, Kartograph, Stecher und Mathematiker aus Nürnberg, 1544 nach Wien übersiedelt – wurde im 19. Jahrhundert auf Grund einer mehrdeutigen Notiz in Johann Neudörfers *Nachrichten* (1547) als Begründer der deutschen Majolikaherstellung angesehen. Heute gilt jedoch als wahrscheinlich, dass der Glasmaler nach der Reformation 1525 durch die gesunkene Nachfrage nach religiösen Glasfenstern auf die Produktion von Glasgefäßen und nicht von Keramikgefäßen umstieg.]

kation, als deren Begründer „*Johann Michael Moser aus Leoberstorff bei Wienerisch Neustadt in Unterösterreich*“ erscheint, der sich in seinen ersten Eingaben „*Weiss-Bruderischer Geschirr-Macher von Leoberstorff*“ nennt, während er später den Titel „*Bürgerl. Weissgeschirr-Macher auf der Riedenburg bei Salzburg*“ führt.

Seine erste Eingabe vom 11. Mai 1736 beginnt: „*Alldieweilen all hier Keiner ist, der das sogenannte Weiss-Brüderische Geschirr machet, dessen sich doch sowol hoch als niedern stands Personen täglich gebrauchen, welche solches im Bedarffensfall von Nürnberg und dergleichen Orten nit ohne ungelegenheit und Beschweruuss einhandeln müssen, ich aber diese Frey-Kunst ordentlich erlehret*“ ... worauf nach Anführung seiner sonstigen Unbescholtenheit etc. das Gesuch folgt, auf der „*hochfürstl. Frey auf der Riedenburg ein kleines Brennöferl samt werkhstättl*“ erbauen zu dürfen.

Mit Akt vom 11. Juni 1736 wurde dieses Gesuch zur Berichterstattung zugeheilt und entfesselte dasselbe einen förmlichen Sturm von Seite der einheimischen Zinngiesser und Hafnermeister.

Im Namen eines gesammten Handwerkes der bürgerlichen Hafnermeister führt dagegen Zöch-Meister Josef Schmidt heftige Einsprache. Er erklärt die beabsichtigte Ansiedlung Moser's für schädlich, da die Salzburger Hafner ohnehin schon durch *Einfuhr ausländischen Geschirres* leiden. Bestes Weissgeschirr zu gewöhnlichem Preis sei ohnehin in Überfluss bei den Zinngießern und bei einem Fruchthändler names Antoni zu haben und somit das Fortkommen des Bittstellers auch überdiess sehr zu bezweifeln.

Auch das Handwerk der bürgerlichen Zinngiessermeister nahm sich des armen Bittstellers in der gleichen Weise an, indem der Vorsteher J. Grissing in seiner Einsprache gleichfalls erklärt, dass sie über das Fortkommen seiner Familie die düstersten Zweifel hegen müssten. Unter anderem wird aber trotzdem als weiterer Grund gegen die Ansiedlung „*dieses Fremdlings*“ vorgebracht, dass er sie in ihren von „*urfürdenklichen Jahren her geübten Gerechtsamen*“ stören würde. Somit verlangen sie, dass „*der Supplicant mit seinem Gesuch ein für alle mahl ab und zu Ruhe zu weisen sei.*“

Diese beiden Einsprachen, jede vom 21. Juli 1736, erfahren durch eine Einbegleitung vom selben Datum eine energische Unterstützung von Stadtsyndicus, Bürgermeister und Räthen allda, in welcher neuerdings hervorgehoben wird, dass man „*allhier mit dergleichen Geschür in und ausserhalb Dultzeiten überflüssig versehen, auch noch das Nirenbergerl. Geschirr in abundantia zu bekommen seye.*“

Die Regierung hatte dem gegenüber jedoch eine bessere Einsicht, legte

sichtlich einen Werth auf Hebung der Landesindustrie und sprach am 6. August 1736 die Genehmigung aus, jedoch unter der Bedingung der Vollendung einer Probearbeit binnen Jahresfrist. Auch dieser halben Genehmigung folgte mit Eingabe vom 10. August 1736 ein neuer Protest der Hafnerinnung auf dem Fusse nach, mit der Bitte, dem fremden Geschirmacher wenigstens die Verfertigung aller landesüblichen Hafnerarbeit zu verbieten, ihm ferner keinen offenen Laden zu gestatten und ihm zu verbieten, irgend einen Gesellen der andern Hafner bei sich in Arbeit zu nehmen unter Verfall seiner Konzession. Endlich am 16. Juli 1737 sucht Moser auf Grund seines seither fertig gestellten Probestückes um Bewilligung zum Bau eines Wohn- und Werkhauses an, wobei er unter anderm sagt: „gleichwie nun Euer hochfürstl. Gnaden in höchster Person mich gewürdigt meine Arbeit anzusehen, und hiemit Eure Zufriedenheit zu schöpfen“ etc., aus welcher Stelle deutlich das Interesse für Hebung der Landesindustrie an oberster Stelle zu ersehen ist. Der Bittsteller hofft auf Gewährung seines Ansuchens unter andern auch, weil „kheiner profession hiedurch der mindeste Schaden geschicht, sondern dergleichen Geschirr nur von frembden Händlern gebracht werden.“

Obwohl nun auf Grund des Probestückes die Konzession zur Fabrikation des Weissgeschirres bereits am 30. April 1737 gegeben war, so folgte doch noch ein Protest der Hafnerzunft gegen den „neu angekommenen Weissgeschirmacher“ wegen dem das „anhero ruhige Handwerk in beständigen Unfrieden“ sei. In diesem Schriftstück ist auch die Bemerkung enthalten, dass der Weissgeschirmacher nunmehr schon ihrer zwei in der Riedenburg beisammen seien. Für das Fort-



Riedenburger Majolika-Krug von J. Moser.

kommen der Familie scheint das Unternehmen also doch nicht allzu gefährlich gewesen zu sein, sondern vielmehr Moser rasch sich empor gearbeitet zu haben.

Am 8. November 1737 wird bereits eine Erweiterung seines Häuschens und die Zulegung eines Gärtchens von 60 Schritt Länge und 30 Schritt Breite gestattet, trotz des Widerstandes der Maxglaner Bauern, welche diese Grundablassung als für ihren Viehtrieb angeblich hinderlich erklärten. In einem späteren Akte von 1741, in welchem Jahre eine kommissionelle Beschau wegen der von Moser errichteten Einfriedigung stattfand, findet sich eine Skizze der Situation des ganzen kleinen Anwesens, welches in dieser begrenzt erscheint durch Krimplstötters Behausung und Gartenmauer und einen Ziegelstadl zu beiden Seiten, ferner im Rücken durch den Schanzgraben vor dem Mönchsberg und vorne durch die Strasse zum Ziegelstadl neben dem Almbach. Am 6. September 1746 bittet Moser um weitere Grundablassung, wobei es unter anderem heisst: dass er seine allzukleine Behausung erweitern müsse zur Errichtung „zweyer Prensöfen, weillen der ausser Landtsverschleiss sich immerhin vergrössert und zu nit wenigen Nutzen des Landes vermehrt.“ Diese Erweiterung, welche dem Anwesen eine fünffache Bodenfläche gibt, wurde trotz des neuerlichen Einspruches der Nachbarschaft sogleich genehmigt.

Moser und sein Fabrikat scheinen sich damals schon eines bedeutenden Ansehens erfreut zu haben. Die Weiterentwicklung der Fabrik liess aber den rührigen Mann noch nicht zur Ruhe kommen, denn neun Jahre später, findet sich unterm 14. Mai 1765 abermals eine Bitte um Grundablassung von 10 Klaftern gegen Mittag und 7 Klafter gegen Mitternacht und auf beiden Seiten



Riedenburger Majolika-Krug

etwa eine Klafter und zwar zur Anlage neuer Holzhütten und zum Ersatz der bisherigen Holzplanke durch eine Mauerumfassung. Damals scheint Moser auf der Höhe seiner Erfolge gestanden zu sein. Sein neuestes Ansuchen konnte ihm diessmal ohne Einsprache und ohne Anstände genehmigt werden.

Bedenkt man, dass nunmehr seit seiner ersten Eingabe um ein kleines Brenn-öfchel 29 Jahre verflossen waren und dass er damals schon mit Weib und Kindern übersiedelt war, so musste er jetzt ein Mann von ca. 60 Jahren sein. Die letzten Lebensjahre dieses strebsamen Mannes der Arbeit scheinen jedoch vom Schicksal umdüstert worden zu sein durch Altersgebrechen, „Tollheit“ und den Tod seines Sohnes und damit zusammenhängenden Rückgang des Fabriksbetriebes. Nach den die Konzessionierung seines Nachfolgers betreffenden Akten dürfte er 1777 in einem Alter von einigen 70 Jahren gestorben sein. Seine Tochter Klara übernahm nach dem Absterben ihrer Eltern von ihren noch übrigen zwei Geschwistern die Behausung sammt der Weissgeschirrmachers-Berechtigung.

Sein Nachfolger wurde *Jacob Pisotti*, der als Bräutigam der Klara Moser mit Eingabe vom 21. Oktober 1777 um Konzessionierung als „Weissgeschirr-Fabrikant“ bittet. Aus dieser Eingabe ist ferner noch ersichtlich, dass J. Pisotti von „Böhmisch-Pudweis“ gebürtig und bei den Ältern der Klara Moser „schon geraume Zeit als Obergeselle“ arbeitete.

Über dieses Gesuch wird unter dem 31. Oktober 1777 Bericht erstattet, worin dem Jak. Pisotti das Zeugniß gegeben wird, „dass er seine Geschicklichkeit in Verfertigung der Weissgeschirr und *dahin einschlagenden Waare* bereits durch mehrere Proben dargethan, und dass er die durch das Alter seines Vorfahrers und Tollheit dessen ebenfalls verstorbenen Sohnes in *Abnahme gerathene Fabrik* wieder emporbringen, und die bereits habenden Kundschaften vermehren werde. Nebst dieser Eigenschaft des Supplikanten kann ich (der Berichterstatter) erinnern, dass er Mitteln habe und also auch auf dieser Seite im Stande sey, die Fabrike mit gutem Erfolg fortzusetzen.“

Diesen Erwartungen scheint Jakob Pisotti auch entsprochen zu haben, wie diess wenigstens aus den zahlreich erhaltenen gut gemachten Krügen und Schüsseln seiner Fabrikation hervorgeht. Erweiterungen seiner Fabrik, Zubauten etc. werden nicht erwähnt.

Über die Schicksale seines Nachfolgers sind vorläufig noch keine Aufschlüsse aus urkundlichem Materiale zum Vorschein gekommen, aber die mündliche Überlieferung reicht noch bis zu diesem zurück und dieser allerdings unsichern Quelle ist zu entnehmen, dass die Fabrik sehr wohl bestellt und nebst ansehnlichem Vermögen im Jahre 1814 an den Sohn des Jakob Pisotti überging, der jedoch den ungleichen Kampf mit dem alles überfluthenden Porzellan und

Steingut mit seiner nunmehr veraltenden und verschlechterten Fabrikation nicht mehr bestehen konnte.

Ende der Zwanziger Jahre arbeitete er nur mehr mit einem Gehülfen und in den Vierziger Jahren ging die Fabrikation gänzlich ein und beschloss der jüngere Pisotti sein Leben sogar in Dürftigkeit im Versorgungshause. Die Lebensschicksale dieser Fabrik sind also im Ganzen dieselben, wie sie es allenthalben waren in ganz Europa bei hunderten von solchen Majolikafabrikationen. Überall gehört der Höhepunkt der geschäftlichen Entwicklung dem vorigen Jahrhundert an, und überall ist das Verlöschen der Fabrikation eine unabwendbare natürliche Folge des Emporkommens der Porzellanfabrikation. Dieser Entwicklungsgang spiegelt sich aber auch in den Fabrikaten selbst ab. Während noch im vorigen Jahrhundert die Weissgeschirre als bestes keramisches Produkt zu Festgeschenken verwendet und künstlerisch ausgestattet wurden, verfallen sie im 19. Jahrhundert unter der Ungunst der Verhältnisse, wie diess an den Riedenburger Weissgeschirren, die auch zu einer chronologischen Ordnung genügend Anhaltspunkte bieten, deutlich ersichtlich ist.

Wenn sich nach dem Bisherigen das Urkundenmateriale als hinreichend erwies, die Umriss der geschichtlichen Entwicklung der Riedenburger Fabrik zu verzeichnen, so muss die Menge der noch erhaltenen Fabrikate vielleicht noch mehr befriedigen.

Eine Schwierigkeit stand der Untersuchung in ihrem ersten Anfange hier entgegen, nämlich, dass im Museum und bei den Händlern das Riedenburger-Geschirr mit verwandtem oberösterreichischen und bayerischen Weissgeschirr vermengt vorlag und in dieser Vermengung auch im Privatbesitze allenthalben von altersher vorgefunden wird und somit der Fundort und der Nachweis des ererbten Besitzes für die Analyse keinen Anhaltspunkt bietet.

Als sicheres Mittel zur Beseitigung dieser anfänglichen Schwierigkeit bot sich aber der Grund und Boden der alten Fabrik selbst dar.

Das Haus ist gegenwärtig im Besitze von Dr. Sedlitzky, welcher die Freundlichkeit hatte, Nachgrabungen anstellen zu lassen und ganze Körbe voll von Bruchstücken verdorbener Gefässe zusammenfand und der Untersuchung zur Verfügung stellte.

Mit Hilfe dieser Scherben, welche durch ihre massenhafte Ablagerung, durch Spuren des Verderbens im Brande etc. ihre Echtheit als Eigenfabrikat bezeugen, gelang es, die Riedenburger Weissgeschirre mit Bestimmtheit von den oberösterreichischen und bayerischen zu trennen und ergaben sich als Merkmale derselben die folgenden:

1. Das *Material* ist *gelblich, licht*, von geringer Härte und glatt, feinkörnig.
2. Der *Emailgrund* hat grosse Neigung zum Abblättern, wesshalb stets mehr oder weniger Sprünge in demselben enthalten und niemals abgeschleuerte Stellen zu finden sind; ferner zieht er sich auch gerne vom Thonscherben zurück, so dass der reine Thongrund zum Vorschein kommt in kleinen Punkten oder auch in grösseren unbedeckten Stellen.
3. Unter den zur Dekoration verwendeten *Farben* ist das intensiv reine Kobaltblau auffallend. Es hat erst spät einen Stich ins Violette oder ins Grüne oder Graue. Ausserdem ist noch das bis ins Schwarz (gerne theilweise mattgebrannt) übergehende Dunkelviolett und die feine Bläschentextur der dünn aufgetragenen Farbstellen charakteristisch.
4. Die *Motive* der Grundformen (Henkelansatz etc.) und der Ornamentation sind hauptsächlich bezeichnend für die einzelnen Meister, für Moser den älteren und den jüngeren Pisotti. Allen dreien gemeinschaftlich ist die Form der Henkeldurchsicht, welche sich einem stumpfwinklichen Dreiecke nähert und die Eigenthümlichkeit, dass die Aufstandfläche der Gefässe stets unglasirt ist, ja auch ohne theilweise Bedeckung mit einzelnen Glasurflecken.

Diese Merkmale, welche stets zutreffen, unterscheiden das Riedenburger Geschirr bestimmt und deutlich von allen anderen ähnlichen Fabrikaten.

Das bayerische (meist Nürnberger) Geschirr, das stets reichlich importirt wurde und demzufolge auch heute noch im Privatbesitz fast ebenso häufig hier vorkommt, wie das Riedenburger und ebenso das alte schwäbische und alte schweizerische Weissgeschirr unterscheidet sich von dem Riedenburger auf den ersten Blick durch einige sichere Merkmale, nämlich den fest mit dem Thonscherben verbundenen Emailgrund, so zwar, dass keine Abblätterungen vorkommen, wohl aber mehr oder weniger starke Abscheuerungen an den Stellen, welche der Reibung mit anderen Gegenständen im Gebrauche ausgesetzt sind; ferner durch den Umstand, dass die Aufstandfläche entweder auch ganz glasirt oder doch theilweise mit Grund-Email Flecken bedeckt ist, welche dann auch mitunter die Firmazeichen tragen und endlich durch die an dieser Stelle sichtbare Erde, welche eine rauhe, körnige sandsteinartige Oberfläche zeigt. Das oberösterreichische (meist Gmundner) Weissgeschirr unterscheidet sich von dem Riedenburger durch die dunklere ins Röthliche gehende Erde, das mehr violette und grauere Kobaltblau, das niemals die auffallende Reinheit des Salzburger Blau zeigt, die meist grobe Bläschenstruktur und den im grossen weiten Bogen mehr halbkreisförmig gestalteten Henkel, dessen Ansatz gleichfalls anders gebildet ist.

Diese aus dem Material und dessen unmittelbarer technischer Verarbeitung hergeleiteten Kennzeichen sind sichere und stets zutreffend.

Als unsicher haben sich herausgestellt die dekorativen Motive und der von diesen hauptsächlich bedingte Gesammthabitus der Arbeiten. In den meisten Fällen zwar genügen dieselben, um nach einiger Übung Riedenburger Arbeiten darnach zu erkennen. Diese allgemeinen dekorativen Merkmale genügen jedoch nicht immer. Es finden sich nämlich auch Kopien nach fremden (meist Nürnberger) Mustern, die, wie es scheint, absichtlich in grösseren Mengen fabrizirt wurden, um dann fremden aber beliebten Mustern eine Konkurrenz zu bieten. Diese Nachahmungen würden durch ihren Gesammthabitus irre führen, sind aber an Material und der technischen Verarbeitung mit Sicherheit als heimisches Produkt zu erkennen.

Diese technischen Merkmale lassen sich nämlich weder anderwärts kopiren noch auch hier bei Kopirung fremden Geschirres verläugnen. Sie liegen in der Natur der hiesigen Erden, und haben neueste Versuche mit denselben die gleiche Eigenschaft der Widerspänstigkeit gegen die Annahme des Grundemails etc. gezeigt.

Die Erden, welche früher verwendet wurden, stammen, wie ein Bericht Kleimayerns vom 9. Dezember 1803 (Regier. Archiv: Rub. 35 G. Nr. 14.) erwähnt, aus der *Röttelacken unter dem Plainberg*, aus einer anderen Grube *gleich oberhalb Grödig* und aus der sogenannten *Löwenau unter Laufen*.

Eine ältere Beschreibung des Riedenburger Weissgeschirres ist in einem Referat vom 26. April 1804 (Reg. Arch.: Rub. 35 G. N. 14.) enthalten. Sie lautet: „Dem Unterzeichneten ist eine einzige Fabrik feinerer oder edlerer Töpferwaare im Herzogthume Salzburg bekannt, nämlich die zu Riedenburg. Die Hafnerei ist erst in neueren Zeiten entstanden, und der Errichter derselben noch heute Besitzer. Es werden da hauptsächlich nur weisse und verschiedenfärbig glasierte Töpferwaaren fabrizirt, und diese Töpferei, die sich zwar über die gemeinen Hafnereyen erschwingt, erreicht doch weder die Klasse einer Fayence- noch die einer eigentlichen Steingutfabrik, wird auch nur mit Anwendung gemeinen Töpferthons von reinerer Art betrieben.“

Die Beschreibung des Fabrikates ist hier sehr richtig gegeben, bezeichnend dagegen der Umstand, dass 1804 die Erinnerung an den Gründer der Fabrik J. Moser und seine 42jährige Thätigkeit bereits verschollen war.

Die noch erhaltenen Arbeiten lassen sich aber nicht blos von den oberösterreichischen und bayerischen mit Sicherheit ausscheiden, sondern, wie schon angedeutet wurde, auch nach den einzelnen Meistern trennen. In dieser Weise ist auch die reiche Sammlung von Riedenburger Majoliken, welche das



Riedenburger Majolika-Krug

Salzburger Museum besitzt, bereits aufgestellt, und soll unter Zuziehung des anderwärts noch Bekannten in dieser Trennung nach Meistern nun auch hier beschrieben werden, beginnend mit den Arbeiten von: *Jakob Michael Moser* (1736–1777).⁷⁹

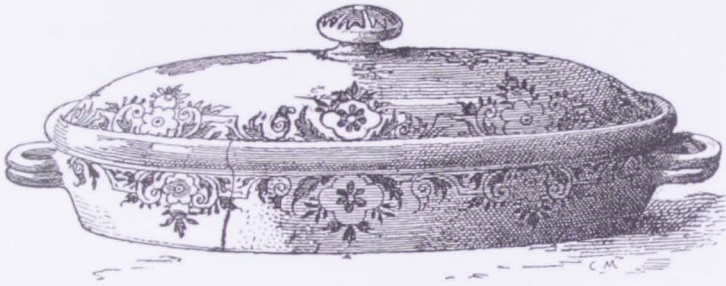
Jakob Michael Moser (1736–1777)

Als Moser'sche Fabrikate lassen sich eine ziemliche Zahl von Stücken mit Sicherheit erkennen und sind diese hinreichend zur Feststellung des Eigenthümlichen daran und zur Herstellung einer allgemeinen Übersicht und Eintheilung der Produkte aus der Arbeitszeit dieses Gründers der Fabrik.

Zunächst kann man vier verschiedene Arten von Geschirren unterscheiden, die alle durch schöne unzweifelhaft Moser zugehörnde Stücke belegt sind.

Als erste Gattung, welche offenbar im Handel die hervorragendste Bedeutung hatte, sind die Geschirre mit *bunter Bemalung auf weissem Emailgrund* zusammenzufassen. Es ist diess die eigentliche Majolika, dasjenige Fabrikat, von dem auch der deutsche Name *Weissgeschirr* sich herleitet. Der weisse Grund beherrscht den Totaleindruck, die bunte Malerei ist ungebunden und leicht darauf verstreut und bedeckt eigentlich einen sehr geringen Theil der Oberfläche, da auch innerhalb der Zeichnung überall der weisse Grund unbedeckt

79 [Ende Teil 1.]



Riedenburger Majolika-Schüssel

stehen bleibt. Stilistisch ist nämlich diese Malerei am ähnlichsten den *alten halbkolorirten* Federzeichnungen. Die Konturirung ist dabei stets in dunklem *Violett*, das durch dicken Auftrag bis zu Schwarz verdichtet wird, ausgeführt, während die mit geschickter Zurückhaltung spärliche Abschattirung aus dünn aufgetragenem lichten *Violett* oder aus hellem intensiven *Blau* besteht, das gleichfalls durch verschieden dicken Auftrag in den verschiedensten Stufen der Dunkelheit von kaum sichtbarem Anflug bis zu Schwarzblau vorkommt. *Gelb* kommt bei Moser nur sehr sparsam verwendet vor und grün konnte an sichergestellten Stücken bisher noch gar nicht nachgewiesen werden.

Die zweite Gattung ist die der auf *weissem Grund einfarbig* dekorirten. Die Dekoration ist meist reines, verschieden dunkles *Blau*, (ohne violette Konturirung) auf weissem Grunde oder ebenso verschieden dunkles *Violett* allein. Der ganzen Technik und den Motiven nach stimmen die hieher gehörigen Gefässe mit denen der ersten Gattung vollkommen überein und unterscheiden sich nur durch die Reduzirung der drei oder zwei Farben der Dekoration auf eine einzige, also eigentlich geringfügig. Dieser geringe Unterschied bewirkt aber einen starken Unterschied im Gesamteffekt, den man sofort gewahr wird, wenn man eine grössere Anzahl von Geschirren der gleichen Art zu einer Gruppe vereinigt.

Sehr auffallend unterschieden von beiden bisher besprochenen Gattungen ist eine Anzahl von Geschirren, die sich dadurch, dass bei ihnen der weisse Emailgrund durch einen in ganzer Masse *lichtblau gefärbten Emailgrund* ersetzt ist, zu einer *dritten* Gattung naturgemäss zusammenfinden. Bei Moser erscheint der Typus dieser Gattung dadurch mit Verständniss noch stärker her-



Riedenburger Majolika-Krug

vorgehoben, dass zu dem lichtblauen Grund auch nur blaue Dekoration in mehreren dunkleren Nuancen bis zu Schwarzblau verwendet erscheint. Bemerkenswerth ist ferner, dass der lichtblaue Grund durchgängig weniger Haarrisse aufweist, als der weisse Emailgrund und ausnahmsweise sogar Spuren von Abscheuerung daran zu bemerken sind, dass somit derselbe durch die Beimengung des Kobalt sich besser mit der Salzburger Erde verbindet.

Noch ist eingangs eine vierte Gattung von Gefässdecor erwähnt worden. Dieser sondert sich wieder auffallend von den übrigen ab durch die eigenthümliche Herstellung des Grundes. Dieser besteht zwar aus weissem Grundemail, das aber voll kleiner dunkelvioletter Flecke ist, so dass die ganze Fläche das Aussehen von polirtem dunkelrothem *Granit* erhält. Sehr häufig kommt diese Gattung vor aus der ersten Hälfte der Fabrikationszeit des älteren Pisotti etwa so wie ein Modeartikel, und es ist vielleicht nicht unrecht am Platze sich dabei zu erinnern, dass in der That in dieser Zeit derlei Granitnachahmungen eine gewisse Rolle spielen, z.B. in der Buntpapierfabrikation für Buchbinderei und Ähnlichem, ja sogar im Ölstrich von Tischlerarbeiten, weichen Möbeln u. dgl.

Die charakteristischen Merkmale der Fabrikate Moser's nach den Stadien der Erzeugung geordnet, sind die folgenden:

Die *Erde* ist besonders fein geschlemmt und bearbeitet.

Alle Gefässe sind mit anerkennenswerthem Gefühl für eine bessere *Form*, soweit eine solche um die Mitte des vorigen Jahrhunderts noch zu erwarten, gedreht. Der untere Henkelansatz bei den geraden Bierkrügen ist so angesetzt, dass nebst einem senkrecht nach abwärts gehenden dünnen Fortsatz noch

deutliche Spuren von zwei seitlichen Fortsätzen übrig bleiben und dieser Fuss somit eine entfernte Ähnlichkeit mit einer aus einer langen und zwei kurzen Zehen bestehenden Vogelkralle erhält. Schneckenförmig, wie bei den Gmundner Krügen, ist der Henkelansatz nur bei Schalen und tiefen Schüsseln und meist flach ausgestrichen bei bauchigen Weinkrügen gebildet, welcher Unterschied sich auch bei denen Pisotti's durchgehends findet.

Das *Grundemail* ist nicht so spiegelglänzend wie bei niederländischem und Nürnberger Geschirr, aber entschieden um eine Stufe besser und feiner als bei Pisotti.

Die *Farben* sind fein bereitet und gut gebrannt, mit kleiner zarter Bläschenstruktur in den dünnen Schichten zum Unterschied von der meist groben Bläschenstruktur der oberösterreichischen Majolika. Hervorragende Anwendung fanden Blau und Violett, welche somit auch koloristisch den Gesamteindruck beherrschen. Von besonderer Intensität ist das Blau, das an Reinheit und Kraft das Höchste erreicht, was möglich ist, und von keinem keramischen Produkt noch in dieser Richtung übertroffen wird. Das Violett ist matt und häufig sogar unentschieden im Ton. Andere Faben, z.B. Grün, konnten bisher nicht nachgewiesen werden.

Die *Zeichnung Moser's* ist sowohl im Figuralen als auch im Ornament ganz anerkennenswerth. Köpfe, Hände, Blumen und Blätter sind mit entschiedenem Verständnisse gemacht. Der Strich hat jedoch etwas Unsicheres und Kurzes.

Man sieht aus allem die Arbeit eines tüchtigen Meisters, der seine Kunst in allen ihren Theilen vollkommen beherrschte, mit Fleiss und Liebe arbeitete, und der es gar wohl verdiente, von der Regierung des Landes unterstützt zu werden und trotz aller anfänglichen Hindernisse und Schwierigkeiten sein Ziel zu erreichen.

Jacob Pisotti der Ältere, Weissgeschirrfabrikant von 1777 bis 1814

Der Nachfolger Moser's ist gleichfalls ein tüchtiger Meister, aber von anderer Begabung und Schulung. Seine Arbeiten zu einer Gruppe vereinigt geben neben den Arbeiten Moser's einen so veränderten Gesamteindruck, dass es aussieht, als ob man die Produkte zweier verschiedener Fabriken vor sich hätte. Das technische und künstlerische Verständniss ist geringer. Fleiss und Genauigkeit nicht mehr so bedeutend. Dagegen macht sich ein derber Formen- und Farbensinn geltend, der in Verbindung mit einer sicheren Hand und flinker kecker Pinselführung drastischere Effekte anstrebt und erzielt.



Riedenburger Majolika-Krug. Von J. Pisotti d. Älteren

Es ist interessant den Gegensatz zweier von Natur verschieden gearteter Menschen bis in die kleinsten Einzelheiten der Arbeit sich wieder spiegeln zu sehen, obwohl sie mit den gleichen Materialien, dem gleichen Werkgeräthe und wenigstens um die Zeit des Übergangs der Fabrik aus einer in die andere Hand höchst wahrscheinlich auch sogar mit den gleichen Hilfskräften arbeiteten.

Die Thonmasse zeigt bei Pisotti im Allgemeinen die gleichen Eigenschaften. Bei geringem Unterschied ist aber doch eine Vergrößerung bemerkbar. Auf so feine Bearbeitung, dass der Thon, wie bei Moser, selbst unter starker mikroskopischer Vergrößerung nur ganz kleine und regelmässig vertheilte Glimmer- und Kalk-Partikelchen zeigt, legte eben Pisotti kein Gewicht mehr.

Die im Allgemeinen gleichen Gefäss-Formen sind mit anerkennenswerther Strenge gemacht, so zwar, dass die meisten Krüge immer genau dasselbe Mass von 16 cm Höhe aufweisen, aber die Empfindung in den Umrissen ist doch gleichfalls, wenn auch nur um ein Geringes, vergrößert.

Der *untere Henkelansatz* der geraden Bierkrüge ist in den nachweislich ältesten und in den zweifelhaften Stücken, welche somit wahrscheinlich der Zeit um 1777 herum angehören, noch so wie bei Moser, an der überwiegenden Mehrzahl jedoch, worunter sich alle später datirten befinden, bloß aus einer einzigen derb dreieckig nach abwärts verlaufenden Spitze gebildet. Es mag sein, dass Pisotti die Gefässe nicht selbst formte und in der ersten Zeit zum Drehen und Formen noch einen Hafnergehülfen aus der Zeit Moser's in seiner Fabrik beschäftigte, der erst später etwa gegen 1790 durch einen Anderen

Riedenburger Majolika-Krug. Von J. Pisotti d. Älteren



ersetzt wurde. Es ist aber bezeichnend, dass Pisotti die Vergrößerung dieses allerdings untergeordneten Details wieder als belanglos gelten liess.

Das *Grundemail* ist gleichfalls im Allgemeinen von der gleichen Qualität wie bei Moser, erhebt sich aber niemals zu derjenigen grösseren Feinheit, wie es an den Arbeiten dieses mehrfach gefunden wird.

Die *Farben* der datirten und, zufolge des darauf hindeutenden Henkelansatzes wahrscheinlich älteren Stücke sind technisch wohl kaum verschieden von den Farben seines Vorgängers. Die Farben der späteren Zeit aber weisen gleichfalls eine Verschlechterung auf.

Das *Blau* ist an den ältesten Stücken von 1781 und 1783 und denen mit Moser'schem Henkelansatz noch von gleicher Intensität und Lebendigkeit; später an einem Stück von 1795 und damit verwandtem verliert es merklich an Kraft und wird sogar meist verhältnissmässig matt.

Das *Gelb* zeigt an dem ältest datirten Stück von 1781 noch den gleichen warmen bräunlichen Ton in guter Abtönung von licht zu dunkel durch verschiedenen dicken Auftrag wie bei Moser, welche lobenswerthen Eigenschaften es an allen späteren Stücken aber gleichfalls einbüsst.

Eine Veränderung im entgegengesetzten Sinne ist jedoch bei *Violett* wahrzunehmen. Diese Farbe kommt fast nie so unbestimmt und missfarbig wie bei Moser vor, sondern fast durchgängig mehr farbenkräftig und energischer in der Wirkung.

Endlich ist als neue Farbe noch *Grün* zu verzeichnen. An dem ältest datirten

Stück von 1781 und an allen andern, welche zufolge ihres Henkelansatzes, ihres noch intensiven Blau etc. mit grösster Wahrscheinlichkeit möglichst zurück zu datiren sind, kommt das Grün als sanfte bläuliche Nuance, meergrün, mitisgrün vor. Später verwandelt es sich in heftig wirkendes, schreiendes Wiesengrün.

Sei es nun, dass diese Farbe von Fabrikant und Publikum als Novität bevorzugt wurde, oder dass andere unbewusst wirkende Stil- oder Mode-Ursachen diess bewirkten; sicher ist, dass gar bald diese neue Farbe den Gesamtcharakter der Pisotti'schen Fabrikate in koloristischer Beziehung beherrscht. Das Blau, welches bei Moser dominirte, wird beinahe gänzlich verdrängt und das Violett verdankt seine sonst abnorme Verbesserung und Kräftigung sichtlich dem Umstande, dass der rothe Stich in demselben als komplementäre Farbe am besten zu Grün passt. Das Farbenbinom roth-grün ist es also, welches die eigentartig ausgeprägten Pisotti-Geschirre kennzeichnet.

In diesem Umstande liegt aber Verstand. Es ist eine künstlerische Neubildung, die Hand und Fuss hat und somit gewissermassen ein Fortschritt in der Fabrikation, trotz anderweitiger Rückschritte.

Ob Pisotti diess aus sich schöpfte, ob es gleichsam in der Zeit lag, oder ob diese Wandlung auf einen Einfluss der böhmisch-mährischen Fabrikation zurück zu führen wäre, der ja Pisotti ursprünglich angehörte, und in welcher diese Kombination gleichfalls eine Rolle spielt, mag als unentschiedene Frage hingestellt bleiben.

Von Wichtigkeit dürfte jedoch die Bemerkung sein, dass durch Pisotti auch eine Gruppe von ornamentalen Motiven eingebürgert wurde, welche der Fabrikation von Hollitsch und anderen verwandten mährischen Fabrikaten eigen ist.

In Bezug auf *Zeichnung* ragt Pisotti durch kecke Pinselführung, durch einen langen, schönen, festen Strich hervor, der wesentlich dazu beiträgt, in Verbindung mit den bereits angeführten Eigenschaften seiner Dekoration einen gewissen Schwung und Effekt zu geben. Der künstlerische Werth dieser handwerksmässig sicher hingesausten Linien ist aber ein weit geringerer, als jener der dagegen förmlich zaghaften Striche seines Vorgängers, denn es fehlt das Verständniss der Form in Bezug auf die Natur und in Bezug auf den Stil.

Während an den Figuren Moser's anmuthige Stellungen, richtige freundliche Gesichtszüge, ja sogar perspektivische Verkürzungen auf Studium und Benützung guter Vorbilder hinweisen, ist hier alles manierirt, nur handwerksmässig hingesetzt, die Gesichter verzerrt und verhaut, an allen Enden Verzeichnungen und selbst das Blattwerk meist unnatürlich und nur auf derben Effekt berechnet.

Die Dekorirung ist, wie bei allen Arbeiten Pisotti's eine handwerksmässige, sich bei allen Stücken wiederholende.

Oben und unten bleibt ein weisser Rand und vorne ein weisses Feld für Malerei ausgespart. Die Ränder sind stets mit intensivem Kobaltblau dekorirt und zwar durch einige Reifen und eine eigenthümliche, fast auf jedem Stück dieser Gattung wiederkehrende Wellenlinie mit Schraffagen, die wie ein ausgezackter Fransenbehang aussehen. Das Hauptfeld vorne ist mit einer Madonna, einem Wappen oder einer Landschaft bemalt und nach rückwärts findet sich noch auf jeder Seite eine derb und gross gezeichnete Blume, für welche der Granitgrund gleichfalls ausgespart wurde, mit blauer Blüthe, gelbem Kern und grünen Blättern. Ockergelb und Blau sind meist sehr dick, pastös aufgetragen.

Pisotti der Jüngere. Weissgeschirrfabrikant von 1814 bis circa 1840

Die Verschlechterung des Fabrikates unter ihm ist eine so ausserordentliche, dass sie ans Unglaubliche grenzt und die Produkte erreichen sofort unter diesem eine so niedere Stufe, dass sie in jeder Beziehung als elend und nichtswürdig bezeichnet werden müssen.

Das Einzige, was ein kurzes Verweilen rechtfertigen dürfte, ist der Hinblick auf seine Vorfahren und der Umstand, dass durch die Betrachtung seiner erbärmlichen Produkte der Niedergang einer Fabrik, die sich nahezu ein Jahrhundert ehrenvoll gehalten hat, wie ein warnendes Beispiel gezeichnet wird.

Die Verwilderung des Fabrikates ist eine durchgreifende von der Bereitung der Erde angefangen bis zur Vollendung des Brandes.

Die *Erde* ist grob und roh, wie zu ordinären Hafnerarbeiten.

Die *Formung* ohne jedes Gefühl für eine gute Linie, oft geradezu gemein und widerwärtig, aber auch liederlich und ungenau, indem fast jedes Krügel in Höhe und Breite ein anderes Mass aufweist. Dabei sind die Gefässe schwer und dickwandig. Für die Henkel ist charakteristisch, dass sie auch die für das Salzburger Geschirr bezeichnende Dreiecksform nicht mehr deutlich festhalten und am unteren Henkelansatz eine bloss flache Ausstreichung ohne Fortsätze Platz greift.

Die schneckenförmigen Henkelansätze von Vasen und Schalen sind oft bis zur Unkenntlichkeit verwischt.

Das *Grundemail* ist gleichfalls stets ordinär ohne Glanz, ohne jede Spur einer schönen glasigen Oberfläche. Es ist niemals gut.

Die *Farben* sind technisch gleichfalls schlecht, vor allem aber im Farbton und noch mehr in der Zusammenstellung.

Von dem rühmenswerthen Blau keine Spur mehr, es ist matt, ja sogar häu-

fig missfarbig, Violett und Grün sind schwächlich im Ton, am schlechtesten aber das Gelb, das in bissigem schwefelgelben Ton auftritt.

Totale Talentlosigkeit für kunstgewerbliches Schaffen, ja vollständiger Stumpsinn gibt sich aber kund in der Zusammenstellung der Farben. Hier wird das Unglaublichste geleistet durch Paarung von Grün und Gelb und von Schwarz, Blau und Violett in schlechter Mischung, kurz gerade immer das vereinigt, was recht schlecht zusammen passt.

Die *Zeichnung* ist durchaus schauerhaft, roh und baar jedes Verständnisses, ja baar jedes Funkens von künstlerischem Ehrgefühl. Merkwürdig ist, dass sowohl die Zeichnung der Figur als auch die Ornamentik sich hiebei der Formgebung primitiver Kulturstufen nähern, die Figur durch Ausscheidung alles Verkürzten und Perspektivischen und die Ornamentik durch Wiederaufnahme primitiver Schachbrettmuster und Zickzacklinien.

Hand in Hand mit dieser Verwilderung geht eine trostlose Verringerung des Formenschatzes.

Von der ganzen dritten und vierten Gruppe von Mustern, wie sie bei Moser und dem älteren Pisotti besprochen werden konnten, hat sich bisher von dem jüngeren Pisotti noch nicht ein einziges Stück finden lassen. Diese Spezialitäten scheinen also bereits ausgestorben zu sein.

Ebenso schrumpft aber die Auswahl zusammen auch innerhalb der übrig gebliebenen ersten und zweiten Kategorie.

Werden das Krügel mit dem Hirsch, oder Vogel, oder Zunftwappen, oder dem Blumenbündel, oder der Madonna und ebensolche Teller genannt, so hat man so ziemlich alles aufgezählt, was da vorkommt.

Aber auch unter diesem Wenigen reisst noch die Verarmung ein. Die Zahl der ausfüllenden Blümchen wird auf's äusserste reduziert und diese dafür in grösserem Massstab und in groben Strichen aufgetragen, damit der Raum mit geringer Mühe voll wird. An den Figurenbildern ist der Baum ausgelassen, oder doch sehr verkümmert und sonst noch an Kontur und Ausführung mit jedem Strich gespart, um nur ja leichter fertig zu werden.

War das Trägheit oder Nothwendigkeit?

Vielleicht beides.

Denn einerseits muss zugegeben werden, dass die neu aufstrebende Porzellanindustrie den Markt für das Weissgeschirr eigentlich vernichtete und gutes Weissgeschirr so enorm billig wie Porzellan schlechterdings nicht hergestellt werden kann. Andererseits aber darf nicht vergessen werden, dass andere Fabriken wie die von Stampfen etc. noch bis nach 1860 leidlich gut arbeiteten und wenigstens mit Anstand zu Grunde gegangen sind, wenn sie schon die Zeit

des neuen Aufschwunges der Fayence- und Majolika-Technik für Dekorations-Geschirr nicht mehr erleben konnten.

So massenhaft diese Gefäße nun noch im Lande überall zu finden sind, so auffallend ist es, dass zwischen diesem schlechten Produkt und dem noch guten des älteren Pisotti kein allmählicher Übergang stattfindet. Ein Stück, welches zwischen dem Typus der Arbeiten des älteren und jüngeren Pisotti die Mitte hält und somit als zweifelhaft bezeichnet werden müsste, ist geradezu eine Seltenheit.

Die Misswirthschaft scheint also sofort mit der Übernahme des Geschäftes begonnen zu haben und somit reichlich Zeit gehabt zu haben, den zuletzt eingetretenen finanziellen Ruin der Familie zu bewerkstelligen.

Über Technik und Ausbildung der Rundeisengitter der Renaissance (1884)

Sonderdruck, Wien: Verlag des Niederösterreichischen Gewerbevereines 1884 (Erstveröffentlichung: *Wochenschrift des Niederösterreichischen Gewerbevereines* 45, 1884, S. 2–30). Sign. SN: 186-446. Eine kürzere Version des Textes erschien 1878 im *Salzburger Gewerbeblatt* 1, S. 2–4. Nach einem Vortrag gehalten im Niederösterreichischen Gewerbeverein. 50 Abbildungen.

Legt man sich die Frage nach der geschichtlichen Entwicklung und künstlerischen Durchbildung der Rundeisengitter vor, so ist hiemit auch die Frage nach ihrer technischen Herstellung, ja selbst nach der Herstellung des Rohmaterials, gleichzeitig gestellt. Kunst und Handwerk, Composition und technische Ausführung sind bei diesen Werken der Schmiedekunst so ineinander verwachsen, dass Eines ohne das Andere sich gar nicht erklären lässt, ja die Neuerungen in der Technik sind so bestimmend für die Composition, dass eine Ordnung des hier aufblühenden Formenschatzes geradezu von der Sichtung der rein technischen Motive abhängt.

In technischer Richtung liegt aber noch wenig zur Kenntnis der Geschichte des Schmiedens gesammelt vor. *Beckmann*, der Begründer der modernen Technologie, hat in seinem 1777 erschienenen epochemachenden Werke das Schmieden und die Schlosserarbeit gänzlich übergangen.⁸⁰ Dasselbe geschieht mehr weniger in den neueren Geschichten der Technologie. Die Geschichte des Eisens von *Swen Rinmann*, aus dem Schwedischen übersetzt (1785), enthält wohl sehr werthvolle Beiträge zur Geschichte der Eisenbereitung, aber der Schmiedewerkstatt ist wieder nicht gedacht.⁸¹ *Viollet-Le Duc* behandelt im sechsten Bande seines *Dictionnaire de l'Architecture*⁸² die Gitterwerke gerade bis zur Grenze, bei welcher die Rundeisentechnik beginnt, wogegen das umfangreiche vortreffliche Werk über die Schlosserkunst von *Duhamel du Monceau* die Technik des achtzehnten Jahrhunderts schildert,⁸³ als die Rund-

80 [Johann Beckmann (1739–1811), Ökonom, Landwirtschaftswissenschaftler, gilt als Begründer der „Technologie“ als Wissenschaft der verschiedenen Techniken. Beckmann, Johann: *Anleitung zur Technologie oder zur Kenntniß der Handwerke, Fabriken und Manufacturen*. Göttingen: Vandenhonk 1777.]

81 [Rinmann, Sven: *Versuch einer Geschichte des Eisens mit Anwendung für Gewerbe und Handwerker*, 2 Bde. Aus dem Schwedischen übersetzt von Johann Gottlieb Georgi. Berlin: Haude & Spener 1785.]

82 [Viollet le Duc, Eugène Emanuel: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 10 Bde. Paris: Bance Morel 1854–69.]

83 [Duhamel du Monceau, Henri Louis: *Art du serrurier*. Paris: L. F. Delatour 1767. Wiederabgedruckt in: *Les Arts de serrurerie*. Genf: Slatkine 1984.]

eisentechnik schon wieder ausgestorben war. In ähnlicher Weise sind die neueren Handbücher über Schlosserei und Schmiedekunst rein beschreibender Natur und begnügen sich mit Abschilderung des gegenwärtigen Standpunktes. So sind denn die historischen Daten über Entwicklung und Veränderung des Schmiedens nicht allzu reichlich und besonders betreffend das Rundeisenschmieden muss beinahe Alles aus den noch erhaltenen alten Meisterwerken selbst herausgelesen werden. Dies genügt jedoch zur Herstellung eines ziemlich klaren Bildes.

Zunächst kann aus den Monumenten festgestellt werden, dass die Gitter aus Rundeisen im 16. Jahrhunderte auftauchen; dass sie in diesem und dem folgenden Jahrhunderte fast ausschliesslich verwendet wurden und dass sie im 18. Jahrhundert wieder ausstarben, indem neuerdings das Quadrateisen das Feld sich erobert.

Diese an sich schon interessante Erscheinung fusst jedoch nicht auf einer blossen Laune der Mode, sondern hat ihren festen Grund in der wechselnden Beschaffenheit des Rohmaterials.

Das Materiale der ältesten primitivsten Schmieden war die Luppe, ein unförmlicher Eisenklotz, aus dem heraus der Schmied Alles durch Hammerarbeit zu schmieden hatte. In ältester Zeit war auch die Erzeugung dieses Rohmaterials sein Werk, wie die einfachen Schmelzprocesse der alten sibirischen Nationen, das Eisenschmelzen der russischen Schmiede und die in Schweden und Deutschland noch vorkommenden kleinen Blase- oder Bauernöfen zeigen. Daran schliessen sich die uralte deutsche, corsische und französische Rennwerksschmiede, alles durchaus uralte Schmelzmethoden, deren Gemeinschaftliches es ist, dass aus den Eisenerzen unmittelbar im ersten Schmelzen geschmeidiges Eisen gewonnen wird, das sofort zur Verarbeitung kommt.

Demgegenüber ist das Materiale unserer modernen Schmiedewerkstätten mannigfaches Stab- und Façoneisen, wie es von den modernen Walzwerken geliefert wird, und die Processe der Eisenbereitung, Veredlung und Bearbeitung sind bedeutend vervielfacht, so dass der Schmied sein Rohmaterial meist aus zweiter und dritter Hand erhält.

Zwischen diesen beiden Extremen liegt dann eine ununterbrochene Reihe von allmäligen Veränderungen, die ganze reiche Geschichte der Eisentechnik. Der Grundgedanke aller Veränderungen der Eisenproduction ist: der Schmiedewerkstätte immer handlicheres, billigeres Material zu liefern, den Schmied eines Theiles seiner Handarbeit zu entheben. So entwickelte und erweiterte sich die Fabrication von allerlei Stab- und Façoneisen und eine dieser Entwicklungsstufen, nämlich die *Herstellung von Rundeisen durch die Hammerwerke,*

ist es, welche ihre künstlerische Verwerthung und zugleich ihr historisches Denkmal in den Rundeisengittern der Renaissance fand.

Dass sich dies so verhält, geht selbst aus den wenigen historischen Daten hervor, welche gegenwärtig bekannt sind, wenn sie mit dem, was die Monumente aufweisen, in Verbindung gebracht werden.

Die Durchbildung und Verbreitung der *Walzwerke* gehört erst unserem Jahrhundert und der zweiten Hälfte des vorigen an. Das früheste (englische) Patent eines Stabwalzwerkes datirt von 1728. Das früheste Patent auf ein *Eisenschneidwerk*, das durch Zerschneiden breiter Schienen Stabeisen quadratisch und flach herstellte, wurde von C. *Dawbeney* in England 1618 genommen. Nach gewöhnlicher Angabe ist aber erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts das Eisenschneidwerk in Lothringen aufgekommen, also genau um dieselbe Zeit, in welcher in Frankreich die Rundeisengitter denen aus Flacheisen wieder zu weichen beginnen. In Notre Dame von Paris findet sich schon aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts ein Gitter mit weiten Spiralwindungen aus vierkantigem Eisen. Sonstige datirte Gitter aus Quadrateisen sind: In Zürich ein Oberlichtgitter des Hauses zum neuen Eck, angeblich von 1742; am Leipziger Friedhofe das Gitter der Grabstätte *Geyer* von 1756; zu Frankfurt a. M. die Eingangsthür des Senkenberg-Hauses im botanischen Garten, wahrscheinlich vom Schlosser *Dissmann* 1767 gefertigt. So ist es allenthalben die Zeit von 1720–1760, in welcher das Quadrateisen wieder in Aufnahme kommt, zuerst in Frankreich, später in Deutschland und Österreich. Diesmal trägt es auch allenthalben die Merkmale des im Grossen fabricirten *Façoneisens*, und ist es somit sicher kein blosser Zufall, wenn die Einführungszeit der Fabrication und des Verbrauches sich gegenseitig decken.

Ganz ähnlich scheint nun ein Zusammenhang zwischen der Erzeugung und Verwendung des Rundeisens zwei Jahrhunderte vorher stattgefunden zu haben, was ohne Weiteres wahrscheinlich wird, wenn man bedenkt, dass in dieser Zeit schon längst Hammerwerke allgemein verbreitet waren und dass bis in die neueste Zeit sich solche Hammerwerke noch mit ihren alten Einrichtungen erhalten haben, in welchen Rundeisen noch in Setzhämmern geschmiedet wurde, bis dies endlich die Concurrrenz mit dem Rundeisen der Walzwerke nicht mehr aushalten konnte. Vollständig fest wird diese Annahme, wenn man die ausserordentliche Gleichartigkeit in der Dicke der Rundeisen an den alten Gittern betrachtet, so dass man endlich nicht mehr zweifeln kann, dass man es auch hier mit einer Fabrication im Grossen zu thun hat, und dass die allmälige Verbreitung der Rundeisengitter im 16. Jahrhundert identisch ist mit der Verbreitung der Rundeisen-Fabrication in den Hammerwerken des 16. Jahrhunderts.

Diese Einführung eines neuen Stabmaterials brachte aber auch die Ausbildung des Augverbandes und neue Formen. Alles zusammen gibt dann eine durchaus veränderte Erscheinung – einen neuen Styl.

Zur Deutlichmachung, wie das Alles so geworden ist, muss jedoch weiter zurückgegriffen werden auf die gothischen und romanischen Gitter, damit die Verhältnisse klar werden, unter welchen die neue Technik entstand.

Da muss denn vor Allem darauf besonders hingewiesen werden, dass die Spiralenform der Eisenstäbe das ganze Mittelalter hindurch ein beliebtes Motiv war und somit für das Renaissancegitter nicht erst brauchte erfunden zu werden.

Ja für die romanischen Gitter scheint die Spiralforn sogar das Hauptmotiv

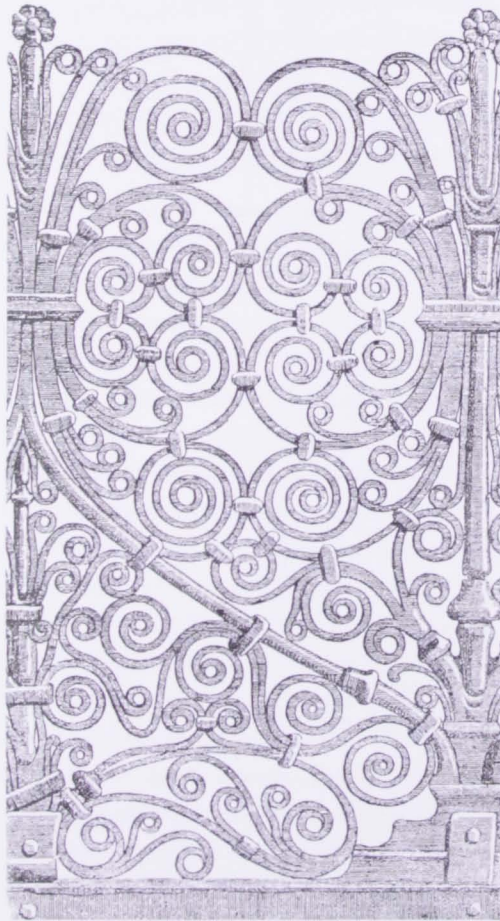


Fig. 1

gewesen zu sein. An einem Gitter der Carpentier'schen Sammlung (siehe Fig. 1.), das dem 13. Jahrhunderte zugeschrieben wird, aber auch noch älter sein könnte, ist dieser Styl zu sehen. Die Spiralen sind daran reichlich genug verwendet, Material und Technik aber wesentlich anders als an den Rundeisengittern der Renaissance.

Bemerkenswerth, weil von Belang für die Beurtheilung des ältesten Typus der Rundeisengitter, sind dabei folgende Einzelheiten:

1. Die Zahl der Spiralen ist übermässig gross, dabei sind sie aber klein und Alle nach dem selben Typus.
2. Nirgends kommt ein Augverband vor oder eine andere Durchdringung, die einzelnen Stücke liegen vielmehr alle tangirend nebeneinander und nur durch Ringe und Schweissstellen verbunden, wobei zahlreiche Schweissstellen an einer Stelle zusammentreffen und dort zu einem schweren, massiven Klotz sich vereinigen.
3. Die Spiralen selbst sind nicht elastisch ausgezogen, sondern die Einzelwindungen bleiben ziemlich gleichweit von einander, es herrscht also der Typus der Parallelspirale.

Diese charakteristischen Merkmale gelten für die Spiralen aller mittelalterlichen Gitter, z.B. denen der Cathedrale von Béziers; der Cathedrale von Pug-en-Vélay; vom Sanctuarium der Kirche zu Conques und an anderen Orten.

Es ist das Schmieden von kleinen Stücken aus der Luppe, welches hier die Form mitbedingt; besonders auffallend ist jedoch der Umstand noch, dass bei keinem der mittelalterlichen Spiralwindungen ein Durchstecken der Stäbe vorkommt. Selbst die zu einem Stück verschweissten Schnörkel der Thürbeschläge (an Notre Dame zu Paris und ebenso am Dom zu Braunschweig von 1166 etc.) weisen nur Nebeneinanderlegung der Schnörkel und Blätter auf. Erst die spätesten Ausläufe gothischer Formen bringen ein häufiges Ineinandergreifen der Linienzüge aber noch ohne Augverband. Die Stäbe werden an der Kreuzungsstelle überblattet oder geschweisst oder endlich wie an zahlreichen spätgothischen naturalistischen Astwerkgeflechten bloß nebeneinander vorbei gesteckt, also thatsächlich geflochten. Ein imponantes Beispiel dieser Art ist der berühmte Ziehbrunnen aus geschmiedetem Astwerk vor dem Dome zu Antwerpen, von 1470. Andere Beispiele dieser Art sind ein Wandleuchter der Rentkammer im Rathhausthurm zu Köln, ein Thürschloss des Landauer Klosters zu Nürnberg und verschiedene Thürklopfer etc. An durchbrochenen Arbeiten aus einem einzigen Stück kommen Liniendurchdringungen sehr häufig vor, niemals aber eine auch constructiv ausgeführte Durchdringung mittelst Lothen und Durchstecken.

Es ist dies umso auffallender, da bei *geraden* vierkantigen Stäben Durchdringungen schon im Mittelalter vorkommen, und es somit nur nöthig gewesen wäre, diesen Verband nun auch auf geschweifte Stäbe zu übertragen. Es wird sich jedoch zeigen, dass bei dieser anscheinend einfachen Übertragung ganz erhebliche Hindernisse zu überwinden waren, deren Bewältigung erst bei vorwiegender Verwendung von Rundeisen dringlich wird; dass diese Übertragung thatsächlich den Rang einer technischen Erfindung beanspruchen darf und dass diese Erfindung erst der Zeit der Renaissance angehört.

Betrachtet man die Rundeisengitter der Renaissance in Bezug auf ihre technische Ausführung, so sind auch schadhafte Gitter oft von ganz besonderem Interesse, weil sie die Mängel der Herstellung und somit die Erfordernisse einer guten soliden Technik deutlich aufweisen. In diesem Sinne ist das in Fig. 2. dargestellte Gitter von einem Hause am Marktplatz zu Salzburg lehrreich. Die punktirten Linien zeigen die ursprüngliche Stellung der Spiralwindung. Weil an diesem Gitter jedoch mit Durchdringungen in Augverbänden gespart wurde, riss die Spirale aus und federte; so dass das ganze Gitter keine Festigkeit und keinen Abschluss mehr gewährte. Zur Erlangung der nöthigen Versteifung wurden nun die zwei geraden Eisenschienen quer darüber gelegt. Ohne Rücksicht auf Schönheit entsprechen diese nur der constructiven Nothwendigkeit.

Das constructive Erfordernis wird aber gerade durch sie am deutlichsten blosgelegt. Es ist die Versteifung quer durch die sonst federnden Spiralen hindurch, welche unumgänglich Noth thut. Diese Versteifung wird an den Arbeiten höchster künstlerischer Vollendung

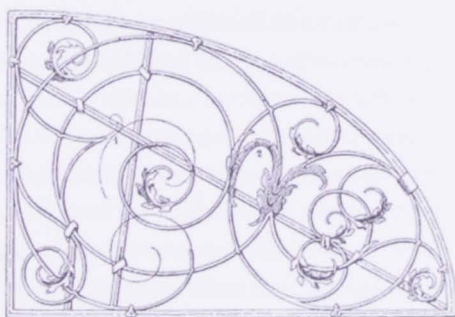


Fig. 2



Fig. 3

mit dem ornamentalen Formenzug mit aufgenommen, so dass sie als constructive Nothwendigkeit gar nicht auffällt. An den Arbeiten frühester Zeit aber bleibt die constructive Nothwendigkeit noch derb auffällig. Es ist dies deutlich der Fall an einem Gitter vor dem Rathhaus zu Lüneburg (Fig. 3.), das noch der ersten Zeit der Rundeisentechnik angehört. Das Vorhandensein solcher Versteifungsstäbe genügt aber bei Spiralbewegungen noch nicht zur Herstellung vollkommener Unverrückbarkeit. Es müssen die Durchsteckungen noch obendrein untereinander so abwechseln, dass bald der eine bald der andere Stab durchgeht, wie dies aus Fig. 4. ersichtlich ist. Bei den Durchdringungen gerader Stäbe kann diese Forderung entfallen, weil jeder Stab für sich an dem Rahmen oder dem Fensterstock etc. unverrückbar angebracht ist. Die Forderung des abwechselnden Durchsteckens ist in der That eine neue technische Schwierigkeit, die Anfangs wohl geradezu unüberwindlich erscheinen mochte. Die ältesten Rundeisengitter weichen dieser Schwierigkeit möglichst aus, und ihre unverkennbare Verwandtschaft mit dem Charakter der mittelalterlichen Gitter lässt sie sogar chronologisch leicht bestimmen.

Die schon erwähnten drei Merkmale der mittelalterlichen Spiralen treffen auch hier noch zu. Die Arbeiten zeigen noch Parallelspiralen, wie die von Fig. 3. mit drei, vier und mehr Umläufen, während die Spiralen der späteren Renaissancegitter immer grösser und weiter und elastischer werden. Ferner weisen sie wie ihre mittelalterlichen Vorfahren ein Übermass an kleinen Spiralen auf, während die vollendetsten Compositionen der Hochrenaissance den ganzen Raum mit einigen wenigen grossen Zügen zu gliedern und auszufüllen verstehen. Endlich herrscht Anfangs noch der Ringverband über den Augverband und das Tangiren über das Durchdringen vor. Spiralen in Rundeisen ganz ohne Durchdringung zeigt ein Venetianer Balkongitter (Siehe Fig. 5.), das angeblich von

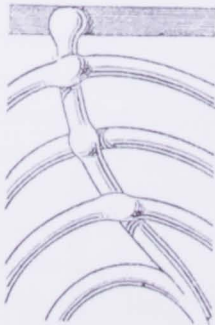


Fig. 4



Fig. 5

1490 datirt. Die Häufung der Stäbe in der Mitte, welche dieses Muster mit dem alten von Fig. 1. gleichfalls noch gemein hat, verschwindet ebenfalls bei den späteren Arbeiten. Die angegebenen Merkmale des frühesten Rundeisenstyles besitzt ferner das Oberlichtgitter des Urbanthurmes zu Kaschau von 1550. Eine massenhafte Wiederholung kleiner Rundeisenschnörkel ohne Durchdringung zeigt ein Gitter an der Umfassungsmauer des Freiburger Domes. Ein Horizontalstab daran trägt die Inschrift: „*Mehner* Hufschmied machte diese Thoren 1572“. In ähnlicher Weise enthält das Umfassungsgitter vom Grabmal des Kurfürsten *Moritz v. Sachsen* im Freiburger Dom (entworfen von *Floris v. Antwerpen* 1560–91) zahlreiche Schnörkelwiederholungen meist bei Nebeneinanderlagerung und bei nur spärlichen Durchdringungen. Auf eine einzige Füllung kommen 64 Spiralen-Schnörkel, nur 6 Augverbände und 46 Ringverbände.

Diesen datirten Stücken zufolge wäre die Zeit dieses ältesten Charakters der Rundeisengitter anzusetzen auf circa 1540 bis 1590.

In Wien gehört diesem Style ein Abschlussgitter in der Servitenkirche an.

Circa 50 Jahre brauchte es also, bis die neue Technik ausgemittelt war. Nachdem aber das richtige Auskunftsmittel gefunden, konnten Formverschlingungen mit Leichtigkeit erzielt werden, deren Herstellung den mittelalterlichen Schmieden noch eine Unmöglichkeit gewesen wäre. Hieher gehören die Durchdringungen zweier oder mehrerer Spiralen in mehrfachen Durchgängen und die sogenannten Achter, d. i. der Ziffer 8 ähnliche Stabdurchdringungen. Gerade diese Formen sind es, welche von circa 1590 an auf mehrere Decennien hinaus in massenhafter Anwendung nun die gesammte Gittertechnik beherrschen. Diese Formen sind geradezu Mode geworden.

Der Vorgang bei der Arbeit war der folgende: Zuerst wurden, wenn z. B. fünf horizontale mit fünf Verticalstäben ein Netz geben sollten, dieselben



Fig. 6

geordnet, wie aus Fig. 6 ersichtlich. Dabei bedeuten die kleinen Striche neben den längeren die Richtung und Stelle der Augen, wie sie vorher an den Rundstäben durch Stauen (Schwellen) und Aufhauen geschmiedet wurden. Sind die Stäbe zuerst in zwei getrennten Partien von je fünf Stäben in einander gesteckt, wie in Fig. 6, so werden dann wieder diese beiden Systeme im Ganzen so ineinander geschoben und zuletzt die vorstehenden Enden gekrümmt und zusammengeschweisst, wodurch die gewünschte geschlossene Figur entsteht.

Mit dem Eintritte dieser Formen beginnt die Glanzperiode des Rundeisenschmiedens von circa 1590 bis 1650.

Es gehören hierher:

Die Oberlichtgitter vom Töplerhaus zu Nürnberg, von 1590; die prachtvollen Gitter der Frauenkirche zu Nürnberg, welche aber bei der Restauration unter das alte Eisen wanderten und zerschlagen wurden; die Thür an dem Kreuzgang des Freiburger Domes, ein Stück ersten Ranges, angeblich nach Composition von Floris von Antwerpen, und ebenda das Eingangsthor zum Friedhof; ferner aus Danzig das sehr schöne Südfrontthor des Brunnens auf dem langen Markt, von 1633; die Rathhausgitter daselbst von 1590 bis 1600; ein Treppengeländer in der Josengasse Nr. 52 und ein Balkongitter in der Hundegasse Nr. 11; ferner ein Thüroberlicht aus Schlettstadt i. E. von 1649; ein Gitter vom Chore der Kirche des h. Blasius zu Mühlhausen von 1640; endlich sämtliche Arbeiten des Meisters *G. Klein* von Salzburg (1623 bis 1636) und dem unbekanntem Constanzer Meister aus derselben Zeit.

Diese datirten Arbeiten weisen alle in Zeichnung und Technik ganz den gleichen Zeit-Charakter auf und können somit eine Reihe undatirter Arbeiten blos aus Stylrücksichten nunmehr auch dieser Zeit eingereiht werden, und zwar: ein Oberlicht des Bergauschlösschens bei Nürnberg, diverse Oberlichte etc. in Nürnberg selbst; einige Gitter vom Dom zu Braunschweig, von der Grabkapelle der Marienkirche zu Lübek, vom Stift Strahov in Prag u.dgl.m.

Die Balkongitter an den Treppenthürmen des königlichen Schlosses zu Dresden gehören dem Styl nach ganz genau dieser Periode an, sind aber schätzungsweise in die Zeit von 1490 bis 1530 versetzt worden, was offenbar ein Irrthum sein muss, bei der chronologisch so streng vorschreitenden Entwicklung dieser Rundeisentechnik. Wenn aber auch ein Vorgreifen, ein Vorauseilen in der Erfindung als ausgeschlossen erscheint, so dürfte hier der Platz sein, zu erwähnen, dass in vereinzelt Fällen selbst alte Muster der Rundeisentechnik traditionell noch weiter verwendet wurden, bis selbst tief ins 18. Jahrhundert hinein. In diesem Sinne kann auch noch der Zwickauer *Daniel Vogel* den guten Meistern dieser Periode zugezählt werden, obwohl er dem Ende des 17. Jahrhunderts angehörte.

Die hervorragenden Meister sind jedoch der schon erwähnte von Constanz und von Salzburg. Von dem Schweizer Meister ist nichts bekannt, nur der ganz besonders individuelle Zug einer geschlossenen Reihe dortiger Arbeiten zeigt unwiderleglich die Hand eines hervorragend begabten und eigenartigen Mannes.

Über das Leben und die Arbeiten des Salzburger Meisters kann jedoch Einiges mitgeteilt werden.

Sein Name und seine Compositionen sind schon seit Decennien in der Fachliteratur rühmlich bekannt. Es kam nämlich erst vor wenigen Decennien ein Fascikel mit Original-Zeichnungen von seiner Hand, sie sich noch so lange im Privatbesitze erhalten hatten, von Salzburg nach Stuttgart, und zwar in den Besitz des königl. Kupferstich-Kabinetts. Von diesen alten Originalentwürfen wurden sogleich einige publicirt in der damals weit verbreiteten Gewerbehalle. Hiedurch wurden sie allgemein bekannt und paradiren seither in allen Publicationen über alte Gitterwerke: im „Musterbuch für Kunstschlosser“⁸⁴, im „Formenschatz“⁸⁵ u.s.w. Im Ganzen sind es 25 Compositionen auf 22 Blättern, alle keck mit der Feder hingesezt und zwar sichtlich nur für den eigenen Gebrauch als Studien zur Entwicklung der Idee. Fig. 7. ist eine genaue photographische Verkleinerung eines solchen Entwurfes. In den genannten Publicationen darnach mussten somit diese einfachen *Linienzüge* zu Gitterstäben, Blättern, Rosetten etc. erst ausgearbeitet werden, was ihnen nicht gerade vortheilhaft war, denn die Missverständnisse gingen dabei so weit, dass sogar die Blätter-Conturen als geschweifte Eisenstäbchen *wiedergegeben* wurden, während die heute noch in Salzburg erhaltenen, nach diesen Compositions-Skizzen ausgeführten Gitter unbeachtet blieben und noch keine Publication erfuhren.

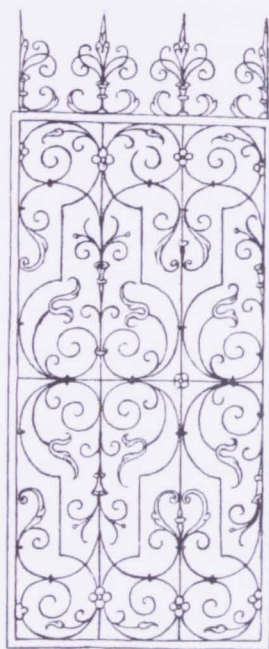


Fig. 7

84 [Ein Musterbuch für Kunstschlosser erschien ein Jahr nach Sittes Artikel 1885 in Stuttgart. *Musterbuch für Kunstschlosser*. Stuttgart: J. Engelhorn 1885. Reprint München: Callwey 1986. Sitte muss sich auf ein ähnliches Werk mit früherem Erscheinungsdatum beziehen.]

85 [Hirth, Georg (Hg.): *Der Formenschatz der Renaissance. Eine Quelle der Belehrung und Anregung für Künstler und Gewerbetreibende*. Leipzig: Hirth 1877-78, ab 1879 weiter als *Der Formenschatz* erschienen.]

Diese prächtigen Gitterwerke, deren Erkennung als Arbeiten des Schlossermeisters *Klain* mit Hilfe der Skizzen dazu nun so leicht ist, befinden sich zu Salzburg theils in den beiden alten Friedhöfen zu St. Peter und St. Sebastian, theils in der Residenz und an alten Gebäuden und Kirchen. Auf einem Blatt schrieb der Meister selbst: „Das güter ist Nonberg in der gräfl. P...“ Auf einem andern Blatt heisst es: „Das güter ist weit 7 schurch, ist auch in der Gruft vor dem Dom Altar“. Manche Prachtstücke aus seiner Werkstätte mögen auch unter den grossen Abschlussgittern sich befunden haben, welche im Salzburger Dome den Kapellenkranz der Seitenschiffe zierten. Diese sämmtlichen Meisterwerke der alten Schmiedekunst wurden erst vor dreissig Jahren aus dem Dome wegen „Schönheitsrücksichten“ beseitigt und als billig verschleudertes altes Eisen zu Nägeln verschmiedet. Sie erlitten also dasselbe Schicksal wie die Gitter der Frauenkirche zu München. Einige wenige Stücke wurden gerettet, indem sie, weil sie zufällig gerade im Format passten, zu Gangabschlüssen in der Residenz verwendet wurden. Darunter befindet sich auch einiges von *Klain*.

Seinen Namen hat der Meister auf drei Blättern hingeschrieben und darunter einmal wie folgt: „*M. Georg Klain, Bürger und schlosser zu Saltzburg den 10. März anno 1635.*“

Die sonstigen Beschreibungen (auf 6 Blättern) beziehen sich nur auf die Masse der auszuführenden Gitter. Darunter ist die Beschreibung von Blatt Nr. 11 interessant, weil sie für die obere freie Endigung, also für die Bekrönung des Gitters den Terminus „*Auszug*“ aufweist. Diese Beschreibung lautet nämlich: „Das güter 5 schurch hoch und die Preite 12 Werkschurch, der *Ausszuech* 1 Schurch und 3 Zol“.

Ausser diesen Angaben sind für Bestimmung der Zeit, in welcher *Klain* arbeitete, noch Daten von Belang, welche Dr. *F. Zillner* sammelte. Dieselben sind der Häuserchronik des Consistorialrathes *A. Doppler* entnommen, deren Angaben wieder auf einer Steuer- und Seelenbeschreibung von 1622 und 1647 basiren. Diese Daten sind:

1628 *Hanns Jacob Khlain*, Gürtler, Steingasse 12.

1644 dessen Witwe *Salome, Martin Siehubers*, Brantweinbrenners Hausfrau, Steing. 35.

1622 *Hanns Khlain*, Schuster, Linzergasse 8.

1636 Federbacher oder Schusterwirthshaus, *Hanns Khlain*, Gastgeber.

1647 Klainhaus, *Hanns Khlain*, Gastgeber.

165 *Paul Lenkher*, Gastgeber und Weinhändler und Hausfrau *Susanna Khlain*.

Aus diesen Daten zieht *Zillner* folgende Schlüsse:

1. Die Bürger *Hanns Jakob Khlain*, Gürtler und *Hanns Khlain*, Schuster, dann Wirth und Hausbesitzer, müssen Zeitgenossen gewesen sein, vielleicht dessen Brüder oder Verwandte.
2. Der Schlosser *M. Georg Khlain* muss nach 1622 das Gewerbe angetreten haben, oder vielleicht kein Haus besessen haben, was unwahrscheinlich ist.
3. Dieser letztere muss im Jahre 1647 schon verstorben gewesen sein und keine Kinder oder Nachfolger in seinem Geschäfte hinterlassen haben, weil der Name erloschen ist.
4. Im Jahre 1635–36 herrschte in der Stadt ein so starker Sterbelauf durch 36 Wochen, dass der dritte Theil der Einwohner dahinstarb, Schulen und Bäder geschlossen wurden und der Erzbischof nach Hellbrunn, dann nach Rif flüchtete. Da kann auch der berühmte Gitterschmied *Georg Khlain* dahingerafft worden sein, so dass im Jahre 1647 seine Spur längst erloschen ist und man weder das Haus angeben kann, wo er sein Gewerbe ausübte, noch von einem Erben etwas vernimmt.
5. Da auf den Stuttgarter Handzeichnungen von ihm die Jahreszahlen 1632 und 1635 10. März vorkommen, so stammt das letztere Prachtgitter aus der Zeit kurz vor dem Ausbruche der grossen Epidemie, die dem Meister wahrscheinlich das Leben kostete. Die Widmungs-Inschrift auf dem Gitterentwurf von 1632 in lateinischen Versalien könnte sich auf den damals zu Salzburg lebenden Med. Dr. *Sebastian Höflinger* beziehen, der adelig oder ritterbürtig war.

Nachträglich fand noch Dr. *Zillner* den Namen *Hans Georg Klain* in einer Steuerbeschreibung von 1623 mit dem Wohnort im Oberbrückenviertel, jedoch ohne Hausangabe. Das Oberbrückenviertel ist aber Linzergasse, von der Bergstrasse an aufwärts, also dort, wo sich auch heute wieder eine in tüchtiger Rundeisentechnik rühmlich bekannte Schlosserei von *Fiedler* befindet.

Hiemit sind die wenigen historischen Daten über Gitter und Gitterschmiede der Renaissance zu Ende. Aus den Werken selbst aber kann noch Vieles herausgelesen werden, das Aufschluss gibt über die so streng logisch fortschreitende Entwicklung in der Formbildung. Da zeigt sich bald, wie zunächst einige wenige Combinationen immer wiederkehren, einfache Formen, wie sie durch die technische Herstellung unmittelbar bedingt sind. Diese Grundformen werden immer reicher ausgestaltet, bis alle Varianten erschöpft sind, und dann erst tritt die Forderung auf, überhaupt eine neue Bahn zu finden. Von dieser Seite her betrachtet, zeigt die Entwicklung aller Kunstzweige einen förmlich ziel-

bewussten Gang; statt phantastischer Laune sieht man ruhige, gesetzmässig vorschreitende Entfaltung. Gerade bei den Rundeisengittern ist die allmähliche Entwicklung des Formenschatzes besonders klar ersichtlich, und somit dürfte es auch nicht unrecht am Platze sein, hierüber noch Einiges folgen zu lassen.

Es sind die Combinationen von Spiralen, welche hier gleichsam mit dem Hammer in eisernen Ziffern ausgerechnet vorliegen. Fasst man die Sache rein mathematisch auf, so geht es auch, und man erhält alles, was die Praxis bietet. Die Mannigfaltigkeit, welche dabei alsbald wie von selbst entsteht, ist überraschend. Selbst die Combination von nur je zwei Spiralen gibt einen geradezu unerschöpflichen Reichthum.

Es kann dabei gewechselt werden: die *Form* oder auch die *Grösse* der Spiralen und ferner die *Ansatzstelle* der zweiten Spirale an verschiedenen Punkten der ersten Spirale; endlich auch noch die *Richtung* (gleiche oder entgegengesetzte) und die *Beugung*, nämlich Linksdrehung oder Rechtsdrehung. Fig. 8. und 9. zeigen eine grosse, nach rechts gedrehte, und eine kleine, nach links



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

gedrehte Spirale, die Ansatzstelle ist aber verschieden, einmal ist die kleine Spirale an der inneren Windung, das anderemal an der äusseren Windung der grösseren Spirale angesetzt. Fig. 10. und 11. zeigen ähnliche Verhältnisse; die zwei Spiralen gehen aber von der Ansatzstelle aus, jede in entgegengesetzter Richtung. Eine Variante, welche in den ältesten Arbeiten noch nicht vorkommt, zeigt Fig. 12., bei deren zweiter kleinerer Spirale die anfängliche Rechtsdre-

hung in Linksdrehung übergeht. Die Variationsfähigkeit dieses einfachen Grundmotives ist staunenswerth gross; sie ist grösser als diejenige von vielen anderen Motiven, z.B. beim Kreis würde Form, Richtung und Beugung entfallen und somit nur zwei Momente zur Combination übrig bleiben. Nimmt man sich die Mühe, die möglichen Fälle nicht nur anzudeuten, sondern wirklich durchzuführen, so gelangt man sehr bald in die hunderte und tausende von Varianten. Man gewahrt dabei, dass die Variation der Form, der Grösse und der Ansatzstelle oft nur wenige auffallende Verschiedenheiten gibt, während die Combination der verschiedenen Richtung und Beugung starke auffällige Formveränderungen ergeben. Diese sind in der beistehenden Tabelle enthalten und wie sogleich ersichtlich wird, mit den vier Fällen von Fig. 13. bis Fig. 16. auch vollkommen erschöpft.

Fig. 13.,
in welcher sich
gleiche Richtung
mit entgegen-
gesetzter Beugung
verbindet, ist das
Skelett unzähliger
Ornamente,
die *Ranke*.





	Richtung gleich	Richtung entgegengesetzt
Beugung entgegengesetzt	 Fig. 13	 Fig. 14
Beugung gleich	 Fig. 15	 Fig. 16

Fig. 15.,
bei welcher
Richtung und
Beugung gleich
sind, bildet in
symmetrischer
Wiederholung
die *Palmette*.

Fig. 14.,
in welcher
Richtung und
Beugung ent-
gegengesetzt
auftreten, gibt
die *C-Form*.

Fig. 16.,
wo bei gleicher
Beugung die
Richtung ent-
gegengesetzt,
zeigt die
S-Form.

Eine fünfte Variante ist nicht möglich, und so ergibt sich aus dieser systematischen Erwägung der Grund, warum gerade diese vier Grundformen in der Ornamentik aller Gebiete stets wiederkehren. Speziell bei geschmiedeten Gittern gibt die blosse symmetrische Wiederholung dieser Formen schon eine Reihe von Mustern, deren Aufzählung wohl übergangen werden kann, da gerade

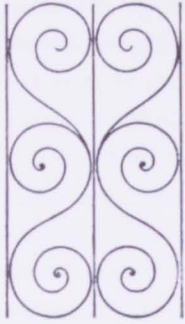


Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20

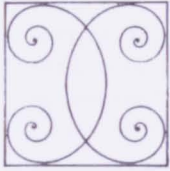


Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25

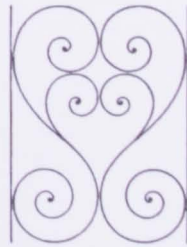


Fig. 27



Fig. 28

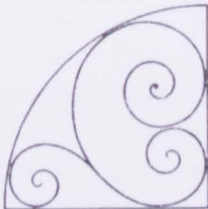


Fig. 26

diese einfachsten Combinationen überall Anwendung fanden und aus alten und neuen Arbeiten hinlänglich bekannt sind, wie z.B. die Form von Fig. 17.

Durch symmetrische Nebeneinanderlagerung können übrigens auch einzelne Spiralen Gitterdetails bilden, was die Fig. 18. und 19. darthun. Fig. 20. erläutert die so häufig vorkommende Herzform gleichfalls als auf diesem Wege entstanden. Die symmetrische Verbindung als solche ist eines der fruchtbarsten Motive zur Bildung neuer Varianten. An jede der vier Wurzelformen kann die Symmetrieaxe in verschiedener Richtung angelegt werden. Die Symmetrieaxe kann ferner tangiren, schneiden oder ausserhalb in verschiedener Entfernung vorbeilaufen, wodurch jedesmal ganze Reihen von Combinationen entstehen. Hiedurch sind die elementaren Hülfsmittel der Formveränderung (respective Ornament-Composition) bereits so vervielfältigt, dass eine einfache Rechnung alsbald nicht nur tausende, sondern Millionen verschiedenster Fälle ergibt.

Für Rundeisentechnik sind aber besonders werthvoll diejenigen Fälle, bei welchen sich die Linien durchdringen. Das Schema von Fig. 21. ist verwendet bei einem Gitter in Venedig vor einer Madonna bei Ponti dei Greci. Fig. 22. kommt gleichfalls bei Rundeisen vor, während die Schemen von Fig. 23. und 24. mehr den Tangirungen des Flacheisens entsprechen und somit auch schon an mittelalterlichen Werken vorkommen, wie an dem in Fig. 1. bereits dargestellten romanischen Gitterwerke.

Während diese Combinationen nur aus C-Formen entstanden, gingen die drei folgenden Varianten aus S-Formen hervor. Fig. 25. war an einem schönen Dreifuss der letzten Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung zu sehen. Fig. 26. und 27. kommt besonders an Schweizer-Gittern öfters vor.

Die dritte Möglichkeit dieser Art besteht in Combinationen von C-Formen mit S-Formen, wie dies in den folgenden drei Figuren der Fall ist, wobei Fig. 28. auch zeigt, wie sich diese Elementar-Combinationen auch ohne Schwierigkeit runden, dreieckigen und anderen Flächen anschmiegen lässt.

Fig. 29. und 30. ist das Schema von zahlreichen Gitterformen, unter andern am Fischbrunnen zu Salzburg und am Treppenthurm des Dresdener Schlosses.

In den meisten dieser Beispiele sind die C- und S-Formen so übereinandergelegt, dass sie sich theilweise decken.

Mehr weniger langgestreckte dreieckige Formen finden sich naturgemäss bei den häufigen Schildträgern und ähnlichen Streben. Fig. 31. ist das Schema einer italienischen Arbeit und Fig. 32. das Schema eines Trägers in der Auerstrasse zu Dresden.

Diese und ähnliche Combinationen (gleichsam ersten Grades) vermischt mit geraden Gitterstäben, mit Kreisen und mit den sogenannten achterförmigen

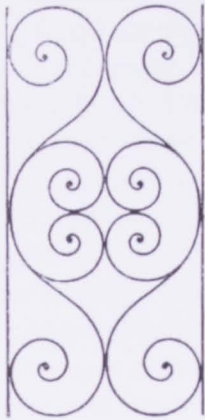


Fig. 29

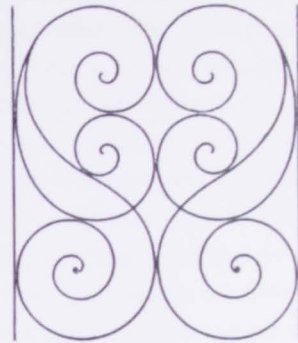


Fig. 30

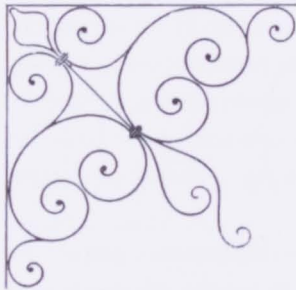


Fig. 31



Fig. 32

Netzen, bilden die Linienführung aller Gitter der ersten *Entwicklung* des Rundeisenschmiedens. Man sieht, dass allen diesen Formen trotz ihrer Mannigfaltigkeit eine einzige genetische Idee zu Grunde liegt, und das ist es, was den streng geschlossenen Styl dieser Zeit ausmacht.

Ebenso einheitlich entwickelt ist die noch massvolle Ausschmückung mit Masken, Blättern, Rosetten und stylisirten, aus kleinen Spiralen zusammengesetzten Blumen.

An manchen besonders gelungenen Stücken des Constanzer Meisters oder von *Georg Klain* und anderen ist die Beherrschung des Raumes, der Linienführung, die Vertheilung der Motive, die Gegensätze zwischen geraden und krummen Linien etc. in geradezu bewunderswerther Weise behandelt, so zwar, dass man sie unbedingt den vollendetsten Leistungen ornamentaler Kunst zuzählen muss.

Derlei zu erfinden und bis ins kleinste Detail durchzuführen, ist wahrhaft eine Meisterleistung, denn die Bedingungen der Schönheit als auch der Con-

struction sind endlich zahlreich und verwickelt und stehen sich nicht selten im Wege, so dass es trotz der ungeheuren Menge möglicher Combinationen doch keine leichte Sache ist, diejenigen zu finden, welche allen Anforderungen in vollkommener Weise entsprechen.

Die wichtigsten Regeln, welchen die besten Gitter der Renaissance entsprechen, sind die folgenden:

1. Auf einem einzigen Punkt ist nur je eine Verbandstelle von zwei und nur am Mittelstab (diesen eingerechnet) von drei Stäben gestattet.
2. Die Berührung zweier Linienzüge erfolgt entweder in paralleler Lage (tangierend) oder senkrecht zu einander.
3. Nur bestimmt ausgeprägte Reihung oder entschieden durchgeführte Symmetrie; nur entschiedene Gleichheit oder entschiedener Contrast werden geduldet, aber alle unentschiedenen Linienzüge ausgeschlossen.
4. Alle Verband- und Schweissstellen müssen günstig gelegen und nahezu gleichmässig über die ganze Fläche und ziemlich gleichweit von einander entfernt sein.
5. Auch die Motive der Auszierung sind gleichmässig und gleichweit zu vertheilen.
6. Die gesammte Raumauffüllung sei überall gleich dicht.
7. Die constructiven Bestandtheile und auch die Auszierungen liegen nicht nur wirklich in einer Ebene, sondern auch ihrem Effect nach streng in der Ebene des gesammten Gitters.
8. Alle constructiv wichtigen Verbände haften an den constructiven Hauptbestandtheilen.
9. Auch alle Auszierungen sind materialrichtig, d.h. schlank, stabförmig gehalten.

Gegen diese Regeln (und sie könnten noch vermehrt werden), verstossen neuere Arbeiten häufig, die alten Arbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts aber selten oder nie.

Es ist aber ein Naturgesetz, dass auch die Schönheit, auch die Kunst niemals stille stehen kann, sondern immer Neues erzeugen muss, denn auch das Schönste wird langweilig, wenn es endlich dem Fluche des Abgedroschenseins anheim fällt. Deshalb dauern die Glanzperioden in den Künsten auch stets nur kurze Zeit, weil die Entwicklung unerbittlich weiter drängt und lieber selbst Schlechteres zulässt, als eine stete Wiederholung des eben Erlebten und Gesehenen.

So war es auch hier.



Fig. 33



Fig. 34

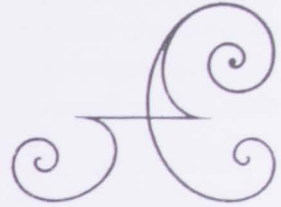


Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41

Die nachfolgenden Arbeiten sollen immer die vorausgegangenen überbieten, diess geschah anfangs durch logische Entfaltung des Formenschatzes; nachdem dieser aber in seinen einfachen Combinationen erschöpft war, griff man zu Cumulirungen (gleichsam Combinationen zweiter Ordnung), wie das Schema eines Gitters vom Dome zu Augsburg (Fig. 33) zeigt, in welchem die Varianten von Fig. 27. und 29. in Eins vereinigt erscheinen. Neben solchen Häufungen der Motive wurden auch Umwandlungen der Grundform versucht zur Erzielung neuer Effecte und hiebei war es besonders die S-Form, welche sich mehrfach verwandelte, und zwar wieder so consequent, dass diese Umbildun-

gen geradezu als sichere Anhaltspunkte zur Zeitbestimmung benützt werden können.

Während nämlich die Unterbrechung der S-Form durch eine gerade, wie in Fig. 34. und 35. zu Ende des 16. Jahrhunderts zu dominiren beginnt (siehe auch das Facsimile nach der Klain'schen Handzeichnung), so beginnt erst etwas später die Form von Fig. 36. und 37., und die spätesten, bereits für den Ausgang des 17. Jahrhunderts charakteristischen Formen von Fig. 38. und 39. zeigen uns das Urmotiv bereits merklich entstellt. Trotzdem wurde auch diese Form geradezu Mode, weil sie wenigstens neu war, wenn auch nicht gut, nicht edel.

Der Ausgang der Rundeisentechnik ist bezeichnet mit einer Menge solcher schlechter Formen, versteckte schlechte Reihungen, wie in Fig. 40 und 41. Ferner versteckte halbe Symmetrien und dgl. mehr, welche Combinationen die älteren Meister vermieden, weil sie schlecht sind, während die neueren sie wählten, trotzdem sie schlecht sind, bloß weil die älteren Meister sie noch nicht ausgeführt hatten.

So wie man sich durch Neuheit zu überbieten suchte, so trachteten die Gitterschmiede sich auch durch Billigkeit zu übertreffen, was ohne Verschlechterung der Technik nicht abging. Es entstanden zu diesem Zwecke hauptsächlich zwei Manieren. Die eine, nach welcher die Rundstabschnörkel und Laubwerke hintereinander gesteckt, also geflochten wurden, statt ineinander gesteckt zu werden. Hiedurch ersparte man zahlreiche Augverbände und Schweissstellen, allerdings auf Kosten der Festigkeit. Die andere Manier bestand darin, dass statt der Augverbände die Stäbe übereinander breitgeschlagen wurden und beiderseits gestanzte Blechrosetten mit Nieten die unsolide Stelle verdecken mussten; und dass bei Tangirungen statt des Ringverbandes Eisenklumpen angeschweisst und blattartig aufgehaut wurden.

Diese zwei Techniken beginnen zu Ende des 17. Jahrhunderts und gehen bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts fortwährend nebeneinander, während gleichzeitig noch eine andere gesündere Richtung neue Bahnen suchte durch Einführung des Quadrateisens.

Dies bereitete sich langsam vor.

Zuerst wurden noch an Rundeisengittern einzelne gerade Stäbe verstärkt und flach ausgehämert, dann kamen zu den nach Rundeisenmustern behandelten Quadratstäben gesimsartige Deckplättchen, dann allerlei andere geschmiedete Gesimschen und Architektur-Bestandtheile, Vasen mit Blumen und aller sonstige Reichthum, bis endlich das geschmiedete Prunkthor der Barocke in Erscheinung trat.

Das war denn wieder ein stylistisch durchgearbeitetes Product von eigenartiger Vollendung, aber auch diese Formenwelt musste wieder dem ewig geschäftigen Wechsel weichen und wieder ging es in Form und Technik stark abwärts.

Man kann wohl sagen, dass allmählig alles verloren ging, was in Form und Technik die vorigen Jahrhunderte auszeichnete, und erst mühsam mussten die Künste der alten Meister förmlich neu entdeckt werden. Hierin haben die letzten Jahrzehnte grosse aner kennenswerthe Fortschritte gebracht, und es kann mit Befriedigung ausgesprochen werden, dass die Wiener Meister hiebei in erster Reihe mitwirkten, Ansehen und Ehre der schönen Schmiedekunst wieder aufzurichten.

Hiezu war ein ehrlich Stück Arbeit nöthig, denn man kann sich die Verkommenheit der Schmiedekunst in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts kaum gross genug vorstellen.

Der allgemeine Standpunkt war der jenes Lehrbuches der Schmiede- und Schlosserkunst jener Zeit, welches bei Beschreibung einer seiner elenden Kupfertafeln sagt: „Wir bringen hier noch ein sehr geschmackvolles Gitterwerk, für *Hammerarbeit*, dessen Herstellung *billig* und *einfach*. Die Rosetten und Blumenzierathen können auch *gegossen* werden. Die Handleiste kann eine flache sein, woran die gebogenen Stäbe durch *Anschrauben* befestigt werden. Es werden auch auf feine Geländer Holzleisten befestigt, welches für die Hand angenehm ist, *wenn die Arbeit aber nach Gewicht gemacht wird, ist für den Schlosser Eisen vorzuziehen.*“

Also gegossene Hammerarbeit (!) billig, Anschrauben und starkes Material zur Vermehrung des Profites, das waren die Schlagworte dieser Zeit.

Wie schwer es fiel, sich von so tiefem Fall zu erheben, beweisen deutlich die ersten Versuche, alte Arbeiten zu copiren. Selbst auf jüngeren Kunstgewerbe-Ausstellungen, der von 1876 zu München und noch späteren, waren Copien alter Rundeisengitter in gefälschter Technik zu sehen. Statt des Lochens und des Durchsteckens wurde der falsche Augverband entweder mittelst gefeiltem Einsatzstück, wie in Fig. 42. oder mittelst kalt niedergeschlagenem Dorn und kleiner Niete wie in Fig. 43 verwendet. Überhaupt sind Feilen, Nieten und Stanzen die Krebschäden der modernen Kunstschlosserei.



Fig. 42

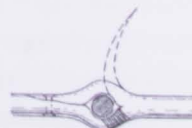


Fig. 43

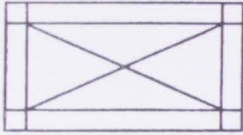


Fig. 44

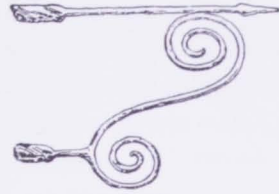


Fig. 45

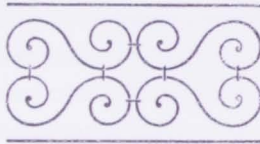


Fig. 46

So schlecht es anfangs mit der Technik bestellt war, so flau ging es mit dem Componiren und selbst die erst 1880 erschienenen „Motive zu Grabgittern“ sind eine wahre Musterkarte von Fehlern aller Art.

Aber auch die historische Forschung bewies, dass ihr das Gebiet des Gitterschmiedens vollkommen fremd blieb; sonst hätten unmöglich die alten griechischen Tempel von Athen und anderen Orten in Restaurations-Projecten und Illustrationen archäologischer Werke Gitter enthalten können nach dem Typus von Fig. 44., welcher genau das Normalgitter aus derjenigen, noch nicht lange vergangenen Zeit darstellt, in welcher die Hammerarbeit gespart, dagegen aber an Eisenstärke viel gegeben wurde, wenn die Bezahlung nach dem Gewichte ging.

Es ist eigenthümlich, dass man sich gerade antike Gitter geradlinig denkt, also quasi in Rococo oder Empireformen der Zeit von Winkelmann bis Schinkel.

Die spärlichen Überreste antiker Gitter weisen aber, wie das von Fig. 45. im südlichen Frankreich gefundene (siehe la ferronnerie par F. Liger⁸⁶) auf Spiralformen, diesem Urmotiv aller Metalltechnik, zurück.

Schon die ausserordentliche Massenhaftigkeit der Spiralform in Bronze und Golddrähten aus der dem Eisenzeitalter vorangehenden Bronze- und Kupferzeit hätte darauf hindeuten müssen.

Auch die Formen der mittelalterlichen Gitter, die man sich in ihren ältesten Arbeiten nicht ohne Anschluss an römische Traditionen denken kann, verweisen auf Spiralformen, und ist in dieser Hinsicht das in Fig. 1. schon gebrachte Gitter sehr beachtenswerth, da es tangentielle primitive Spiralenverbände enthält, die

86 [Liger, François: *La Ferronnerie ancienne et moderne, ou monographie du fer* [...], 2 Bde, Paris 1873–75.]



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49

sogar stark an antikes Formenwesen erinnern, weil sie ebenso auch auf altgriechischen und römischen Vasen vorkommen. Auf den Vasen sind diese häufigen Spiralenwindungen, wie das Muster von Fig. 46. aber aus der Metalltechnik übertragene Motive, und darnach wäre man versucht, sich die antiken Tempelgitter aus Spiralenwindungen zusammengesetzt zu denken, viel eher ähnlich dem Romanischen oder dem Rundeisengitter der Renaissance als anderen Formen.

Leider versiegen über diesen Gegenstand nicht nur die literarischen Quellen, sondern auch die Hilfsmittel der Monumente. Das Wenige, das aber doch erhalten, stimmt ganz gut zu der gemachten Annahme. So sind die Beschlägetheile eines antik römischen Koffers, die in Fig. 47. und 48 dargestellt, entschieden so gebildet, dass sie als Renaissance-Arbeit auch angesehen werden könnten.

Sehr beachtenswerth ist aber die bekannte Darstellung von einer antik griechischen Vase (siehe Fig. 49.), in der schon Semper ein Gitterwerk zwischen Tempelsäulen erkannte, zu dessen Befestigung an vielen Tempeln sich die Löcher in den Säulentrommeln immer noch finden. Semper ist dabei auf eine Analyse der Linienführung nicht weiter eingegangen, eine solche dürfte aber doch manchen Aufschluss geben, denn wenn auch Vieles dabei der Willkür des Vasenmalers zugetheilt wird, so scheint doch die Krummlinigkeit des darunter gedachten wirklichen Gitters ausser Zweifel zu stehen. Weniger ist auf die Durchdringung der Linien zu geben, denn diese könnte schon eher eine willkürliche Zuthat des Vasenmalers sein. Aus diesen Strichen noch die Form des Eisens, ob Rund- oder Flacheisen, herauslesen zu wollen oder gar wegen der fraglichen Durchdringung auf einen Augverband schliessen zu wollen, wäre bereits entschieden zu viel. Höchstens könnte Flacheisen in Verbindung mit Rundeisen angenommen werden, so dass durch Löcher des Flacheisens die Rundstäbe durchgesteckt wären, denn hiefür gibt es ein antikes Muster an den zahlreichen kleinen Fenstergitterchen von Pompeji. Beide Eisengattungen bilden, stets in geraden Formen verwendet, immer Quadratnetze. Das Flacheisen ist sehr dünn, man möchte an geschnittene Blechstreifen denken, also auch leicht zu lochen, und die Rundstäbe kaum viel über Bleistiftdicke. Die Durchsteckung erfolgte wie in Fig. 50. Gerade das häufige Vorkommen dieser Git-

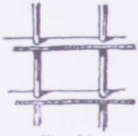


Fig. 50

terart in den Ruinen von Pompeji, bei gänzlichem Ausschluss aller anderen Eisengitter scheint zu beweisen, dass die Römer (und Griechen) den kräftigen Augverband der Renaissance nicht kannten, auch noch nicht den der Quadratstäbe der mittelalterlichen Schmiede.

Dass sonst in antiken Ruinen Eisengitter sich nicht vorfinden, ist begreiflich, da ja alle Eisenbestandtheile durch Jahrhunderte daraus geplündert wurden. Dass aber auch in Pompeji ausser dieser einen Specialität nichts Derartiges enthalten, ist auffallend, denn hier sind sie nicht verschwunden, hier mussten sie überhaupt gefehlt haben.

Hiedurch fällt neues Licht auf die Gitterzeichnungen von Fig. 49. Es fragt sich nämlich, ob hierunter überhaupt ein Eisengitter zu denken ist und nicht vielmehr ein Bronzegitter. Dies ist sicher das Wahrscheinlichste, denn unter den zahlreichen Metallgegenständen der pompejanischen Funde sind überhaupt viele Gegenstände, die in späteren Zeiten aus Eisen gefertigt wurden, noch ausnahmslos Bronze. So vor Allem eine Menge Dreifüsse, die heute aus Eisen gemacht werden.

Die auf einen Dreifuss bezügliche Stelle des Pausanias lib. X, wo es heisst: „unter den Opfergeschenken zu Delphi war eine Trinkschale von *Alyattes* aus Lydien gespendet (VI. Jahrh. v.), deren *eisernes Fussgestell* bewundert wird. Thurmformig und durchbrochen, zwischen dem Laubwerk, womit es geziert, schlangen sich kleine Thiere hindurch. Die einzelnen Stücke waren nicht durch Nägel, sondern durch *Löthe* verbunden.“⁸⁷

Semper übersetzt dieses: „Löthe“ richtiger durch „Schweissung“ und erklärt somit den halbmythischen Repräsentanten (resp. Schutzpatron) der Schmiede, den *Glaukos v. Chios*, als den Erfinder des Schweissens.⁸⁸

Die Verwunderung dieser Textstelle scheint sich aber doch nicht auf die seltene Technik des Schweissens, das so lange geübt wird als Eisentechnik existirt, sondern darauf zu beziehen, dass dieses Gestelle überhaupt aus Eisen und nicht (wie üblich) aus Bronze gefertigt war.

87 [Pausanias: *Beschreibung Griechenlands*, 10. Buch. Pausanias' Beschreibung Griechenlands (2. Jh. n. Chr.) gilt als wichtigste zeitgenössische Quelle für antike Architektur und Kunstgewerbe.]

88 [Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bd. 2: *Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*. München: Friedrich Bruckmann's Verlag 1863, S. 511. „Die Stäbe nicht geniethet oder mit Beschlägen befestigt, sondern *zusammengeschweisst*.“ [A.i.O.]]

Vergegenwärtigt man sich den Entwicklungsgang der gesammten Eisen-technik, so zeigt sich, wie zuerst fast nur Schneidinstrumente aus diesem harten Stoff, also Waffen und Werkzeuge gemacht wurden, während alles Übrige: Gefässe und allerlei Hausgeräthe, Schmuck und selbst Schilde, Helm, Beinschienen noch aus Bronze oder Kupfer verblieben. Es wäre ja geradezu unfassbar, wie die Urvölker hätten plötzlich alle ihre Gebräuche und Gewohnheiten aufgeben sollen, um plötzlich Alles aus Eisen zu fertigen. Vielmehr war es nur das Material für Messerschmiede, alles Übrige blieb Bronze und Kupfer. Von da an beginnt das Eisen immer mehr und mehr Terrain zu erobern. Nebst den Waffen werden Nägel, Beschläge an Thüren und Koffern, Haken und Bestandtheile an Schiffen und Wägen; Schlösser und Schlüssel von Eisen, während noch alle Gegenstände des Wohlgefallens, der Kunstindustrie: Candelaber, Dreifüsse, Prunksessel, Gefässe und auch Abschlussgitter etc. noch, wie seit Alters her gebräuchlich, aus Kupfer, Messing, Bronze gefertigt werden. Dies ist das Stadium der ausgebildeten griechisch-römischen Welt gewesen. Im Mittelalter macht das Eisen neue Fortschritte, unter welchen das Gitter- und Harnischschmieden in erster Linie zu nennen ist. So geht es fort bis endlich in neuester Zeit der Aufschwung der Eisentechnik auch das Holz aus den Dachstühlen verdrängt und noch einige letzte Reste der Kupfer- und Bronzezeit, die kupfernen Dachrinnen denen von Eisen weichen müssen und selbst eiserne Töpfe an den Heerden stehen.

In jedem dieser Abschnitte ist offenbar das Gefühl der Menschen mit dem für gewisse Gegenstände gebräuchlichen Materiale verwachsen gewesen und dies scheint sogar auf die Bemalung der Rundeisengitter der Renaissance noch von unbewusst mitbestimmendem Einfluss gewesen zu sein.

Schon *Cennini* (im 14. Jahrhundert) redet von Öl-Vergoldung auf Eisen und wie man mit Öl auf Eisen malt.⁸⁹ Zweifellos ist es gegenwärtig bereits, dass die alten Gitter alle bemalt waren, und wenn auf den Anblick Gewicht gelegt wurde, waren sie theilweise oder auch ganz vergoldet. Merkwürdig ist die Gleichheit der Bemalung. Überall und fortwährend war die Grundfarbe dunkelgrün und das Gold wurde meist nur zum Aufhohen, zum Vergolden von Spitzen, Rippen, Kanten verwendet. Dies geschah genau in derselben Weise in Italien, in Österreich, in Deutschland, in Frankreich, überall.

89 [Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa (=Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 1). Übers., mit Einleitung, Noten und Register versehen von Albert Hg. Wien: Braumüller 1871.]

Denkt man einer Periode geschmiedeter Gitter eine Periode bronzener Gitter vorhergehend, so drängt sich förmlich die Idee auf, dass diese Farben: grün mit goldenen Spitzen und Kanten, nichts anderes sind, als die absichtliche oder unwillkürliche Nachahmung der Bronzegitter mit ihrer dunkelgrünen Patina und ihren metallisch-glänzenden, abgeschuerten Kanten und Ecken.

So gibt der grosse Zusammenhang von selbst Licht auch über die Details des grossen Ganzen, und nun zeigt sich auch, wie das Rundeisengitter der Renaissance so recht in der Mitte der ganzen Entwicklung steht, auf besonders begünstigtem Posten. Es hat aber auch in der Geschichte der Kunst seine Schuldigkeit gethan, und kann man sich mit Vergnügen mit den hier zu Tage getretenen Meisterleistungen befassen.

Auch diese Erörterungen hätten ihre Schuldigkeit gethan, wenn sie dazu beitragen könnten, die Aufmerksamkeit mit erneutem Schwunge diesem schönen Gegenstande zuzuwenden.

Schlösser und Schlüssel (1885)

Neue Freie Presse. Wien, 26. Juni 1885. Mit handschriftlichen Redaktionen, Sign. SN: 187-447.

Im Österreichischen Museum ist für einige Zeit die interessante Sammlung von Schlössern und Schlüsseln aus dem Besitze des Herrn A. *Dillinger* ausgestellt, um dann nach Berlin und Hamburg zu wandern. Dieselbe wurde durch die Publication des Katalogs erst dem eingehenderen Verständniß erschlossen. Das, was diese Collection lehrt, geht weit über den Rahmen der Bedeutung gewöhnlicher Curiositäten hinaus. Es ist ein Stück Culturgeschichte in ihr verkörpert, und kommen einige Entwicklungsgesetze menschlichen Schaffens gerade an diesem Beispiele der Geschichte des Schlosses zu so prägnantem Ausdrucke, daß die hier aufgedeckte Stufenfolge der Erfindung allgemeinstes Interesse verdient. Dieses Resultat erzielt zu haben, ist das Verdienst achtzehnjährigen Sammelfleißes, unterstützt durch zahlreiche Reisen beinahe über ganz Europa, wobei der unermüdliche Sammler fast gänzlich sich selbst überlassen blieb und durch die in solchen Fragen noch sehr unzulängliche Literatur höchstens zeitweise irregeführt wurde. Die hervorragende Bedeutung dessen, was die fertige, in sich fest geschlossene Sammlung nunmehr lehrt, besteht darin, daß die Endergebnisse in directem Widerspruche stehen mit den heute landläufigen Dogmen der kunstgeschichtlichen Handbuch-Literatur.

Die primitivste und zugleich älteste Wurzelform des Schlosses bei allen Völkern ist der einfache Riegel ohne jedwede Beigabe. Er liegt frei zu Tage und kann ohneweiters mit der Hand weggeschoben oder wieder eingelegt werden. Er entspricht nur den bescheidensten Anforderungen an Sicherheit, indem er fast nur verhindert, daß die Thür von selbst aufgeht. Diese Urform kommt vor an ältesten egyptischen Reliefbildern von Thüren und steht heute noch als einfachster Verschuß in Gebrauch bei Gatterthoren von Umzäunungen zu Viehhalden u. dgl. Der primitivste und auch älteste Versuch, dem Bestreben unerlaubten Eindringens Widerstand zu leisten, bestand überall darin, die freie Bewegung des Riegels durch Einschieben eines zweiten kleineren in ein Loch des ersteren zu verhindern und dieses Hemmniß in einem Kasten so zu verstecken, daß es weder gesehen noch auch mit der Hand erreicht und beseitigt werden kann, sondern nur durch ein eigenes Instrument, den Schlüssel, den man aber haben muß. Zunächst blieb lange Zeit, durch viele Jahrhunderte hindurch, die erste Idee die allein herrschende, und der Fortschritt bestand in consequenter Verfeinerung des Systems. Statt einem einzigen Hemmriegel oder

Zäpfchen werden zwei und noch mehr eingelegt und diese auch von verschiedenen Querschnittsformen hergestellt, damit das Auffinden derselben und das Nachahmen des Schlüssels möglichst erschwert sei. Ferner wurde der Hauptriegel nach Innen verlegt und nicht mehr mit der Hand geschoben, sondern gleich mit dem eingesteckten Schlüssel. Dabei ergab sich wieder der Übelstand, daß nach Öffnung des Schlosses der Schlüssel stecken bleiben mußte, bis wieder geschlossen war. Auch dieser Übelstand wurde beseitigt und eine Schloßplatte erfunden, welche das Herausziehen des Schlüssels in beiden Riegelstellungen ermöglichte. (S. Nr. 125 der Sammlung.) Die kleinen Hemmriegelchen oder Sperrzapfen wurden durch eigene Gehäuse, Bänkchen und schließlich durch elastische Federn aus Bronze oder Eisen in ihrer richtigen Lage erhalten, wozu offenbar wieder schrittweise allerlei Übelstände nöthigten, die bei noch mangelhafter Einrichtung eingetreten sind, besonders bei Cassettschlössern. Solche Federn dienen dann auch zur Führung und Spannung des Hauptriegels, und als, auf dieser Stufe der Entwicklung angelangt, die Verwendung von Federn eine allgemeine und reichliche war, wurde ein Verschluß lediglich auf der Basis der Federung aufgebaut, nämlich das sogenannte Stechschloß, eine Erfindung, die auf früherer Stufe der Entwicklung einfach unmöglich gewesen wäre, nun aber sozusagen in der Luft lag und gemacht werden mußte sowohl in Rom, als auch in China.

Der Schlüssel an sich ist doch gewiß unter den zahlreichen Objecten menschlichen Hausrathes ein originelles Ding, etwas wesentlich Anderes als zum Beispiel Messer, Hammer, Säge; und doch muß gesagt werden: er hat sich unter dem Zwange eines Naturgesetzes eigentlich von selbst erfunden in seiner Wesenheit und in seiner gesammten Detailbildung. In der ältesten Primitivform ist er ja nichts als die Nachbildung des menschlichen Fingers, der ins Schloß eingreift, um den Sperrzapfen zu heben. Der Sperrzapfen ist aber kein neues Motiv, sondern nur eine etwas veränderte Verwendungsart des Hauptriegels. Auch das mittelalterliche und moderne Drehschlüsselsystem bildete sich aus so unscheinbaren Anfängen heraus bei steter, von Schritt zu Schritt fast unmerklicher Weiterentwicklung. Über diese bisher unbeantwortete Frage der Erfindungsgeschichte gibt wieder die vorliegende Sammlung Aufschluß, und zwar durch die Holzschlösser Nr. 8 und 9 (Seite 50 des Kataloges)⁹⁰ und durch die zu Gran gefundenen Schlüssel Nr. 195 bis 201. Diese zu Holzschlössern gehörigen

90 [Dillinger, Andreas: *Catalog der Special-Ausstellung von Schlössern und Schlüsseln im k. k. österreichischen Museum in Wien*. Wien: R. v. Waldheim 1885. Vgl. auch: Dillinger, Andreas: *Über Schloss und Schlüssel. Vortrag*. Wien: A. Keiss 1885.]

eisernen Schlüssel zeigen offenbar den ältesten Typus der Drehschlüssel. Es sind Drehschlüssel, die aber noch zu Zapfenschlössern des antiken Systems gehören. Eine Übergangsform, die geradezu absurd scheinen möchte, wenn nicht auch hierfür die Erklärung in der Sammlung als Nr. 8 der Schlösser vorliegen würde. Bei diesem Schloß hebt ein Drehschlüssel die Sperrzapfen des Hauptriegels. Aber auch diese Neuerung erscheint logisch vorbereitet durch die schon vorhandenen Ansätze an den Zapfen hiezu, welche bisher aber bloß das Durchfallen derselben durch das Riegelloch verhindern sollten. Eine der ältesten Zuthaten ist das Hohlrohr, bei dem es auf den ersten Blick sogar zweifelhaft erscheint, ob es lediglich ein Hinderniß, das wiederum der List der *P. T.* Herren Einbrecher entgegengesetzt wurde, darstellt, oder ob nicht umgekehrt der Dorn im Schloß, als Stützpunkt der Drehung, als Drehungsaxe, die Hauptsache war. Auch Hindernisse der Drehung wurden frühzeitig eingeschaltet, freilich anfangs noch so primitiv, daß man wieder sieht, wie einfältig in den guten alten Zeiten Herr Dietrich noch gewesen sein muß. Einen einfachsten Typus dieser Art repräsentirt der Schlüssel Nr. 152. Der spätere Typus mit übergreifenden Einschnitten ist vertreten durch Schlüssel Nr. 148 und zahlreiche andere. Die wesentlichste Erweiterung des neuen Systems besteht aber darin, daß endlich nicht mehr der Sperrzapfen, sondern der Hauptriegel unmittelbar durch Drehung geschoben wurde. Hiedurch ist der Bruch mit dem antiken Mechanismus ein vollständiger. Alles Übrige ist Detailverbesserung. Genugsam verschlungen ist der Weg des Fortschritts auch hier wieder, bis alle die mannichfachen Federn, Doppel- und Fallriegel, Eingerichte, Aufhalkloben, Vorder- und Hinterstudel, Regulatoren etc. beisammen sind, die endlich die Schlösser zu förmlichen Maschinen, zu Wunderwerken der Schmiedekunst machten. Davon sind in Nr. 44–50 einige Prachtstücke ersten Ranges zu sehen. Die Sammlung illustriert das Alles bis zum Ausgange des vorigen Jahrhunderts, also bis zur Zeit, bei der unsere modernen Handbücher der sogenannten Geschichte der Technologie gemeinlich erst anheben und Museen erst zu sammeln beginnen. In unserm Jahrhundert stehen alle diese Dinge schon auf den Schultern ganzer Generationen von Cultur-Perioden, so zwar, daß sich die einfachen Urtypen und Begriffe aus den bereits mannichfach differencirten Formen nicht als genetische Reihe erkennen lassen.

Der verdienstvolle Sammler dieses nebst vielen anderen gleichfalls vernachlässigten Specialfaches der Technologie fühlte sich nun im Verlaufe seiner Arbeit vor Jahren schon einmal veranlaßt, die ihm hier entgegentretende Gesetzlichkeit der Entwicklung als das Wesentlichste zu erkennen. Demnach müßte eine bestimmte Schloßmechanik auf einer bestimmten Stufe der Cul-

turentwicklung mit Nothwendigkeit eintreten, auch ohne daß die einzelnen Völker von einander abschreiben, auch auf dem Monde oder sonst einem andern Planeten, wenn es dort Menschen gäbe. Das raunten ihm seine kleinen bronzenen und eisernen Schätze zu. Das Gegentheil besagt aber unsere einschlägige Literatur. Nach dieser ist immer jedes Ding irgend einmal und irgendwo von einem absonderlichen Pfifficus erfunden und von diesem Punkte aus über die Welt verbreitet worden. So lang man irgend etwas nur bei uns kennt, gilt es als unser geistiges Eigenthum. Wie aber ein ähnliches Stück bei einer römischen Ausgrabung gefunden wird, dann haben wir es von den Römern. Sollte aber in Griechenland etwas Derartiges auftauchen, dann haben es die Römer wieder von den Griechen gelernt. Zuletzt ergeht es auch diesen schlimm, und ein kleiner egyptischer Fund beweist unumstößlich, daß die Hellenen schon im grauesten Alterthum fleißig nach Egypten gepilgert sind und sich dort ihre ganze Weisheit geholt haben. So zeigt sich schließlich, daß das gesammte Können und Wissen der ganzen Welt aus dem Wunderlande der Pharaonen stammt. Oder auch aus dem Heiligen Reiche der Mitte, was gleichfalls eine beliebte Version. Das Verfängliche an der Sache besteht darin, daß thatsächlich eine Menge solcher Beziehungen und Wanderungen historisch unumstößlich feststeht. In anderen Fällen wieder ist es aber kaum denkbar, eine frappante Gleichheit von Erscheinungen auf diesem derzeit fast ausschließlich beliebten Wege zu erklären. Auch hierüber bietet die vorliegende Sammlung noch Beispiele, unter welchen das Indianerschloß von Nr. 7 vor Allem bedacht werden muß. Dasselbe stammt aus Juliaca in den Cordilleren Südamerikas und wurde aus dem entlegenen Gebirge von 11,000 Fuß Meereshöhe herabgeholt. In seiner Construction ist es im Wesentlichen identisch mit dem altegyptischen Schlosse. Wo ist da der commerzielle Zusammenhang? Hier und in zahlreichen anderen Fällen bleibt wol nichts Anderes übrig, als den geschilderten naturnothwendigen Zusammenhang als Erklärung gelten zu lassen. Wird dies aber nur einmal zugegeben, so ist auch hier wieder die Bahn frei, und man weiß nicht gleich, bis zu welcher Grenze blindes Nachtreten auch hier wieder das Richtige verdunkeln könne. Die Aufgabe wahrhaft strenger kritischer Specialforschung wird es daher sein: in jedem einzelnen Falle mit größter Gewissenhaftigkeit zu prüfen, ob das Eine oder das Andere anzunehmen sei. Dazu sind aber umfassende Spezialsammlungen unerläßlich. Hiemit ist wol am bestimmtesten auch die Berechtigung und Wichtigkeit solcher Detailsammlungen dargethan, und möge es daher auch nicht ungünstig aufgenommen werden, wenn auf eine solche hier so nachdrücklich aufmerksam gemacht wurde.

Über Österreichische Bauernmajolica (1886)

Sonderdruck, Wien: Selbstverlag 1886 (Erstveröffentlichung: *Jahrbuch des Wiener kaufmännischen Vereines*, Bd. 4. Wien: Verlag des Wiener kaufmännischen Vereines 1886, S. 242–274). Mit handschriftlichen Streichungen, Sign. SN: 183-144/1. Der Text basiert auf einem Vortrag, den Sitte am 3. März 1884 gehalten hat.

Hochgeehrte Versammlung!

Nur Einiges über die Stellung der Majolica zur übrigen Thonwaarenerzeugung überhaupt sei mir gestattet rasch vorzuschicken.

In Bezug auf Material, auf Technik und auch auf die geschichtliche Entwicklung nimmt die Majolica eine mittlere Stellung ein und ist dies eine interessante Erscheinung von ausschlaggebender Bedeutung für das Verständniss dieses Industriezweiges nach jeder Richtung hin.

In Bezug auf das Material geht ein auffallend constanter Zug durch die Geschichte der Thonwaarenerzeugnisse. Zuerst werden die obersten, überall zu Tage liegenden Thonschichten neuester geologischer Perioden, also Alluvialschichten, verwendet, und zwar von allen primitiven Urvölkern und noch heute von Stämmen niederster Culturentwicklung, und ist dieses so naheliegend, dass man es auch ohneweiters als naturwüchsige Materialgewinnung begreift.

Dieser ersten Zeit der Production folgt die Aufsuchung immer besserer Sorten, also die Verwendung von Thonschichten älterer geologischer Bildung von Thonen, die schon geschätzt, gesucht und gegraben sein wollen, und damit verbindet sich schon mehr weniger die künstliche Verbesserung des Materiales durch Sieben, Kneten, Schlemmen und dergleichen mehr. An der Grenze dieser mittleren Periode steht die künstliche Erzeugung des Thonmateriales durch Mischen verschiedener Thonerdesorten und durch willkürliche Beimengungen, wie gemahlener Feuerstein etc. Zuletzt folgt die Verwendung des Kaolins, also einer Urgesteinverwitterung. Man sieht: geradeso wie die keramische Production stetig vorschreitet, greift sie zu immer älteren geologischen Formationen zurück, sie griff zuerst (wie natürlich) zu dem Nächstliegenden und hierauf erst nach und nach zu immer Entfernterem.

Die erste Periode der einfachen Verwendung natürlicher Thone ist die primitive Stufe der Keramik, wie sie in unserer gewöhnlichen Hafnerwaare (sogenannte *weiche* Thonwaare, weil das Material noch bei verhältnissmässig niederen Hitzegraden weich zu werden beginnt) noch heute vorkommt.

Die zweite Periode der Verwendung natürlicher Thone, aber bei künstlicher Zubereitung, ist die Stufe der Majolica und Fayence. Diese beiden Bezeichnungen gehen in der Praxis vielfach ineinander über, der Regel nach aber bedeutet *Majolica* die frühere Entwicklung dieser Mittelstufe der Fabrication, in der man bei der Thonbereitung sich noch mit Sieben, Walzen, Schneiden, Kneten, Schlemmen und Mischen begnügte, also mit einem Materiale, das im Wesentlichen mit dem weitest verfeinerten Material weicher Thonwaare noch übereinstimmt, während die Glasur sich bereits geändert hat und für die Bestimmung entscheidend wird. Dem gegenüber bedeutet *Fayence* der Regel nach die spätere Entwicklungsphase dieser Mittelstufe, in welcher die Thonerden bereits Zusätze erhalten, damit sie feuerbeständiger, strengflüssiger werden. Daher unterscheidet man auch *weiche* Fayence (diese ist nichts Anderes als echte Majolica) und *harte* Fayence, das ist die durch Zusätze gegen das Feuer härter, beständiger gemachte Fayence oder auch „eigentliche Fayence“. In die erste Gruppe gehört auch unsere *Bauernmajolica* oder das sogenannte *Weissgeschirr*, in die letztere noch das Steingut, Wedgewood, Palissywaare und zahlreiche moderne Majolicacopien, wie die von Ginori bei Florenz, welche aber alle im Handel „Majolica“ heissen wegen der Nachahmung des Decores alter Majolicageschirre, während sie der technischen Herstellung nach modernste Hartfayencen sind.

Die dritte Periode ist die des Kaolins des Porzellans.

Noch genauer in der Mitte steht die Majolica in Bezug auf die Technik ihres Decores, in Bezug also auf ihre Farben und Glasuren.

Die ältesten Gefässe wurden einfach mit Lackfarben bemalt, wie die gesammte antike Vasenmalerei noch zeigt. Diesen folgte die gewöhnliche Töpferglasur, eine Bleiglasur, die geradeso weichflüssig, wie das unpräparirte Thonmaterial dazu.

Die zweite Stufe beherrscht das *Zinnemail* (eigentlicher Majolicaweissgrund), das auch für die Technik der Hartfayence, dessen Glasuren hauptsächlich durch Borsäuregehalt charakterisirt sind, noch von Bedeutung ist.

Auf der letzten Stufe ändert sich mit dem Materiale neuerdings die Glasur (die Feldspatglasur des Porzellans tritt auf), und es muss das so sein, weil bei jedem keramischen Product eben die Feuerbeständigkeit des Untergrundes des Materiales mit der Feuerbeständigkeit der Farbe der Glasur übereinstimmen muss.

Somit kann es auch gar nicht anders sein, als dass auch in der geschichtlichen Entwicklung der Fabrication der künstlerischen Ausbildung, der Mode und des Handels die Majolica wieder eine mittlere Stelle einnimmt.

Der allgemein bekannten Version nach kam diese schöne Technik von den Persern zu den Arabern, durch diese nach Spanien, woselbst ein Hauptpunkt der Fabrication sich auf der Insel *Majorca* bildete; von da nach Italien, woselbst unter Anderem die Fabrication zu *Faenza* blühte, und von hier nach Frankreich, Deutschland, Österreich u.s.f.

Durch diese keramische Sage scheint aber nicht sowohl der Weg der Erfindung des Zinnemails oder der Majolica, sondern vielmehr der Handelsweg bezeichnet zu sein, der Weg von den wichtigsten Fabricationscentren zu den der Reihe nach eroberten Absatzgebieten, der Weg, auf dem dieses Product der Reihe nach zur Mode wurde. So erklärt es sich hinlänglich, dass die massenhaft nach Italien aus Majorca gebrachte Waare den Namen Majolicawaare erhielt und später wieder die massenhaft von Faenza nach Frankreich importirte Waare Faenza (Geschirr von Faenza) hiess, und auf Grundlage dieser Namen wieder besagte Fabel über die Geschichte der Majolicafabrication in Curs kam. Für die strengere Forschung gestaltet sich die Frage aber schwieriger.

Einerseits zeigt sich da allerdings, dass der Nürnberger Glasmaler *Hirschvogel* diese Technik aus Italien nach Hause brachte;⁹¹ dass die französische Fabrication, soweit es bekannt, durchaus späteren Datums ist als die italienische; dass in Österreich zu Dahlwitz Copien nach Urbino-Gefässen von dahin berufenen Italienern gemacht wurden und auch in Kaschau mit Italienern eine Fabrication gegründet wurde, endlich dass auch alle anderen Fabricationen zu Auspitz in Mähren, zu Weisskirchen, Bystritz, Frain, Marburg, Hollitsch, Salzburg, Gmunden etc. durchwegs späteren Datums sind.

Andererseits aber verweist wieder eine keramische Sage nach Schlettstadt, wo schon im dreizehnten Jahrhundert ein Töpfer das Zinnemail erfunden haben soll. In der Kreuzkirche zu Breslau steht das Grabmal des Stifters, in Majolicatechnik gefertigt von einem unbekanntem deutschen Meister schon Anno 1290. In Italien soll Luca della Robbia das weisse Zinnemail (Majolicagrund) *selbstständig* erfunden haben um das Jahr 1480 herum. Wahrscheinlicher ist aber, dass auch dieser bedeutende Meister die Sache bloß durch seine zahlreichen herrlichen Werke erst in Schwung und zur allgemeinen Kenntniss brachte. Er mag es ja gewesen sein, der in dieser Technik zum erstenmale in Italien grössere Werke in grösserer Zahl ausführte; das Zinnemail selbst dürfte aber schon vor ihm gewesen sein. Dafür sprechen endlich zuverlässig die zahlreichen Thonperlen und Thonarmbänder mit Zinnemail der Museen zu Mainz

91 [Vgl. „Zur Geschichte der Salzburger Weissgeschirr-Fabrikation (1883)“, S. 506 in diesem Bd., Anm. 78.]

und Mannheim, wie sie in christlichen Gräbern Deutschlands aus dem vierten und fünften Jahrhunderte gefunden wurden. Ihr Fabricationsort ist allerdings wiederum strittig.

Aber sei dem wie immer, wahrscheinlich ist es, dass die Technik selbst auch bei uns weit zurückreicht, dass aber deren Aufschwung thatsächlich mit dem vorher genannten Handelswege zusammenfällt. Sicher aber ist, dass das, was wir gegenwärtig über alle diese interessanten Details der Kunst- und auch der Handelsgeschichte, soweit es Deutschland und Österreich betrifft, wissen, beinahe gleich Null ist, und dass es höchste Zeit wäre, noch alles zusammen zu raf-fen, was hierüber in Erfahrung zu bringen ist, denn die Quellen hierüber werden von Jahr zu Jahr geringer.

Betrachtet man die Literatur dieses Gegenstandes, so sieht man, dass über Geschichte der italienischen Majoliken bereits eine reiche Literatur existirt. Fast jede Fabrik besitzt ihre historische Bearbeitung in theilweise sehr eingehenden Monographien, und dies geht bis zur speciellen Behandlung einzelner Meister der Majolicamalerei. Auch die französische Majolica (Fayence) hat bereits ihre Geschichte. Über die Delfter Fayencen existirt die vortreffliche Arbeit von Havard und über das rheinische Steinzeug die von Dornbusch.⁹² Über die Majolicafabrication in den österreichischen und deutschen Landen existirt aber in der kunstgeschichtlichen Literatur so gut wie nichts. Nicht ein einziges Werk von Hirschvogel ist bestimmt, in den Museen stehen die österreichischen und deutschen Majoliken unbestimmt und wüst durcheinander mit ganz vagen und trotz dieser Vorsicht noch häufig falschen Bezeichnungen. Über die reiche und vortreffliche Majolicaerzeugung von Nürnberg weiss man rein nichts, und wer die allgemeinen Handbücher der Keramik zur Hand nimmt, muss den Eindruck erhalten, als ob dieses edle kunstgewerbliche Product nur im südlichen Boden emporgewachsen wäre und nördlich der Alpen eine kaum nennenswerthe Pflege gefunden hätte.

Die ganze Entwicklung dieser wichtigen keramischen Technik in Österreich und Deutschland ist also noch in Dunkel gehüllt, dessen Beseitigung auch für die moderne Wiederbelebung dieser eingegangenen Technik nicht ohne Werth sein dürfte. In dieser Beziehung wäre es nothwendig, dass die Arbeiten jedes Fabricationsortes bestimmt würden und die geschichtliche Entwicklung in den Urkunden aufgesucht würde. Erst auf Grundlage einer ziemlich bedeutenden Zahl solcher Monographien liesse sich eine Geschichte der österreichischen Majolicafabrication aufbauen. – Zur Fertigstellung solcher Monographien waren

92 [Vgl. Ebd., S. 505 in diesem Bd., Anm. 77.]

nun die Verhältnisse in Salzburg und Gmunden besonders günstig. Sowohl alle nur wünschenswerthen Urkunden, als auch eine Fülle von erhaltenen Fabricaten, meist Krüge und Schüsseln, waren vorhanden und brauchte nur zugegriffen zu werden.

Da an beiden Orten der Entwicklungsgang wesentlich verschieden von einander war, indem zu Salzburg die Fabrication als von Oben her beschützte Freikunst auftrat, während sie in Gmunden im Bürgerhause wurzelte und zünftisch betrieben wurde, so geben die Vorgänge daselbst doch wenigstens typisch ein Bild, wie sie vorgekommen und im Allgemeinen zu denken seien, und deshalb möge es gestattet sein, die Entwicklung an diesen Orten mehr ins Detail zu verfolgen.⁹³

93 [An dieser Stelle folgt der handschriftlicher Einschub: „Hier folgt im Wesentlichen gleichlautend der Text der vorhergehenden Schrift ‚Zur Geschichte der Salzburger Weissgeschirrfabrication‘.“ Die restlichen 27 Seiten mit 15 Abbildungen wurden gestrichen. Darunter befinden sich sieben Seiten zur Gmundner Majolika-Fabrikation, die im Wesentlichen mit dem Text „Zur Geschichte der Gmundner Majolika-Fabrikation (1887)“, S. 564 in diesem Bd., übereinstimmen.]

Das Salzburger Filigran (1887)

Sonderdruck, Nürnberg: Selbstverlag 1887. (Erstveröffentlichung: *Kunst und Gewerbe* 21, Beilage 17, 1887). Mit handschriftlichen Redaktionen, Sign. SN: 189-623. 1 Abbildung.

Die Entstehung dieser rühmlich bekannten Kunstindustrie ist neueren Datums. Nichts desto weniger scheint es angezeigt, die Entwicklungsgeschichte derselben zu erzählen und so der Vergessenheit zu entreissen.

Es ist ein Stück bürgerlicher Schaffenskraft, ein Stück echt volksthümlichen Arbeitens, das sich in ihr wiederspiegelt und Derjenige, welcher dieses Stück Volksleben aufmerksam betrachtet, wird etwas wie Bergesluft und frischen Waldgeruch dabei verspüren und nicht ohne Anregung und Theilnahme dabei verweilen.

So erging es dem Schreiber dieser Zeilen, als er an einem sonnigen Frühlingmorgen von Salzburg, dem jetzigen Sitze der Filigrantechnik, sich nach Hallein begab und dort die als Ruine noch pietätvoll erhaltene Werkstätte besuchte, in welcher zu Anfang dieses Jahrhunderts die Wiege dieses Kunstindustriezweiges stand. Der jüngst verstorbene Meister Peter Reitsamer machte den Führer und erzählte in den ihm heiligen Räumen die Geschichte seines Vaters, der das alles geschaffen. Da wurde jeder Winkel bedeutsam, jedes Werkzeug, jede Vorrichtung zur Arbeit hat ihre Geschichte, ihre Sorge, ihren Erfolg. Peter R. lernte hier als Knabe; sein Vater, Jacob Reitsamer, von Hause aus Schmied und im Filigran anfänglich Dilettant, hat das alles ersonnen und auch durchaus selbst gefertigt, alle Stanzen, Walzen, Hämmerchen und sonstigen Werkzeuge, die Fallmaschine, das Schmiedefeuer. Die Giesserei, selbst die Herstellung einer kleinen Wasserleitung von einer benachbarten Quelle bis in das Fabrikslokal, wurde ohne fremde Hülfe von ihm ausgeführt. Besonders in dem jetzigen Zustande der Ruhe und Verlassenheit sieht dieses selbstgeschaffene Maschinenwerk höchst alterthümlich und fremdartig aus; das Ganze wäre ein passender Vorwurf für den Pinsel eines Genremalers.

Geboren wurde *Jacob Reitsamer* 1798 zu Berwagen in Oberösterreich als der einzige Sohn des Hufschmiedmeisters Benedict Reitsamer, der sich in wohlgeordneten Verhältnissen befand und seinen heranwachsenden Sohn zu Pater Werigand in die Schule schickte. Das Schmiedegewerbe erlernte er in ordentlicher Lehre zu Hause. Erst 22 Jahre alt, musste er das väterliche Anwesen übernehmen und zu diesem Zwecke vorher in Salzburg einen Kurs über Thierarzneikunde hören und die vorgeschriebene Prüfung hierüber ablegen. In diese

für ihn reich bewegte Zeit fällt ausser seiner Verehelichung noch die für seinen späteren Lebenslauf entscheidende Befreundung mit Thomas Spitzer und mit Wessely. Spitzer, eine provinziale Berühmtheit seiner Zeit, dessen Selbstportrait im Salzburger Museum und dessen Biographie im Salzburger Künstlerlexikon Aufnahme fand,⁹⁴ war Maler und Altartischler zu Berwagen (in Hendorf ist noch ein Altar als sein Werk bekannt), ferner Erzeuger eines künstlichen Marmors; in Allem Autodidact und eine durchaus originell und künstlerisch angelegte Natur. Wesely, damals eine Zeit lang in Mattsee (anderthalb Stunden von Berwagen) ansässig und Goldschmied seines Zeichens, der auch die Technik des Silberfiligrans verstand, war sehr unruhigen, unternehmenden Geistes, strebte stets nach Reichthümern und versuchte daher, trotz wiederholtem Missgeschick immer wieder von Neuem den Goldbergbau, zuerst zu Hallstadt und Frieburg; später zu Hallein und in Kärnthen im Möllthal.

Die Berührung mit den Ideenkreisen dieser Männer war es offenbar, welche Jacob Reitsamer in seine neue Bahn lenkten, während die solide Anlage seines Naturells als eigenes Familien-Erbstück ihn das Richtige treffen liess und wie ein Talisman den Erfolg verbürgte, der Gründer eines Industriezweiges im Lande zu werden. Zunächst zogen ihn die künstlerischen Arbeiten der Freunde mächtig an und er brachte alle Sonn- und Feiertage bei seinem Lehrmeister in Mattsee zu, bis er es so weit gebracht hatte, allerlei kleine Silberarbeiten für die Landbevölkerung selbstständig ausführen zu können. Mit der weiteren Ausbildung als Silberarbeiter gelangte aber auch der Plan zur Reife, den Aufenthalt unter den Bauern und die ererbte Schmiede aufzugeben und ein neues Leben in einer nahen Stadt zu begründen. Endlich 1827 wurde dieser Entschluss ausgeführt. Jacob R. kaufte eine Gürtlerei-Gerechtsame in der Salinenstadt Hallein, nachdem er vorher die Prüfung als Silberarbeiter zu Wels abgelegt hatte und übersiedelte dorthin. Bald darauf kaufte er das Haus auf dem Karolinenplatz, in welchem sich die eingangs beschriebene verlassene Werkstätte noch befindet, und begann, seinen Betrieb auszubilden. Die Gürtlerei wurde nebenbei betrieben, aber das Hauptaugenmerk auf die bis dahin importirten Filigranarbeiten gerichtet. Diese Filigrane hatten damals den bescheidenen Luxus der Nationaltracht des wohlhabenden Bürgerstandes und der Landbevölkerung zu bestreiten. Flor- und Hutschnallen, Haarnadeln und Rosenkränze waren gesuchte Artikel, die aber nirgends im Lande selbst erzeugt wurden, sondern von Schwäbisch-Gmünd zu den Marktzeiten nach Reichenhall kamen, von wo sie in bedeutenden Mengen kon-

94 [Pillwein, Benedict: *Biographische Schilderungen oder Lexikon Salzburger Künstler*. Salzburg: Mayr 1821.]

stant nach Salzburg eingeschmuggelt wurden. Diese Verhältnisse waren so als etwas allgemein Übliches bekannt, dass das erste selbsterzeugte Lager in Filigranartikeln von den Finanzorganen schonungslos konfisziert wurde, weil sie es nicht glauben konnten, dass hier eigene Arbeit vorläge. Da aber der Nachweis alsbald hierüber geführt wurde, erhielt Reitsamer ein Patent zur Erzeugung dieser Waare und hiemit begann die Arbeit fabrikmässig eingerichtet zu werden. Es wurden Arbeiterinnen aus Schwäbisch-Gmünd und noch bessere aus Tachein in Tirol (an der Grenze des bayrischen Hochgebirges) verschrieben und die systematische Heranbildung eines eigenen Arbeiterstandes begonnen, der sich bald bis auf 36 Personen hob, eine für die damaligen Industrieverhältnisse und für die kleine Landstadt beträchtliche Zahl. Die Hilfskräfte waren meist weibliche, indem sich diese wegen des guten Auges, der ruhigen Hand und vor Allem wegen der entsprechenden Geduld dazu am besten eigneten. Eine entsprechende Arbeitstheilung wurde eingeführt, so zwar, dass z.B. ein grosser Theil der Hilfskräfte ausschliesslich zum Biegen der Füllungsschnörkel verwendet wurde. Reitsamer leistete auch Hervorragendes als Lehrmeister und Erzieher des Nachwuchses, so dass seine Leute bald an Geschicklichkeit und Genauigkeit die auswärtigen Kräfte übertrafen. Eine Menge Vortheile und Verbesserungen sind seine Erfindung, wie das geheim gehaltene Rezept eines vortrefflichen Weiss-sudes, welche Methode erst in den Vierziger Jahren durch die galvanische Versilberung verdrängt wurde. Bei der Herstellung von maschinellen Vorrichtungen zur Erzeugung von allerlei Rohbestandtheilen und Bronzemontirungen kam ihm seine Schmiedekunst trefflich zu statten. Aber auch den kaufmännischen Vertrieb richtete er mit sicherem Blicke ein. Die Entlohnung der Arbeiter geschah nach der Stückzahl, die Salzburger Märkte bezog er selbst und das Absatzgebiet erweiterte sich sehr bald über ganz Oberösterreich und Steiermark, in welchem allein der Wallfahrtsort Mariazell Tausende von Filigran-Rosenkränzen verbrauchte. Die Blüthezeit des Geschäftes fällt in die Jahre von 1835 bis 1848 und kostete damals das Loth Filigran zum Wiederverkauf 1 fl. 54 Pfennige, während unter Anderem für das Biegen von 1000 Stück Schnörkeln 42 Pfennig R.-W. bezahlt wurde. In dieser Zeit regster Thätigkeit zeichnete sich J. Reitsamer ebenso durch Leutseligkeit, wie durch geistige Anregung aller Art aus. Noch heute sind alten Leuten die bei ihm regelmässig gehaltenen geselligen Zusammenkünfte an Sonn- und Feiertagsnachmittagen in Erinnerung, an welchen bei ihm musiziert, gesungen, gelesen und über Geschichte, Literatur und Kunst gesprochen wurde. Die Familie besitzt aus diesen Jahren ein Portrait von ihm, das einen scharfgeschnittenen, geistreichen Kopf mit wohlwollenden einnehmenden Zügen darstellt, das Prototyp eines ächten gediegenen Meisters.

Nach dem Jahre 1848 gerieth jedoch die rasch aufgeblühte Technik wieder in Verfall in Folge der Zunahme moderner Allerweltstracht unter der bürgerlichen und ländlichen Bevölkerung. Stück für Stück des Filigrans Schmuckes kam aus der Mode. An Stelle der schönen Florschnallen traten formlose Halsschliesen zu Ketten mit plumpen getriebenen Zierathen oder schlechtem Filigran aus geschnittenem sogenannten gekordelten Draht, bei dem Form und Gediegenheit der Arbeit Nebensache war und das von allen Landsilberarbeitern selbst verfertigt wurde, während früher das ächte alte deutsche, aus gedrehten Drähten verfertigte Filigran ausschliesslich gepflegt wurde.

Da es gegen diese wichtige Veränderung keinen Widerstand gab, wurde die Fabrikation aufgegeben und 1861 ein Gold- und Silberarbeitergeschäft in Salzburg eingerichtet. Am längsten (bis ca. 1870) erhielt sich die aus dem angrenzenden Bayern stammende Mode der Filigranknöpfe, welche auch erst in der letzten Zeit aufgekommen war.

Jacob Reitsamer starb 1868.

Das Geschäft führte nun sein ältester Sohn Peter Reitsamer selbstständig. Künstlerische Anlage, Wissenstrieb, und alle sonstigen trefflichen Eigenschaften des Vaters hatten sich auf ihn vererbt. Er zeichnete und malte und war in regem Verkehr mit Künstlern und Kunstforschern, die in ihm die reine Begeisterung für alles Grosse in der Kunst ehrten und schätzen. So gingen denn die neuesten Bestrebungen auf dem Gebiete der Kunstindustrie nicht ohne sein lebhaftestes Interesse zu erwecken an ihm vorüber. Besonders als der Aufschwung des Salzburger Museums und die Gründung der Salzburger Bau- und Kunstgewerbeschule die Bewegung in nächste Nähe brachten,⁹⁵ fasste er den Entschluss, die verschollene Technik noch einmal in Angriff zu nehmen auf der neuen Basis des Bedarfes in den höheren kunstgebildeten Gesellschaftskreisen und noch einmal gelang der Versuch vollständig. 1875 machte er die ersten Versuche von Schmuckgegenständen im Stile deutscher Renaissance. Ein Jahr darauf erhielt er die Medaille der Münchner Ausstellung und bald darauf das Ehren-Diplom des österreichischen Museums für Kunst und Industrie. Nun folgte jährlich eine Reihe grösserer Arbeiten in gediegener alter Technik nach mustergiltigen Entwürfen. Fächergürtel, Braceletten, Serviettenbänder, Filigrankorbchen, Visitenkartenschalen, Photographierahmen, Albumdecken etc.,

95 [Das Salzburger Museum wurde 1834 vom städtischen Leihhausverwalter Vinzenz Maria Süß gegründet und 1852 von der Stadt Salzburg übernommen, seit 1850 heißt es Salzburger Museum Carolino Augusteum. Die Salzburger Staatsgewerbeschule wurde 1875 gegründet; Sitte war ihr erster Direktor bis 1883, als er die Leitung der Wiener Staatsgewerbeschule übernahm.]

kurz alle die zierlichen Dinge, welche die italienische Filigranfabrikation als Effektstücke grösserer Art zuweilen zu machen pflegt, aber weit überlegen den bloss Effekt haschenden gebrechlichen italienischen Arbeiten durch die Ausführung in der festgefügtten altdeutschen Art und durch die Reinheit des Stiles, der sich besten alten Mustern aus Museen und Privatsammlungen genau anschliesst. Arbeiten dieser Art befinden sich bereits als anerkannte Meisterstücke in den Museen zu Wien, Berlin u.s.w.

Peter Reitsamer war geboren 1824 zu Berwagen und starb am 23. November 1886. Sein Bruder, Silberarbeiter in Gmunden, in derselben Schule erzogen, hat gleichfalls dieselbe Bahn bereits mit Erfolg betreten. Das Salzburger Geschäft wird im gleichen Sinne von drei Söhnen des P. Reitsamer fortgeführt und so steht zu hoffen, dass die schöne Technik traditionell gewerbsmässig erhalten bleibt.⁹⁶



Salzburger Filigrane. Lichtdruck von W. Biede, Nürnberg.

96 [Gestrichen wurde der Schlussatz: „Die beigegebene Illustration, Beilage 17 ist eine Probe seiner letzten Arbeiten“, sowie die entsprechende Abbildung. Es folgt eine Anmerkung der Redaktion: „Besonderes Verdienst um die Ausbildung dieser Industrie erwarb sich der Verfasser vorstehender Abhandlung. Die auf der Beilage 17 gegebenen Proben und eine Reihe anderer Gegenstände, die wir theils in Originalen theils in Photographien sahen, sind nach seinen Entwürfen gefertigt.“ Bei den drei Gegenständen auf der durch die handschriftliche Redaktion gestrichenen Abbildung handelt es sich also um Werke, die von Peter Reitsamer nach Sittes Entwürfen gefertigt wurden, weshalb sie hier dennoch wiedergegeben sind.]

Zur Geschichte der Gmundner Majolika-Fabrikation (1887)

Sonderdruck. Nürnberg: Selbstverlag 1887 (Erstveröffentlichung: *Kunst und Gewerbe* 21, 1887, S. 65–72). Mit handschriftlichen Redaktionen, Sign. SN: 184-621. Dieser Text war zuvor schon mit wenigen Abweichungen als Teil des Artikels „Über Österreichische Bauernmajolica (1886)“ erschienen, aus dem er handschriftlich gestrichen wurde. 4 Abbildungen.

Die Gründung österreichischer Majolikafabriken erfolgte entweder durch Berufung von Italienern und unter fürstlicher Subvention, wie bei einigen mährischen und böhmischen Fabriken, oder durch die Energie eines einzelnen Mannes, welcher als hervorragender Meister in seinem Fache dastand, wie bei der Riedenburger Fabrik⁹⁷; oder endlich in Anlehnung an bestehende Hafnergewerbe. Dies letztere war in Gmunden der Fall und tritt somit hier die eigenthümliche Erscheinung zu Tage, dass die als „Freikunst“ geltende Majolikamalerei hier sich dem Zunftwesen beugte und einverleibte. Hiedurch entstanden eigenthümliche Verhältnisse, deren Schilderung nicht bloß für die Geschichte der Keramik, sondern auch für die grosse Streitfrage über zünftiges und freies Gewerbe von einigem Interesse sein dürfte.

Die noch erhaltenen Akten der Hafnerlade gehen nun allerdings bloß bis 1795 zurück, aber datirte Arbeiten von völlig gleichem Typus, besonders in Bezug auf alles Handwerkliche an der Sache (Erde, Grundemail, Farbe etc.), reichen zurück bis 1617 und eine Nachricht der „Gmunder Chronik“ datirt nicht viel später, welche besagt, dass das (später Katzenböck'sche) Hafnerhaus im Jahre 1636 an Stelle des älteren Hafnerhauses von *Franz Donauer* mit restirendem Materiale vom Baue der Kapuzinerkirche errichtet wurde. Ein Thürstock dieses Hauses und ein alter Schrank in deutscher Renaissance, der im Vorhaus steht, weisen auch in der That noch auf diese Zeit zurück. In dieser Zeit bestanden schon in Mähren diejenigen Majolikafabriken, wie die wahrscheinlich kaiserliche von Göding und die wahrscheinlich Fürst-Dittrichstein'sche von Nikolsburg, von welchen her die Fabrikationen zu Salzburg und zu Gmunden ihre Anregung, ihre Motive und auch ihre Gehülfen bezogen, entweder direkt oder auf Umwegen über niederösterreichische und böhmische Fabriken. Der Wortlaut der Chronik läßt keinen Zweifel darüber, dass Donauer zünftiger Hafnermeister gewesen sei, während andererseits die noch erhaltenen Weissgeschirre deren Erzeugung schon in dieser Zeit sicher bezeugen. Wenn nun auch für

97 Siehe Geschichte dieser Gründung im Jahrgang 1883, Heft IV und V. [„Geschichte der Salzburger Weissgeschirr-Fabrikation (1883)“, S. 505 in diesem Bd.]

diese älteste Zeit keine urkundlichen Aufschlüsse bisher vorliegen, so ist doch das Eine gewiss, dass die Art der Fabrikation innerhalb der ganzen Zeit von mehr als zwei Jahrhunderten sich im Wesentlichen gleich blieb, dass auch im Anfange des 17. Jahrhunderts schon das Geschäft in den Händen zünftiger Hafnermeister lag, welche die Majolikamalerei von zugereisten Malergehülfen besorgen liessen. Hiedurch gewinnen aber die noch vorhandenen Akten der Zunftlade tiefer zurückgreifende Bedeutung.

Diese Akten bestehen aus Folgenden:

1. Das *Einschreibebuch*. Dieses beginnt 1795 und enthält die Rubriken: A. Meisterwerden, B. Freisagen, C. Aufdingen, D. Fürmerkungen der Lehrjungen.
2. Das *Auflagebuch* von 1798 an, enthält die Beiträge der Meister und Gesellen verzeichnet. Im Kreise der Innung liegen, wie daraus hervorgeht: Schöndorf, Pottenbach, Rogau, Ischl, Timmelkam, Schörfling, St. Wolfgang und, wie als Ergänzung hiezu aus dem Einschreibbuch hervorgeht, auch *Vöcklabruck*, indem es dort unterm 4. Mai 1795 heisst, dass Joseph Dornbichler das Meisterrecht zu Vöcklabruck verliehen wurde, „weil all dort schon über 10 Jahre kein Handwerk gehalten.“ Später wird noch am 26. Dezember 1801 J. Bundschuh als Hafner in Vöcklabruck bestätigt.

Diese Daten sind von einiger Bedeutung, weil dadurch die keramische Hypothese, derzufolge in Vöcklabruck eine Majolikafabrikation bestanden haben soll, nahezu den Boden verliert. Es haben sich nämlich mit grosser Zähigkeit diese Fabrikationen auf bestimmten Punkten erhalten, wo es durch irgend einen Glücksfall sich ereignete, dass das Zusammenstimmen von Erde und Glasur gelang. So weit heute noch die Tradition zurückreicht, haben diejenigen Gmundner Hafner, welche auch auswärts Werkstätten errichteten, dort nicht Gmundner Majolika, sondern gewöhnliches Hafnergeschirr erzeugt, und wenn sie es ausnahmsweise thaten, liessen sie sich eigens dazu die Erde von Gmunden bringen. Einige Versuche in der Nähe (in Ebensee), Konkurrenzgeschäfte zu gründen, sind desshalb missglückt, weil die dortigen Erden mit der Zusammensetzung der Glasur nicht stimmten und hiezu geradewegs eine neue Erfindung nöthig gewesen wäre, welche nicht jederzeit gelingt.

Ebenso wie die Majolikafabrikation von Vöcklabruck, gehören auch die von *Wels* und von *Stadt Steyer* ins Reich der Fabel. Einige in Museen als *Welser* Fabrikate bezeichnete Stücke gehören unzweifelhaft der Nürnberger Gruppe an und die als *Steyrer* oder auch *Linzer* Fabrikate hie und da vorkommenden Stücke erweisen sich auf den ersten Blick als echte Gmundner Waare. Zudem reichen die *Steyrer* Hafnerordnungen bis 1671 zurück und die *Steyrer* Glasurbücher bis 1670 und in allen diesen und anderen Aktenstücken der *Steyrer*

Innungslade ist nirgends eine Spur von Majolikatechnik zu finden. So zieht sich der ganze Kreis der oberösterreichischen Majolika ausschliesslich auf Gmunden selbst zusammen.

Das letzte (3.) Buch der Gmündner Lade ist das *Rechnungsbuch*. Dieses beginnt 1789.

Ferner war noch bis vor wenigen Jahren ein Zunftbild erhalten mit den drei Meisternamen: Katzböck, Stiebler und Prein als Vertretern der Zunft und diese waren es, welche auch unmittelbar vor der Zeit, in welcher die Urkunden der Hafnerlade beginnen, die Vertreter derjenigen drei alten Majolikahafnereien Gmundens waren, die heute noch existieren.

Die Daten aus den Lebensläufen der besitzenden Personen dieser Geschäfte sind nun die folgenden:

Nach dem Tode von Katzböck führte seine Wittwe, Frau Maria Anna Katzböck, vom 9. Mai 1799 das Geschäft bis zum Herbst desselben Jahres, wo sie sich mit Mathias (sen.) Fötinger vermählte. Sein Geburtsjahr ist unbekannt. Bei Hafnermeister Prein war er zwar als Hafnerlehrling (1793 in vorgerückteren Lebensjahren) aufgedingt, wie es heisst, als ehelicher Sohn des Jakob Fötinger, Hoftischler zu Puchheim, er war aber vorher Amtsschreiber in Muhlwang und scheint somit seine Aufdingung und Freisprechung nur eine Formalität zur Ermöglichung des Geschäftsantrittes gewesen zu sein. Damit stimmt auch überein, dass sein bis vor Kurzem aufbewahrtes Meisterstück, eine Arbeit geringfügigster Art und trotzdem schlecht ausgeführt war, als auch nur pro forma. In der Meisterliste erscheint er bis 1816.

Um diese Zeit muss die alte Katzböckin bereits heimgegangen gewesen sein, denn bei seinem 1817 erfolgten Ableben erscheint nicht sie (Maria Anna), sondern eine Frau Elisabetha Fötinger als seine Witwe, welche aber das Geschäft auch nur ein Jahr lang führte bis zu ihrer 1818 erfolgten Vermählung mit Ferdinand Eismayer. Dieser war geboren 1787, kam 1799 (also mit seinem 12. Jahre) in die Lehre, wurde 1803 Hafnergeselle und 1818 Meister. In Folge übermässigen Medizinirens irrsinnig geworden musste er 1843 von der thatsächlichen Leitung des Geschäftes abstehen. Sein Ableben erfolgte 1852.

1845 übernahm daher Franz Fötinger (Sohn des schon genannten Mathias sen. Fötinger) das Familiengeschäft. Er war geboren 1805, lebte aber nur bis 1848. Seine Wittwe, Katharina Fötinger, besass darauf das Geschäft von 1848 bis 1866, während welcher Zeit es aber von dem jüngeren Bruder ihres Mannes, von Mathias (jun.) Fötinger geleitet wurde. Dieser war gelernter Hafner, aber stets Dreher, niemals Majolikamaler. Er war geboren 1807 und lebte bis 1883, zuerst dem Namen nach als Geselle, in Wirklichkeit als Leiter des Familienge-

schäftes und zuletzt als Privatier, dem es aber zur zweiten Natur geworden war, noch stets praktisch mit Hand anzulegen, eine echte Arbeiternatur, die eine andere Freude als Arbeiten und Schaffen nicht kennt. Er soll die älteren Stücke der Fabrikation und die ganze Entwicklung derselben gewusst und darüber gerne Aufschluss gegeben haben, wie ein aufgeschlagenes Buch.

Schade, dass diese Quellen der Geschichte immer spärlicher werden und aus Zufall oder Ungeschick so häufig ungenützt vergehen. Ein unwiederbringlicher Verlust.

Seit 1866 ist Johann Fötinger, Sohn des Franz Fötinger, im Besitze des Geschäftes und als Nachfolger der letzten Zunftmeister auch im Besitze der Hafnerlade mir ihren Akten.

Auf dem zweiten Hafnerhaus zu Gmunden ist die Entwicklung eine ähnliche. Die älteste Unterschrift eines Vertreters dieses Geschäftes lautet: Stegmann. Diesem folgten Prein und 1806 seine Wittwe, Frau Preinerin, wie es in den Büchern heisst. Diese erscheint aber bald verehelicht mit Ferdinand Stadler, der nach ihrem Ableben seinerseits wieder heirathete. Nach seinem Tode führte seine Wittwe das Geschäft von 1817 bis 1820, wo sie wieder Ignatz Pott heirathete, einen Offizier der Garnison. Dieser besass das Geschäft bis 1844, wo es Herr F. Schleiss (gelernter Tischler) erstand.

Wieder ähnlich gestalteten sich die Verhältnisse auf dem dritten Gmundner Hafnerhaus. Zuerst erscheint darauf Johann Stibler 1799 bis 1806, dann seine Wittwe (Frau Stiblerin) pro 1807, welche aber schon 1808 mit Joseph Wiesinger verheirathet ist, der gleichfalls ad hoc rasch Hafner wurde. Auch dieser heirathete nach dem Ableben seiner Frau ein zweites Mal und seine Wittwe, Aloisia, führt darauf 1837 das Geschäft, um sich bald darauf mit Joseph Tranner zu verehelichen, der gleichfalls wieder ad hoc Hafner wurde, da er von Haus aus gelernter Gärtner war.

Das Konstante an diesen Verhältnissen ist sehr beachtenswerth. Es scheint, als ob derlei Familiengeschichten gerade nicht keramischer Natur wären und nicht streng hierher gehörten. Es ist dies aber doch der Fall, denn diese Verhältnisse sind ein Stück Gewerbegeschichte mit dem ganzen sattendsten Kolorite des verflrossenen Zunftwesens, einer Institution, die eben die Menschen zur Nebensache und das Geschäft selbst zum Wesen macht.

So wie die grosse bureaukratische Maschine ein Räderwerk ist, das Tag für Tag seine gewaltige Arbeit verrichtet und dabei nur immer wieder mit frischem Menschenmateriale vollgestopft wird, ebenso sehen wir hier die einzelnen Geschäfte als solche weiterleben und die Menschen, ja selbst deren Empfindungen, deren Kenntnisse, sind die Nebensache, die werden einfach zur Ver-

sorgung vom Schicksale da so hineingestopft. Das ist also ein echtes unverfälschtes Zunftbild, das wir da vor uns stehen haben.

Merkwürdig bleibt nur, wie es auf diese Art überhaupt gehen konnte. Nun! Es ging eben auf diese Art auch thatsächlich nur bis zu einer gewissen Grenze und diese war und blieb trotz Allem das eigene Sinnen der Geschäftsbesitzer.

Vor Allem konnte sich die Fabrikation auf diese Art über die unterste Stufe, die eben Jeder zu übersehen vermag, nicht erheben; und selbst da ist die Existenz abhängig von der Möglichkeit, die nöthigen Hülfсарbeiter zu erlangen. Diese Hülfсарbeiter für die Bauernmajoliken-Fabrikation sind die sogenannten „Hafnermalergesellen“. Diese wurden in Gmunden stets von auswärts her aufgenommen, aber nie im Orte selbst erzogen oder freigesprochen; und heute, wo die Verbindung mit den ähnlich arbeitenden grösseren Centren abgerissen, wo von auswärts her keine Hafnermalergesellen mehr zureisen, weil sie auswärts auch nicht mehr vorkommen, heute sind sie in Gmunden auf dem Austerbe-Etat gestellt und damit auch die Gmundner Majolikamalerei.

In dem Katzenböck'schen Geschäft ist heute noch ein Hafnermalergeselle Namens Mathias in rühmlicher Erinnerung. Der letzte seines Zeichens in diesem Hause hiess Wanusch, starb 1856 und nach ihm wurde in diesem Hause nicht ein Stück Majolika mehr gemalt.

In dem vormal's Stibler'schen Geschäfte starb der letzte Hafnermalergeselle 1867 und mit ihm hatte es auch in diesem mit der Majolikamalerei ein Ende.

Nur das vormal's Prein'sche Geschäft besitzt noch einen solchen Hafnermalergesellen. Er heisst Elsenwenger, und ist schon 1825 geboren. Mit seinem Hinscheiden wird auch der letzte Rest von Majolikamalerei in Gmunden verschwinden.

Es ist dies sehr beachtenswerth, weil es zeigt, dass alle unsere modernen Kunstbestrebungen diesen Verfall alter Industrien oft gar nicht aufhalten, vielleicht häufig gar nicht aufhalten können, dass alle unsere modernen Kunstgewerbeschulen keinen Hafnermalergesellen zu Stande bringen. Dieser ist eben wirklich ein eigener Geselle, nämlich ein Mann, der viel kann, aber sich wenig darauf einbildet, oder noch handgreiflicher ausgedrückt, ein Mann, der zeitlich aufsteht, den ganzen Tag fleissig arbeitet, eine Unmasse von Bildern aller Art per Tag fertig bringt und dabei doch um einen bescheidenen Gesellenwochenlohn zu haben ist.

Ein solcher Handwerksmann ist nun allerdings nur als Resultat eines spezifisch handwerksmässigen Lebens, einer handwerksgemässen Erziehung zu denken. Aber noch manche Aufschlüsse, besonders über die Lebensbedingungen des Zunftwesens selbst, geben uns diese unscheinbar aussehenden Akten.

Der naturgemässe Verfall des Zunftwesens spiegelt sich in ihnen in deutlichster Weise.

Schon die äussere Ausstattung der Akten zeigt dies. Anfangs ist Alles wunderbar säuberlich, mit sichtlichem Respekt vor der Sache rastrirt und geschrieben. Später wird alles in konstantem Zuge immer schleuderischer, so dass man deutlich sieht, wie das Ganze zuletzt nur mehr als lästige Gewohnheit weiter geführt wurde. Die Einschreibungen selbst schrumpfen immer mehr zusammen. Zuerst gehen die „Fürmerkungen der Lehrjungen“ gänzlich ein, schon 1806. Im Auflagebuch fehlt zu ersten Male 1845 die Dezemberliste, welche dann später gänzlich ausfällt. Die Gesellenliste verschwindet schon früher und ebenso happert es zuletzt gar sehr bei den auswärtigen, nicht in Gmunden selbst ansässigen Meistern. Rückstände in den Zahlungen gibt es anfangs nicht. Als diese endlich am Horizonte der Begebenheiten erscheinen, werden sie strenge gebucht und eingetrieben, endlich nur mehr gebucht und zuletzt auch die Verbuchung als vergebliche Mühe weggelassen. Im Jahre 1866 hören die Aufschreibungen ganz auf. Merkwürdiger Weise wurde aber auch nach dieser Zeit noch freiwillig eine Zeit lang von einzelnen Meistern die Auflage bezahlt und zu zünftischen Zwecken verwendet, aber ohne Aufschreibung, bis auch das verlosch.

Ähnlich verhält es sich mit dem Gesellenverbande.

Am längsten erhielt sich die Institution der formellen Lehrlingsfreisprechung. Diese ging bis 1873 fort.

Höchst bezeichnend ist für diese ganze Entwicklung, dass der Verfall des Zunftwesens so stetig vor sich ging und das Inslebentreten der Gewerbefreiheit von 1859 hierbei auch nicht den leisesten Eindruck machte. Dieses anscheinend wichtige Ereigniss hat an der Sache selbst nicht das Mindeste geändert, ja nicht einmal beschleunigend auf den von selbst schon weit früher eingetretenen Zeretzungsprozess gewirkt. Die Jahrzahl 1859 spielt in der Geschichte dieses stetigen Niederganges durch unser ganzes Jahrhundert hindurch merkwürdiger Weise nicht die geringste Rolle. Man sieht, dass man es hier mit einem Elementarereigniss, mit einem Naturprozess zu thun hat, der sich ebenso wenig aufhalten oder beschleunigen lässt, wie sich der Lauf der Gestirne nicht durch Einrichtung eines neuen Kalenders ändern liesse.

Ebenso verhält es sich mit den Rekonstruktionsversuchen des Zunftwesens. Diese Wiederbelebung der alten Lebensform wurde vor nicht langer Zeit in den gewerblichen Kreisen ziemlich allgemein als die Retterin aus aller Noth herbeigewünscht und so nachdrücklich verlangt, dass die Gesetzgebung dem allgemeinen Drängen nachgab und die Gewerbefreiheit wieder beschränkte. Was

war der Erfolg? Vermehrung von Berathungen, Sitzungen und Schreibereien; das Leben aber und die Produktionsverhältnisse blieben ganz dieselben. Und so zeigte sich neuerdings, dass die Produktionsformen unzertrennbar verbunden sind mit den allgemeinen Verkehrs- und Kulturverhältnissen und durch geringfügige Einzelbestimmungen sich im Wesentlichen nicht ändern lassen. Dasselbe aber, was die Geschichte von dem Wachstum und Vergehen der Formen des gewerblichen Lebens lehrt, zeigt sie auch in Bezug auf die Arten der Produktion selbst. Was nicht mehr in sich lebensfähig ist, kann durch künstliche Mittel nicht am Leben erhalten werden; eben so wenig, wie das Leben des Einzelnen etwa durch ärztliche Kunst und Mittelchen über diejenige äusserste Grenze hinaus erhalten werden kann, welche die Natur bestimmt hat.

Was nun die Produkte dieser Gmundner Fabrikation betrifft, so sind sie wohl viel weiterhin bekannt, als die Salzburger. Das Gmundner Weissgeschirr unterscheidet sich von dem Riedenburger (Salzburg) durch etwas dunklere, ins Röthliche gehende Erde, durch das mehr violettere und grauere Blau, das niemals die auffallend scharfe Reinheit des Salzburger Blau zeigt; ferner die meist grobe Bläschenstruktur und den im grossen weiten Bogen mehr halbkreisförmig gestalteten Henkel, der an den Wein- und Bierkrügen ersichtlich so weit geschwungen wurde, damit die nicht an übermässiger Zierlichkeit leidenden oberösterreichischen Bauernhändchen bequem hineingehen. Der Henkelansatz ist gleichfalls anders gebildet, der untere entweder in dickem, rundlichen Zapfen, oder mit aufgedrehter Schnecke wie bei Figur 4.



Gmundner Majolika (Figur 1)

Von sämtlichen Gattungen deutscher, holländischer und schweizer Weissgeschirre unterscheiden sich die Gmundner Fabrikate genau so, wie alle österreichischen überhaupt auf den ersten Blick durch die Bildung der Bodenfläche. Diese ist an den deutschen Produkten stets mehr oder weniger (besonders in der Mitte) mit Grundemail bedeckt (weil die Gefässe darein getunkt wurden), während der Boden aller österreichischen Krüge ausnahmslos ganz glasurfrei ist, weil die Glasur auf das stehende Gefäss mit dem Pinsel aufgetragen wurde. Die hier durch Illustrationen versinnlichten Stücke der Gmundner Erzeugung sind:

Figur 1. Das älteste bisher bekannte Stück mit der Jahreszahl 1617, im Privatbesitze des Autors, sowie auch die drei übrigen abgebildeten Stücke. Die Schale sammt Deckel 0,77 m. hoch, ist auch innen bemalt und zwar im Grunde mit einer St. Marianne und am Deckel mit einem Auge Gottes und grünem Kranz. Bei der Jahreszahl befinden sich noch die Buchstaben

M · A · P

M · A · H · P

in zwei Zeilen untereinander.

Figur 2 enthält die Schrift: „Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet und nichts gefangen, aber auf dein wort will ich dass nez ausswerffen.“ Glasur



Gmundner Majolika (Figur 2)



Gmundner Majolika (Figur 3)



Gmundner Majolika (Figur 4)

und Farbe sind so vortrefflich leuchtend und weich gestimmt, dabei satt im Ton, dass sie sich den besten Majoliken anreihen. Diese Arbeit dürfte noch dem Ende des 17. Jahrhunderts angehören. Der Krug ist 0,22 m hoch.

Der Mitte des 18. Jahrhunderts gehört der in Figur 3 dargestellte Krug an, von 0,295 m Höhe ohne Deckel.

Der dritte Krug (Figur 4) ist datirt von 1812, das beigesetzte E. F. bedeutet sicher Elisabeth Fötinger, die zweite Frau des Mathias Fötinger, welcher von 1799 bis 1816 das Geschäft inne hatte, das er mit der alten Katzböckin erheirathet hatte. Es scheint also hier gradeso, wie in Salzburg ehrsamere Hafnerbrauch gewesen zu sein, die Braut durch Verewigung auf den Krügeln zu ehren.

Im Jahre 1817, in welchem Frau Elisabeth nach dem Ableben ihres ersten Mannes und vor Verheirathung mit ihrem jüngeren (wie es zünftischer Brauch —) zweiten Manne, das Geschäft selbst regierte, kommt auch ihre eigenen Marke E. F. in einem Kreis und zwar vertieft eingestempelt vor. Ihr Sohn, Franz Fötinger, führte eine ähnliche Marke, nämlich E. F. in einem Kreis und auch vertieft, offenbar mit dem selben Stempel erzeugt, an dem nur das E in F verwandelt wurde. Ausser diesen Marken kommt noch ein mit einem Stift eingekratztes Kreuz vor und für eine gleich ausserhalb Gmunden kurze Zeit bestehende Firma die eingestempelte Bezeichnung (REINTHAL).

Die Marke I: R: von 1740 ist nach dem bisher gefundenen Aktenmateriale nicht zu erklären.

Der jetzige Besitzer des zweiten Hafnergeschäftes F. Schleiss führte für seine Majoliken das Gmundner Stadtwappen als Stempel ein.

Zum Schlusse wäre noch zu bemerken, dass sich von der alten Majolikamalerei in allen Gmundner Hafnereien ein handwerksmässiger Niederschlag in Form von ordinärem Kochgeschirre erhalten hat, dessen Erzeugung jetzt noch florirt. Es sind dies Schüsseln und Töpfe in Zinnemail mit unregelmässigen grünen, im starken Brande des offenen Herdfeuers zerflossenen Streifen, welche einen nicht unbedeutenden Handelsartikel besonders für die Wiener Märkte liefern. In Wien heisst dieses Produkt: Gmundner-Geschirr und in Gmunden: Wiener-Geschirr. Diese Gattung wird voraussichtlich noch lange bestehen, bis sie endlich auch an Altersschwäche einmal sanft dahin geht, wo es dann heissen mag: „Friede ihrer Zinnasche“!

Die Entwicklung der Schmiedekunst in alter und neuer Zeit (1888)

Sonderdruck, Brünn: Selbstverlag 1888 (Erstveröffentlichung: *Mittheilungen des Mährischen Gewerbe-Museums 1–2*, 1888). Abbildungen handschriftlich gestrichen, Sign. SN: 188-622. Nach einem Vortrag, gehalten am 24. Oktober 1887 im Mährischen Gewerbe-Museum in Brünn.

Es ist heute bereits eine vollständig sicherstehende Annahme, dass nicht nur in der grossen Kunst, sondern vor allem Anderen in den verschiedenen Zweigen des Kunstgewerbes die künstlerische Form zum grossen Theil abhängig ist von dem Material, aus welchem der Gegenstand gemacht ist, und von der Technik. Auf keinem Gebiete gilt dies aber in so hervorragender Weise, als auf dem Gebiete der Kunstschlosserei und derjenigen Producte, die aus Eisen gefertigt sind. Diesen Zusammenhang zwischen der Stylentwicklung einerseits und der Entwicklung der Materialproduction andererseits detaillirt nachzuweisen, wird der Zweck des heutigen Vortrages sein.

Ich muss zu diesem Behufe allerdings sehr weit zurückgreifen, bis in die ersten Anfänge der Metallindustrie, die schon in der prähistorischen Zeit ihren Anfang nimmt. Wir müssen uns versenken in die Zeit noch vor dem Aufkommen des Ausschmelzens der Metalle, in die ältere Steinzeitperiode, in welcher die Menschen noch nicht einmal das Glück des Feuerbesitzes gehabt haben. In dieser Zeit haben sie aber doch schon Metall besessen, und zwar das reine auf der Erdoberfläche vorkommende Gold. Sie fanden das Gold bei der Gelegenheit, als sie Steine zu ihren Waffen suchten, und sie erzeugten auch Goldbleche und Golddrähte. Diese sind natürlich nur als Schmuck verwendet worden, denn als Werkzeug lässt sich das Gold nicht verwenden. Gerade der Umstand, dass Gold in der alten Zeit als Schmuckgegenstand verwendet wurde, nahm einen Einfluss auf die ganze spätere Entwicklung der Metalltechnik, insbesondere auf die Schmuck-Industrie, und die Spuren dieser alten Goldtechnik gehen sogar in der Eisen-Industrie bis auf unser Zeitalter herauf.

Nachdem in späterer Zeit, als man das Feuer kannte, das Gold aus seinen Erzen und aus Goldsand ausgeschmolzen wurde, konnte es nicht ausbleiben, dass man bei dieser Gelegenheit auch verschiedene andere Metalle mit ausgeschmolzen hatte, denn das Gold kommt mit den meisten unserer Nutzmanmetalle vergesellschaftet vor, und es ist wahrscheinlich, dass es sehr früh sogar das Eisen war, welches auf diese Art gewonnen wurde. Es ist dies eine Hypothese, die beinahe bis zur Evidenz glaubhaft gemacht wurde durch das vorzügliche Werk von Dr. Beck⁹⁸,

98 [Beck, Ludwig: *Die Geschichte des Eisens in technischer und kulturgeschichtlicher Beziehung*, 5 Bde. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn 1884–1903.]

glaubhaft gerade deshalb, weil merkwürdigerweise das Eisen dasjenige Metall ist, welches bei den geringsten Temperaturgraden aus seinen Erzen gewonnen werden kann. Es kann durch eine Hitze von 700° C. reducirt werden, während zum Schmelzen der Bronze 900° C. erforderlich sind.

Nun kann aber mit grosser Wahrscheinlichkeit behauptet werden, dass dasjenige Metall zuerst erzeugt wurde, welches beim geringsten Hitzeegrad gewonnen werden konnte. Das gewöhnliche Feuer, bei welchem sämtliche Vorrichtungen noch fehlten, um die Hitze zu steigern, kann hohe Hitzegrade nicht erzeugen. Ein Erforderniss von 50° oder 100° mehr bietet schon eine unüberwindliche Schwierigkeit für den primitiven Arbeiter. Deshalb handelt es sich darum, zu sehen, ob denn wirklich Eisen, und von welcher Qualität und Form auf primitive Art gewonnen werden kann.

Es zeigt sich, dass dies ohne künstlichen, durch Bälge erzeugten Wind möglich ist und können folgende Nachrichten als Beleg hiefür dienen: Humboldt⁹⁹ berichtet über eine alte Tradition, welche in dem Indianerdorf Lican ihm untergekommen ist, derzufolge die Indianerstämme in der dortigen Gegend einen erhöhten Hitzeegrad zum Schmelzen von Silber-Erzen erzeugten durch Blasen mit dem Munde. Wenn aber die Hitze zu gross wird, dann braucht man einen Schutz für den Körper.

Die Erfindung des Blaserohres liegt nahe, und thatsächlich verwendeten die Indianer, 10 bis 20 um den Ofen herum sitzend, lange Bambusrohre und erzeugten so den erforderlichen Wind.

Schlagintweit¹⁰⁰, der eine Reisebeschreibung über Indien herausgegeben, hat bei den Aboriginern Indiens gleichfalls das Blasrohr gefunden. Ihre Blasrohre sind bloß 1 1/2 Fuss lang und man bläst nicht unmittelbar mit dem Munde, sondern aus 1/2 Fuss Entfernung in das Rohr und die Wirkung soll eine staunenswerthe sein.

Beim primitiven Eisenschmelzen in Finnland wird zur Erzeugung des nöthigen Luftstromes kein Blasebalg, sondern ein grosser Fächer verwendet, um einen genügend starken Wind zu erzeugen. Zu Aiking in Indien sind Schmelzöfen für Eisen gefunden worden, die ganz ohne Blasebalg functioniren.

Diese Öfen werden dem blossen Winde ausgesetzt, welcher durch kleine Thonrohre eindringt, welche also ähnlich functioniren, wie die aus einiger Entfernung angeblasenen Rohre.

99 [Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander von Humboldt (1769–1859) bereiste 1799–1804 Südamerika.]

100 [Hermann, Adolf und Robert Schlagintweit unternahmen im Auftrag der East India Company in den Jahren 1854–57 eine Reise durch Indien und erforschten den Himalaya.]

Ferner haben sich bei uns in Kärnten und Steiermark, das ist in der alten römischen Provinz Noricum, bei Hüttenberg und Obernberg, uralte Schmelzen gefunden, welche den Eisenbetrieb bis auf die erste Stufe des Betriebes zurückverfolgen lassen. Die ältesten Schmelzen daselbst sind bloß Gruben, welche in der Erde ausgegraben sind und von welchen ein aus Stein gebildeter längerer Schacht, gegen den Wind zugerichtet, herausgeht. Diese Schmelzherde sind hoch auf den Bergen aufgerichtet in Gegenden, wo ein starker Luftzug stattfindet, so dass der natürliche Wind durch den Canal aufgefangen wird. Das sind genug Beispiele, welche deutlich zeigen, dass sogar ohne Blasebälgen das Ausschmelzen von Eisen möglich ist.

Wenn das Ausschmelzen von Eisen mittelst künstlichen Gebläses stattfindet, ist dies offenbar eine höhere Stufe der Technik; auch hiefür einige Beispiele.

Auf einer altägyptischen Wandmalerei befindet sich auch eine Eisenschmelze dargestellt, genau so, wie sie in Kordofan noch heute existiren. Diese Eisenschmelzen sind folgendermassen gestaltet:

In den Boden wird eine 1–1,5' grosse Grube gemacht. In diese Grube wird nun Holzkohle hineingeschichtet, verbunden mit dem gesammelten Eisenerz. In dieses Material wird eine thönerne Röhre gesteckt, in diese Röhre eine zweite, welche zu einem Blasebalg geht, der sich in so grosser Entfernung befindet, dass Demjenigen, welcher in dirigirt, die Hitze nicht zu stark wird.

Dieser Blasebalg ist ein doppelter und besteht jeder einzelne aus einem trommelartig mit Leder überspannten Gefäss, wobei das Leder in der Mitte eine kleine Öffnung hat. In die Öffnung wird der Finger einer Hand hineingegeben, das Fell aufgezogen, bis genug Luft eingeströmt, und dann wird rasch die Öffnung durch den Handballen geschlossen und die Luft durch das Rohr in die Feuergrube gepresst. Dies geschieht abwechselnd mit beiden Händen auf zwei nebeneinander liegenden solchen Windtrommeln.

Eine Variante ist hiebei das Treten mit den Füßen zum Behufe grösserer Druckwirkung bei geringerer Ermüdung.

Ähnliche Vorrichtungen finden sich noch bei den Bombo-Negern und den Zulukaffern. Das Charakteristische aller dieser primitiven Gebläse ist der Mangel eines Ventiles an den Blasebälgen, dessen Erfindung eben einer viel späteren Zeit angehört.

In Indien kommen Gebläse vor, welche gleichfalls einfachster Art sind. Dieselben werden aus der Haut eines Thieres gemacht, gewöhnlich aus einem Ziegenfell. Dieses wird ganz über das Thier heruntergezogen, an der Kopfseite wird der Schlitz mit einem gespaltenen Bambusrohr benäht und dieses Rohr im Moment des Zusammendrückens mit der Hand geschlossen.

Auch zu Hüttenberg und Obernberg, zu Populonia, gegenüber der eisenreichen Insel Elba, und an zahlreichen anderen Orten Europas scheinen bei den späteren Eisenschmelzen ähnliche Gebläse vorgekommen zu sein, weil sich die dazu gehörigen Thonrohre (sogenannte Formen) noch in Menge in den Schlackenhalden vorfinden.

Die ältesten dazu gehörigen Öfen bestanden nur aus einem durch Sandsteinblöcke geschützten kleinen Raum.

Die Entwicklung dieser primitiven Eisen-Erzeugung lässt sich am deutlichsten in Kärnten und Steiermark verfolgen, wobei sich zeigt, dass immer höhere Öfen in Verwendung kamen.

Die grössten derselben sind endlich die sogenannten Stucköfen, welche in Noricum schon um das VIII. Jahrhundert aufgekommen sein sollen. Gewiss ist, dass sie im XIII. Jahrhundert schon bestanden. Die Stuck- und Wolfsöfen haben sich bis auf die neueste Zeit erhalten, u.zw. bis 1750 im Harzgebirge, bis 1812 auf der Insel Corsica (sog. Corsica-Schmieden), bis 1817 in Schlesien, bis 1840 in Catalonien, den baskischen Provinzen und dem angrenzenden Frankreich (sog. Katalan-Schmieden), bis 1847 in Krain, und finden sich bis heute noch in Ungarn, Siebenbürgen, Salzburg, am Ural, in Sibirien etc.

Nun fragt es sich: welcher Art ist das so erzeugte Eisen und welchen Einfluss hat diese Eisenbereitung auf die Herstellung der verschiedenen Artikel von Eisen ausgeübt? Hiezu ist vorerst noch eine Untersuchung nöthig, wie das Eisen in diesen einfachen Öfen entsteht. Diese Untersuchung ist von dem franz. Gelehrten François angestellt worden, indem er Proben aus Katalansmelzen zu allen Stunden und aus allen Schichten genommen und dieselben genau analysirt hat.

Die Ergebnisse seiner Studie sind die folgenden:

Wenn angezündet ist und geblasen wird, so steigen die Hitze und die Verbrennungsgase aufwärts und durchdringen den oberen Theil des Erzes. Bei der ersten Erwärmung werden alle Wasserbestandtheile in Dampfform ausgetrieben. Dadurch wird das Material porös und in Folge dessen dringen die Verbrennungsgase durch die Poren hindurch. Man nennt dies das Rösten des Erzes. Wenn dann das Erz nach unten sinkt, beginnt es sich bereits auszubacken, es kommen einzelne Tropfen von Eisen zum Vorschein, und es beginnt die Reduction. In der nächst tieferen Zone findet dieser Process noch stärker statt und es fängt bereits die Kohlung und Verschlackung an. Diese Kohlung, Schlackung und Schmelzung findet in der untersten Schichte am heftigsten statt, und das Resultat ist, dass unten eine Masse von Eisen sich angesammelt hat, in wachsartigem Zustand, nicht flüssig, sondern teigartig weich zusammen gebacken

aus einzelnen Fasern und Knollen, wo dazwischen sich noch Schlacke befindet. Dieser Process ist für die Beurtheilung aller primitiven Verfahren von grossem Interesse, denn im Katalanofen finden sich alle Stufen des Erfolges vereinigt. In der obersten Schichte blosser Röstung, dann in der nächst tieferen und heisseren Schichte bereits Ausbringung von Eisen bloss in einzelnen Tropfen und Klümpchen. Bloss bis zu diesem Erfolg bringen es die einfachsten Grubenschmelzen, deren geringe Eisenbeute daher zunächst zu Paqueten und grösseren Stücken zwischen Steinen zusammengeschlagen, d. i. geschweisst wurde. In der untersten, heissesten Schichte, welche den einfacheren Grubenschmelzen und niedersten Herden bei geringstem Gebläse noch nicht zukommt, bildet sich endlich ein Eisenkönig. Das Schweissen des Eisens gehört aber schon mit zur Technik der ursprünglichsten Erzeugung desselben. Darnach begreift man auch, dass das Eisen desto geringer an Quantität ist, je primitiver das Verfahren, aber nicht geringer an Qualität.

Von unserem modernen Standpunkte aus sind solche Verfahren freilich ganz zu verwerfen, da ein ungemeiner Aufwand von Kraft, Zeit und Material dazu nothwendig ist und trotzdem nur 10–12 Percent Eisen herausgebracht werden. Dagegen ist es wohl zu beachten, dass durch diese primitive Verfahrungsweise unmittelbar ebenso gut Stahl, wie auch weiches Eisen entsteht. Bei den Katalan-Schmieden wird Stahl absichtlich erzeugt, und zwar wird in diesem Falle der ganze Gang der Production so eingerichtet, dass das Eisen möglichst viel Kohlenstoff in sich aufnehmen kann, denn Stahl und Eisen unterscheiden sich ja durch den Kohlenstoffgehalt.

Das weiche Eisen hat nur 0.06 Percent Kohlenstoff, der Stahl 2 Percent und Gusseisen 6 Percent. Der Stahl kann hier gewonnen werden, wenn die Verbindung des Eisens mit der Kohle eine günstige ist. Dies wird erzielt dadurch, dass man mehr Kohle und weniger Erz gibt, ein langsameres und schwächeres Gebläse benützt und dass man Kohlen von möglichst hartem Holz, nämlich Eichenkohlen und manganreiches Erz, welches für die Aufnahme von Kohlenstoff günstiger ist, verwendet.

Diese Stahlbereitung, welche in den Pyrenäen absichtlich betrieben wurde, erfolgte im Alterthum bei Griechen, Römern, Assyern etc. unbewusst, indem man durch Zufall auf eine solche Führung des ganzen Processes gekommen ist, dass sich wie von selbst Stahl bildete statt Eisen.

Es ist also die Erzeugung des Stahles im Allgemeinen gerade so alt, als die des Schmiedeeisens und sie gelingt sogar so ausgezeichnet, dass der alte indische Stahl (das ist der eigentliche echte Damascenerstahl) das Muster aller Stahlsorten ist.

Die auf primitive Art erzeugten Stahlsorten der Chinesen wurden höher geschätzt als der beste englische Stahl, Schwerter und Messer behalten ihre Schärfe 10–12mal so lang als die besten englischen Stahlmesser. Ebenso verhält es sich mit dem harten Eisen oder Stahl der alten Chaliber, einem Volke im Osten des Schwarzen Meeres.

Betreffend die Stahlbereitung im Alterthum, ist ein Bruchstück aus den Nachrichten eines griechischen Schriftstellers, nämlich des Daimachos, erhalten, welches lautet: „Von Stahlsorten gibt es den Chalibischen, den von Synope, den von Lacedämonien und den Lydischen. Der Chalibische ist der beste für Zimmermannswerkzeuge; der Lacedämonische für Feilen, Bohrer, Grabstichel und Meißel; der Lydische ist ebenfalls geeignet für Feilen, ferner für Messer, Rasirmesser und Raspeln.“ Auch bei Homer, ferner in der Bibel etc. kommen Stellen vor, welche unzweifelhaft Stahlwerkzeuge und Stahlverwendung in alter Zeit ankünden.

Das Resultat dieser Vorerhebungen lässt sich, soweit es die Anfänge der Schmiedekunst verständlich macht, dahin zusammenfassen:

1. *Stahl und Eisen sind nahezu gleich alt.*
2. *Die Kunst des Schweissens ist ebenso alt, als die Kunst, das Eisen zu bereiten.*
3. *Je weiter man zurückgeht in der Culturentwicklung zu den ersten Anfängen, desto kleiner werden die Stücke von Eisen, welche als Rohmaterial dem Schmiede zur Verfügung stehen.*

Daraus ist deutlich zu ersehen, wie das Eisen als Rohmaterial im Alterthume sowohl der übrigen Metalltechnik (in Gold, Bronze etc.) gegenüber, als auch an sich als Schmiedematerial eine wesentlich andere Stellung einnahm, als dies heute der Fall ist. Um gerade diesen Punct noch an den wirklichen Überresten alter primitiver Fabrikation zu prüfen, wäre es nothwendig, auch da noch die nöthigen Daten beizubringen, um wenigstens ideal ein Bild der allmäligen Entwicklung herzustellen.

Als Beleg für die urwüchsichste älteste Verwendungsart des Eisens können hiezu die Verhältnisse dienen, wie sie bei Entdeckung Amerika's dort angetroffen wurden. Das Verdienst diese Daten zusammengebracht und in das richtige Licht gestellt zu haben, gebührt Dr. Chr. Hostmann, dessen Arbeit hierüber in Beck's Geschichte des Eisens I, Bd. S. 343 und ff. zum Abdruck kam, woraus im Wesentlichen das Folgende anzuführen ist:

Accosta fand Anfangs des 16. Jahrhunderts in Paraguai kleine stempelförmige Eisen vor, welche an Stelle des Geldes verwendet wurden.

Amerigo Vespucci fand am la Plata Indianerstämme, welche von Eisen ihre Pfeilspitzen gemacht hatten, aber sonst nichts.

Rasquin fand 1559 einen Stamm mit Speerspitzen, ganz kleinen Messern und kleinen Äxten.

Columbus fand auf seiner zweiten Reise nach Guatemala kleine eiserne Äxte.

Cook fand neben Steinäxten auch Pfeilspitzen aus Eisen, kleine Meissel und Messer, diese aber waren gekrümmt und auf der Aussenseite scharf, also sicher nicht aus Europa importirt, sonst wären sie an der inneren Seite scharf gewesen.

Sahagam hat 1529 in Mexiko eine Methode vorgefunden, das Eisen mittelst Bastfäden und scharfem Quarzsand zu zerschneiden, also eine sicher autochthone, in der alten Welt unbekannte Methode. Lievinus Appollinaris erzählt in seinem 1567 publicirten Werke, dass die Einwohner Chiles eiserne Lanzen spitzen bei Ankunft der Spanier besaßen. Dieser Zustand nun, welcher aus allen diesen Angaben hervorgeht, dürfte wohl den ältesten Stand der Eisenindustrie vorstellen. Die zunächst gewonnenen kleinen Tropfen Eisen wurden etwa einzeln zu Pfeilspitzen ausgeklopft. Erst später wurden immer grössere Stücke Eisens zusammengeschweisst und so folgten den Pfeilspitzen kleine Messer, grössere Lanzen spitzen und so fort eine immer grössere Zahl ähnlicher Artikel. Dass es den ältesten Völkern nicht einfallen konnte *Eisen als Kunstindustrie-Artikel* zu verwenden, ist daraus allein schon begreiflich, aber es kommt noch der andere Umstand in Betracht, dass sie als Schmuckmetall eine Fülle von Gold und Silber in Verwendung hatten.

Erst weit später trat die goldähnliche Bronze und andere Legierungen nebst Kupfer als Decorations-Metall dem Golde zur Seite. *Eisen aber blieb durchaus ein Nutzmetall* und zwar zunächst nur für Waffen und Werkzeuge *kleinsten Umfanges*.

Auf nächst höherer Stufe stehen die alten Egypter und Assyrer der historischen Zeit.

In der Pyramide des Cheops wurde ein eiserner Hammer gefunden. Belzoni hat eine eiserne Sichel am Fusse der grossen Sphinx in Egypten gefunden, bis in den innersten Kern verrostet und bei einer Mumie fand man stählerne chirurgische Instrumente.

In Assyrien entdeckte man ein ganzes Magazin von Roheisen, eine Säge und Klammern zum Brückenbau. Ferner sind aus ägyptischen und assyrischen Inschriften und bildlichen Darstellungen zahlreiche Beispiele zu verzeichnen von eisernen Gegenständen und aus allen ist zu entnehmen, dass das Eisen ausschliesslich zu Messern, Waffen, zu Beschlägen, Nägeln, Schlössern, Fesseln und allerlei Beschlägen zu Kriegsmaschinen benutzt wurde, also rein zu technischen Zwecken ist es, wenn auch schon in etwas grösserem Umfange, verwendet worden.

Ganz ähnlich verhält sich dessen Verwendung auch in Vorder-Asien, bei den Phöniziern und Israeliten.

Hiemit ist beiläufig eine zweite Stufe der Entwicklung gekennzeichnet. Noch einen Schritt weiter gehen die Griechen und Römer in der Anwendung des Eisens, aber noch immer nicht bis zur allgemeineren Verwendung für kunstgewerbliche Arbeiten.

Bei den Griechen wurden Waffen, Werkzeuge, Messer, Bohrer, Sägen, Zangen, Pflugscharen, Äxte, Streitwägen, Räder, Schlösser, auch Töpfe aus Eisen gemacht und diese wurden bereits verzinkt; ferner Maschinenbestandtheile, Beschläge an Thüren, Flaschenzügen, Haspeln, Schöpfrädern, Wasserschnecken, Luftpumpen etc., dann diverse Geräthe als: Schafscheeren, Schiffsanker, Schuhnägel u. dgl. m. Die meisten dieser Stücke waren noch von kleinem Umfange, aber schon hat das Eisen sich ein weites Gebiet erobert. Ähnlich verhält es sich auch bei den Römern und ihren Vorfahren in den Gewerben, den Etruskern. In einem Grabe zu Cervetri wurden einige Broncekessel auf eisernen Dreifüssen gefunden, ein paar Lockenbrenneisen, ein Altargestelle, eiserne Schürhaken. Im Museum des Vatican befindet sich ein alter Dreifuss. Von den Eisengeräthen der Römer sind noch Herdgestelle, Dreifüsse, Bratspässe, Pferdegeschirre, Sitzwägen, Zirkel u.s.w. bis auf uns gekommen.

In Alledem zeigt sich eine logische Weiterführung des aus ältester Zeit überkommenen Gebrauches und wenn beachtet wird, dass selbst bis ins frühe Mittelalter hinein diese beschränkte Verwendung des Eisens bestehen blieb, so kann es für die gesammte Antike als feststehend angenommen werden, dass Eisen im allgemeinen noch nicht zu kunstgewerblichen Zwecken, sondern nur zu Waffen, Werkzeugen und Geräthen verwendet wurde.

Von diesem Gesichtspunkte aus gewinnt die einzige damit scheinbar in Widerspruch befindliche Überlieferung über einen entschieden kunstgewerblichen Gegenstand aus Eisen eine noch erhöhte besondere Bedeutung.

Nach Beschreibung bei Pausanias und bei Athenäus ist nämlich die Herstellung eines specifisch kunstgewerblichen Schaustückes sicher gestellt, das als eine Merkwürdigkeit galt.

Die Stelle bei Pausanias (lib. X) lautet: „Unter den Opfergeschenken zu Delphi war eine Trinkschale von Alyattes aus Lydien gespendet (VI. Jahrhundert v. Chr.), deren eisernes Fussgestelle bewundert wird. Thurmförmig und durchbrochen, zwischen dem Laubwerk, womit es geziert, schlingen sich kleine Thiere hindurch. Die einzelnen Stücke waren nicht durch Niete, sondern durch Löthe verbunden.“

Als Verfasser dieses kunstvollen Gestelles wird Glaukos aus Chios oder Samos,

jener halbmythische Repräsentant (resp. Schutzpatron) der Schmiede genannt, welcher nach Eusebius das Löthen schon um 680 v. Chr. erfunden haben soll. G. Semper („Der Styl“, II. Band) versuchte diese vielbesprochene Stelle so zu erklären, dass Glaukos der Erfinder des Schweissens gewesen sei und an diesem Werke die Schweisstechnik, im Gegensatz zu der bisher üblichen Nietverbindung, bewundert wurde. Demzufolge übersetzt Semper auch statt „Löthen“ – „Schweissen“.¹⁰¹

Nachdem aber, wie sich zeigte, die Schweisstechnik so alt ist als die Eisenbereitung selbst, so kann diese Erklärung nicht aufrecht erhalten bleiben.

Beck nimmt an, dass dieses Gestelle aus feinstem Stahl gefertigt war und hiedurch als eine Merkwürdigkeit auffiel. Als Wahrscheinlichkeitsgrund wird hiebei das Alter des fraglichen Stückes angenommen zur Zeit als es beschrieben wurde, indem sich voraussichtlich Stahl eher als Eisen so lange rostfrei unverdorben erhalten konnte.

Wohl am nächsten liegt die Erklärung, dass der Gegenstand deshalb bewundert wurde, weil er aus Eisen und nicht aus Bronze, weil er eine Ausnahme von der Regel war. Nicht das Eisen, sondern Bronze war das kunstgewerbliche Material des Alterthumes, nicht aus Eisen sind Dreifüsse gemacht worden, sondern ausschliesslich aus Bronze.

Dieses Material wurde von vorneherein zu Kunstzwecken verwendet und zwar aus dem Grunde, weil das Gold als Kunstmaterial vorhergegangen ist und Bronze demselben ähnlich ist. Deshalb erschien es auch so werthvoll und wurde als Decoration kostbarer Geräte assyrischer und ägyptischer Könige verwendet, während man in der ältesten Zeit das dicke Goldblech dazu benützte. Die Bronze wurde auch noch überall bei den Griechen und Römern zu Kunstgegenständen verwendet und hauptsächlich die im antiken Tempeldienst und Hausrath so vielfach verwendeten Dreifüsse und sonstigen Gestelle waren, soweit Nachrichten oder Reste bis auf uns gekommen sind, durchwegs aus Bronze mit einziger Ausnahme des eben besprochenen und diese Ausnahme musste sonach nebst der Schönheit der Arbeit an sich im Alterthume auffallen.

Es sind erst vor Kurzem durch Bertholet einige Stellen publizirt worden aus einem ägyptischen Papyrus. Diese Stellen enthalten eine Menge Recepte, wie man verschiedene Metalllegirungen und Mischungen machen kann, damit sie dem Gold oder Silber ähnlich sehen. Daraus geht neuerdings deutlich hervor, dass diese Legirungen an Stelle des Goldes verwendet worden sind, während

101 [Vgl. hierzu „Über Technik und Ausbildung der Rundeisengitter der Renaissance (1884)“, S. 547 in diesem Bd., Anm. 88.]

Eisen bei so gearteter traditioneller Geschmacksrichtung als Kunstmetall sicher nicht concurrenzfähig war. Erst allmählig musste auch hierfür der Boden erobert werden und Jahrhunderte hindurch beschränkte sich die künstlerische Ausgestaltung des Eisens lediglich auf Beschläge von Cassetten und Truhen,¹⁰² während Gitterwerke und decorirte Gestelle aus Eisen vorerst noch nicht zur Anfertigung kamen.

G. Semper gibt nun allerdings nach einem Vasenbild ein in geschwungenen Linien concipirtes Gitterwerk zwischen Tempelsäulen¹⁰³ an, aber auch dies ist nach dem Erörterten eben aus Bronze zu denken und nicht aus Eisen.¹⁰⁴

Den sichersten Beweis über diesen Sachverhalt kann die aus der Asche wieder erstandene Stadt Pompeji geben. Wenn hier Gitterwerke aus Eisen noch nicht vorkommen, dann wurden sie im Alterthume sicher noch nicht angefertigt, denn hier kann schlechterdings nicht angenommen werden, dass ehemals vorhandene Eisengitter verschleppt, zerstört oder umgeschmiedet wurden.

Im Museum von Neapel ist einer der grössten Säle ganz angefüllt mit den Eisengegenständen des alten Pompeji, es findet sich jedoch zu Pompeji nur eine einzige Gittersorte vor, die aber so ärmlich ist, dass sie nicht einmal für würdig befunden wurden, in das Museum aufgenommen zu werden. Es sind dies Gitter, welche in den kleinen Guckfenstern neben Pforten eingeschlossen waren und nur aus dünnen Blechstreifen bestehen, durch welche bleistiftdicke Eisenstäbchen gesteckt wurden.¹⁰⁵ Ein im südlichen Frankreich gefundener, angeblich römischer Eisenstab von S-förmiger Krümmung (abgebildet bei Liger, *la ferrierie*¹⁰⁶ I. Band (Fig. 40)) dürfte eine Stütze für einen Wandhaken gewesen sein und ist gleichfalls von geringer Bedeutung.

Indem wir nun sehen, dass im Alterthume Gitter und ähnliche kunstgewerbliche Gegenstände aus Eisen herzustellen noch nicht üblich war, können wir uns nicht mehr verwundern, dass auch aus dem frühen Mittelalter derlei nicht auf uns gekommen ist. Den Römern sind zwar sowohl Gallier als auch Ger-

102 [Abbildungen durch handschriftliche Redaction gestrichen, mit Verweis auf den Text „Über Technik und Ausbildung der Rundeisengitter der Renaissance (1884)“, siehe Fig. 47 und 48, S. 546 in diesem Bd.]

103 [Siehe Fig. 49, S. 546 in diesem Bd.]

104 [Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bd. 2: *Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*. München: Friedrich Bruckmann's Verlag 1863, S. 230.]

105 [Siehe Fig. 50, S. 547 in diesem Bd.]

106 [Liger, François: *La Ferronnerie ancienne et moderne, ou monographie du fer [...]*, 2 Bde. Paris 1873–75.]

manen unliebsam bekannt gewesen durch ihre langen wuchtigen Eisenschwerter; von kunstgewerblichen Producten aus Eisen ist aber weder etwas bekannt noch deren Vorhandensein entfernt wahrscheinlich nach der ganzen geschilderten Entwicklung. Die mittelalterliche Production schliesst sich hierin vielmehr eng an die Antike an und nur von diesem Standpunkte aus ist das Verständniss derselben möglich.

Der Schmied des frühen Mittelalters ist abhängig zu denken von der geschilderten Tradition und von der noch im Wesentlichen gleich gebliebenen Eisenzeugung. Dies spiegelt sich wieder in den Erzeugnissen des 9ten bis 13ten Jahrhunderts.

Dem Gegenstande nach sind die auf uns gekommenen Stücke fast ausschliesslich Beschlägarbeiten zunächst von Cassetten, genau so wie in der Antike, dann aber auch von Thoren und Thüren. In diesen Beschlägen wird besonders bei hervorragenden kirchlichen Arbeiten immer mehr Kunst und Reichthum entfaltet. Es entstehen reiche Thürbänder, allerlei Formen von Nägelköpfen, reich gegliederte Thürklopfer und Thürringe, welche schon den Wettstreit mit den bronzenen aufnehmen können. Besonders im Norden, wo die Bronzetechnik niemals so heimisch und so hoch entwickelt wurde wie im Süden, erreichte die Kunst des Schmiedens bald eine hohe künstlerische Vollendung. Hiezu hat sogar der Umstand, dass alles aus verhältnissmässig kleinen Stücken Luppeneisen förmlich frei mit dem Hammer modellirt werden musste, nicht wenig beigetragen, und so entstand eine Virtuosität besonders im Zusammenschweissen zahlreicher kleiner Stücke zu einem einzigen Ganzen als ob alles aus einem einzigen Block gemeisselt wäre, die seither wohl niemals mehr übertroffen wurde. Als Meisterwerke dieser specifischen Richtung entstanden so die mächtigen Thorbänder der Kirche von Notre Dame zu Paris, der Kathedrale zu Sens und von St. Paul zu Lüttich, ferner die Beschläge vom Festsaal des Schlosses Heinrich des Löwen zu Braunschweig u. dgl. m.

Wie hoch diese Arbeiten in ihrer Art auch rein technisch anzuschlagen sind, möge daraus hervorgehen, dass sie lange für gegossene Arbeiten gehalten wurden. Als dann ihr Material als Schmiedeeisen erkannt wurde, hielt man es für unmöglich derlei zu fertigen und glaubte allen Ernstes daran, dass die mittelalterlichen Schmiede die Kunst besessen hätten: Gusseisen durch eine eigene Behandlung wieder in Schmiedeeisen zu verwandeln unter Beibehaltung der angenommenen Gussform.

So wie diese sytlistische Richtung gänzlich in der Art der Technik und des Materiales wurzelte, ebenso war das Zusammenschweissen aus durchweg kleineren Stücken dem Ausschmieden langer Stäbe zu Gitterwerken entschieden

hinderlich. Der Schmied wäre hiebei sozusagen nicht auf seine Kosten gekommen, indem die Mühe der Herstellung einfacher Stäbe durch Handarbeit nicht dem Effect entsprochen hätte. Grössere Gitterwerke sind daher auch aus dem 13ten Jahrhundert noch nicht nachweislich. Nur wenige kleinere Arbeiten, worunter ein Gitter in der Carpentier'schen Sammlung zu Paris, finden sich vor und diese tragen den Typus der zeitgenössischen Thürbänder deutlich an sich. Erst im 14ten Jahrhundert beginnt die Schmiedekunst das Problem des Eisengitters zu lösen und dies wahrscheinlich im Zusammenhang mit der bereits vorgeschritteren Herstellung des Rohmaterials in grösseren Blöcken, die nun bald auch schon von Hammerwerken ausgeschmiedet und gestreckt geliefert wurden.

Zu den berühmtesten ältesten Gittern gehören die der Skaligergräber in Verona. Ähnliche Arbeiten kommen zu Anfang des 15ten Jahrhunderts in Deutschland und Frankreich bereits mehrfach vor. Eigenthümlich ist ihnen noch immer das Zusammensetzen aus zahlreichen kleinen Stücken. Diese Stücke bestehen, der Formensprache der damaligen Gothik entsprechend, meist aus sogenannten Vierpässen und sind sie zu einem teppichartigen Muster verbunden, wobei an den Berührungsstellen der Ringverband erscheint. Nur die feste Umrahmung hält das Ganze, während die Fläche des Gitters beweglich ist, wie ein Ringelpanzer. Die Entwicklung durch die spätere Gothik beseitigt diese Beweglichkeit immer mehr durch zunehmende Einführung langer fest verbundener Stäbe, wodurch der Charakter des Eisengitters im Wesentlichen festgestellt wird. Im Detail bleibt noch immer die alte Schweissttechnik massgebend. Ende des 15ten Jahrhunderts war die Arbeitstheilung zwischen Eisenerzeugung und Schmieden schon eine vollständige und im Zusammenhange damit waren schon die Eisenwerke bemüht, den Schmieden immer Handlicheres, immer mehr vorbereitetes Material zu liefern und sie so eines Theiles ihrer Arbeit zu entheben. Dennoch wurden die bereits mit Wasserkraft betriebenen Hammerwerke nicht mehr blos zum Ausschmieden der Rohluppen verwendet, sondern endlich auch zum Herstellen von Façoneisen in Setzhämmern.

Das erste derartige Stabeisen hatte runden Querschnitt und die Fabrikation dieses Rohmaterials ist es denn wieder, welche auch neuerdings eine Umwälzung in formaler Beziehung hervorrief. Die Rundeisengitter der Renaissance sind das kunstvollendete Denkmal dieses Vorganges.

Zunächst war für den Verband solcher Stäbe zu sorgen und dann für die decorative Ausgestaltung. Vorzüglich eignete sich dieses Material in grossen Spiralwindungen grössere Gitterflächen zu bedecken; die Schwierigkeit der Ausführung bestand aber darin, diese Spiralwindung gehörig zu versteifen, damit sie nicht wie Uhrfedern sich bewegen liessen. Zu diesem Behufe mussten

quer durch die Spiralwindungen Versteifungsstäbe gesteckt werden. Dies führte zu der Erfindung des Augverbandes und nach beiläufig 50jähriger Arbeit zu einer Reihe von ganz neuen Formen wie den sogenannten Achter (wegen der Ähnlichkeit des Linienzuges mit der Ziffer 8), welche von circa 1590–1610 geradezu Mode waren und so lange dieser Effect noch neu war, sehr beliebt waren.

Die Decoration entwickelte sich gleichfalls streng aus dem gegebenen Grundmotiv des einfachen runden Stabes, so dass alle Blumen, Rosetten und was sonst noch in bescheidenem Maasse verwendet wurde, sich hauptsächlich aus dem Rundstab durch Biegung und sonstige kleine Formveränderungen abzweigte.

Es entstanden prächtige formvollendete Werke, aber schon nach 1630 fing diese eigenartige Gattung an, den Leuten langweilig zu werden. Man wollte wieder neues sehen, aber aus sich selbst heraus konnte die Rundeisentechnik zu anderen gesunden und doch wieder neuen Formen nicht gelangen. Eine solche Änderung im Style trat erst wieder ein, als nochmals ein neues Rohmaterial den Anstoss und die Möglichkeit dazu gab, diesmal das Stabeisen von quadratischem Querschnitt.

Zuerst wurde diese Façon durch Schneidwerke hergestellt, deren Verbreitung um die Mitte des 17. Jahrhunderts wieder genau zusammenhängt mit dem Aufkommen der Barockgitter aus vierkantigem (Quadrat- und Flach-) Eisen.

Die Art des Verbandes ist hier wieder eine andere, indem an Stelle des Durchsteckens das Überblatten und Nieten tritt. Hiedurch ändert sich die ganze Formensprache. Fast alle Hauptformen der Rundeisengitter werden hier schlecht durchführbar und umgekehrt gehören manche Linienführungen hier zu den günstigsten, welche in Rundeisen nur schlecht auszuführen wären, z.B. die senkrechte Endigung eines Stabes auf einem anderen.

An Stelle der Schneidwerke traten in unserem Jahrhunderte die Walzwerke, welche jedoch auf die Form der neueren Gitter, die ja ohnehin schon auf Façon-eisen begründet ist, keinen Einfluss mehr ausübten.

In entschiedener Abhängigkeit von der neuesten Fabrikation stehen jedoch unsere modernen Arbeiten immer dann, wenn es sich um Reproduktionen alter Stylformen handelt.

Wir besitzen für Bauten in angeblich griechischem Style eiserne Gitter, natürlich auch griechisch, obwohl die Griechen derlei gar nicht kannten; wir besitzen bei modernen sogenannten romanischen und gothischen Kirchen zahlreiche eiserne Gitter. Die romanischen sind natürlich ganz aus der Luft gegriffene moderne Inspirationen, die gothischen aber benehmen sich äusser-

lich zwar ziemlich gothisch steif, innerlich aber sind sie modernstes Stabeisen in Nietverband mit gestanzten und aufgenieteten Blechblättern an Stelle der alten Schmiedearbeit u. dgl. m.

Bei den bedeutenden Fortschritten, welche die moderne Schmiedekunst besonders auch in Österreich genommen, ist es zwar möglich geworden, alle alten Formen auch in richtiger Technik wieder zu copieren, aber wenn auch die alte Materialbehandlung genau eingehalten werden sollte, würden in den meisten Fällen die Kosten derart steigen, dass an eine Ausführung nicht zu denken ist. Somit bleibt auch die moderne Arbeit abhängig vom modernen Materiale, was sich um so auffälliger zeigt, je weiter weg von uns die Zeit des nachzuahmenden Styles liegt.

Die Consequenzen dieser Betrachtung für unsere neuere Kunstpflege lassen sich also schliesslich dahin zusammenfassen, dass wir uns eingestehen müssen: eine alte Zeit mit ihren Kunstschatzen nicht mehr wieder beleben, nicht mehr neu verjüngt herauf beschwören zu können; sondern, dass wir modern sein und bleiben müssen, weil wir gar nicht anders können. Wir können uns nicht willkürlich losreissen von der Stelle, an der wir in der steten Entwicklung eben stehen. Wir können nicht echt griechisch oder gothisch werden in unserer Kunst, sondern nur neugriechisch oder neugothisch, was sich genau besehen doch immer wieder zu den Alten so verhält, wie eben das 19. Jahrhundert zur Antike oder zum Mittelalter; wir können nicht aufhören, Kinder unserer Zeit zu bleiben. Hiedurch bestimmt sich naturgemäss unser wahres Verhältniss zur alten Kunst, die wir lieben, verehren, bewundern und fleissig studieren aber nicht noch einmal genau so wie sie einstens lebendig einherschritt, wieder zu schaffen vermögen.

Die Grundformen im Möbelbaue und deren Entwicklung (1888)

Sonderdruck, Wien: Verlag des Niederösterreichischen Gewerbevereines 1888 (Erstveröffentlichung: *Wochenschrift des Niederösterreichischen Gewerbevereines*, 1888). Mit handschriftlichen Redaktionen, Sign. SN: 192-453/1. Nach einem Vortrag gehalten im Niederösterreichischen Gewerbeverein. 10 Abbildungen und ein Diagramm.

Bei der Wahl des heutigen Vortragsthemas war es mir nicht blos wichtig, irgend einen an und für sich interessanten Stoff zu finden, sondern ich habe mein heutiges Thema auch deshalb gewählt, weil dasselbe mit Bezug auf das diesbezügliche Fachschulwesen wie auch mit Bezug auf die einschlägige Literatur, die für die Fabrikation von Einfluss ist, gegenwärtig eine actuelle Bedeutung zu haben scheint. Ich erlaube mir daher auch mit einer kurzen Besprechung der einschlägigen Literatur zu beginnen.

In überwiegender Zahl enthalten die Publicationen auf diesem Gebiete zeichnerische Darstellungen von einzelnen alten Möbeln aus Museen und Privatsammlungen mit nur sehr dürftigen Erläuterungen, meist ohne Angabe der Zeit, des Meisters, der Herkunft, des Materiales (Holzgattung etc.), der inneren Construction, d. i. der Verbände etc.

Die einschlägige, kritische, historische Literatur ist aber ungemein dürftig.

Es ist zum ersten Male eine Geschichte des Möbelbaues im 17. Jahrhunderte von *Marolle* versucht worden. Das Manuscript ist in Verlust gerathen und keine einzige Notiz über den Umfang und Inhalt dieser Arbeit ist auf uns gekommen. Der bekannte Kunstliebhaber und Sammler *Demmin* publicirte erst vor Kurzem eine kleine Studie, in welcher zum Theile die Kunsttischlerei behandelt wird.¹⁰⁷ Diese Studie umfasst nur 40 Seiten und der Verfasser rühmt sich in derselben mit Recht, der erste Autor gewesen zu sein, der eine Geschichte des Möbelbaues in seiner grossen Encyclopädie verfasst hat. Diese Encyclopädie ist in der That das erste Werk, welches die Frage des Möbelbaues allgemeiner behandelt hat.¹⁰⁸ Es sind wohl einige hervorragende Monographien erschie-

107 [Demmin, August: *Studien über die stofflich-bildenden Künste und Kunsthandwerke*, Bd. 2: *Die Kunsttischlerei in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Die Tonwerkzeuge und die Anfänge der Musik*. Leipzig: Thomas 1887.]

108 [Demmin, Auguste Frédéric: *Encyclopédie historique, archéologique, biographique, chronologique et monogrammatique des beaux-arts plastique* [...]. Paris: Furne, Jouvot 1872–76; Demmin, August: *Handbuch der bildenden und gewerblichen Künste. Geschichtliche, archäologische, biographische, chronologische, monogrammatische und technische Encyclopaedie* [...]. Leipzig: Scholtze 1877–78.]

nen, und brauche ich in dieser Richtung wohl nicht erst detaillirt auf die Arbeit des berühmten *Viollet le Duc* hinzuweisen, der einen ganz stattlichen Band der Geschichte des mittelalterlichen Möbelbaues in Frankreich gewidmet hat.¹⁰⁹ Das ist eine der wenigen grundlegenden grossen und bedeutenden Arbeiten.

Semper hat bekanntlich auch die Frage des Möbelbaues vom kritischen und historischen Standpunkte in seiner „Lehre vom Styl“ behandelt und in dieser Richtung vom technisch-ästhetischen Standpunkte grundlegend gewirkt.¹¹⁰ Auf diesen beiden Quellenwerken fussen eine grosse Anzahl von kleinen Artikeln in Fachzeitschriften (*Luthmer's Schreinerzeitung* etc.)¹¹¹ und auch einige grössere Arbeiten; die besten in ästhetischer Richtung und diese ästhetische Richtung hat in der neuen Auflage des Buches: „Die Kunst im Hause“ von *Falke*, einen glänzenden Abschluss gefunden, der in seiner Art als vollendet bezeichnet werden kann.¹¹²

Die in der Vorrede klar ausgesprochene Tendenz: „Schönheit, Anmuth, ästhetisches Wohlgefallen in das Haus zu bringen und durch den Reiz der künstlerischen Harmonie das Gefühl der Befriedigung, der Behaglichkeit, des Glückes in unseren vier Wänden fördern zu helfen“ ist sicher voll und ganz erreicht worden; eine Entwicklungsgeschichte der Einzelmöbel und ihrer Construction kann aber hier nicht gesucht werden, da dieses gar nicht die Absicht des Werkes ist.

Anders verhält es sich mit Werken, welche sich den Titel „*Geschichte des Möbels*“ beilegen und somit Aufschluss über die genetische Entwicklung der Grundformen und der Constructionen geben sollten oder wenigstens anhoffen lassen.

Unter dem Titel einer Geschichte des Mobilars ist von *A. Jacquemart* ein grosses Buch in glänzender Ausstattung erschienen.¹¹³ Dasselbe behandelt aber im Sinne der französischen Auffassung Alles, was an Einrichtungstücken (Tapeten, Stoffen, Bronzen, Nippes etc.) zum Behufe geschmackvoller eleganter Ausstattung überhaupt nöthig erscheint; dem eigentlichen Möbelbaue jedoch ist ein verhältnismässig kleiner Raum zugewiesen, und dieser Theil so behandelt,

109 [Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel: *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque Carlovinienne à la Renaissance*, 6 Bde. Paris: Morel 1868–75.]

110 [Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, 2 Bde. Frankfurt/M.: Verlag für Kunst und Wissenschaft 1860; München: Friedrich Bruckmann's Verlag 1863.]

111 [*Illustrierte Schreiner-Zeitung*, 5 Bde. Stuttgart: Luthmer 1882–87.]

112 [Falke, Jacob von: *Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung*. Wien: Carl Gerolds Sohn 1883 (5. verm. Auflage der Erstausgabe von 1871).]

113 [Jacquemart, Albert: *Histoire du mobilier* [...]. Paris: Hachette 1876.]

dass die schönsten und kostbarsten Muster meist aus Pariser Sammlungen ohne Anspruch auf Vollständigkeit zur Darstellung und Beschreibung kamen. Ähnliches gilt von den Arbeiten *Havard's*.¹¹⁴

Weitaus höheren Anforderungen, in Bezug auf strengere Betonung des historischen Momentes, entspricht die werthvolle Arbeit von *A. de Champeaux*: „*Le Meuble*“ in zwei Bänden, welche aber fast ausschliesslich der Entwicklung des französischen Möbels gewidmet ist.¹¹⁵ Dem gesammten Alterthume sind 33 Seiten gewidmet; dem Mittelalter, und zwar in Anlehnung an die hierüber noch immer vereinzelt dastehende Arbeit von *Viollet* dem mittelalterlichen Möbelbaue in Frankreich, 80 Seiten; der französischen Renaissance nach Schulen geordnet 165 Seiten, während das übrige Europa nur mit 59 Seiten bedacht erscheint, so zwar, dass die Darstellung der gesammten italienischen, deutschen, niederländischen und englischen Arbeiten kaum dem gleichkommt, was über die Leistungen von Lyon oder Toulouse gesagt wird. Die späteren Jahrhunderte gehören fast ausschliesslich der französischen Entwicklung an, zu welcher aber sehr schätzenswerthe Materialien, auch in Bezug auf biographische Details, beigebracht wurden.

Es zeigt sich bei alledem, dass eben noch eine Menge von Monographien und Quellen-Forschungen nachzutragen sind, bevor an den Aufbau einer allgemeinen Geschichte des Möbelbaues gedacht werden kann.

Es wären vorerst noch die deutschen, italienischen und andere Miniaturen, nach dem Vorgange *Viollet's* zu excerpiren, die Schätze der Museen und Privatsammlungen auch ausserhalb Frankreichs mehr heranzuziehen und dergleichen mehr.

Sehr verdienstvoll sind die in diesem Sinne angelegten Excerpte von Prof. *H. Blümner*, nach antiken Vasenbildern;¹¹⁶ sicher ist aber die Zahl der Forschenden auf diesem Gebiete zu klein, im Verhältnisse zu der Menge dessen, was hier noch geleistet werden sollte.

„Im Zusammenhange mit dieser noch sehr lückenhaften Bearbeitung des historischen Materiales, denn auch zur Geschichte des Technischen (der Werkzeuge, der Arbeitsmethoden, der Verbände, der Rohmaterialien etc.), sind die

114 [Havard, Henry: *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours*, 4 Bde. Paris: Quantin 1887–90.]

115 [Champeaux, Alfred de: *Le Meuble* [...], 2 Bde. Paris: A. Quantin 1885.]

116 [Blümner, Hugo: *Die gewerbliche Thätigkeit der Völker des klassischen Alterthums*. Leipzig: Hirzel 1869; Blümner, Hugo: *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, 4 Bde. Leipzig: B. G. Teubner 1875–87; Blümner, Hugo: *Das Kunstgewerbe im Altertum, I. Abteilung: das antike Kunstgewerbe nach seinen verschiedenen Zweigen*. Leipzig: G. Freytag und F. Tempsky 1885.]

Bausteine noch nicht zusammengetragen, steht es offenbar, dass auch an eine *Systematik der Möbelformen* so gut wie noch gar nicht gedacht wurde.

Gerade eine solche wäre aber für unsere gewerblichen Lehranstalten und auch für die Werkstätten selbst von hoher Wichtigkeit, denn die Formen aus allen Zeiten und Stylrichtungen, welche durch Fachblätter, Photographien, Museen, Ausstellungen, illustrierte Zeitungen und auf hundert anderen Wegen auf den ausübenden Praktiker einwirken, sind so sinnverwirrend zahlreich und mannigfach, dass es schlechterdings heute nicht mehr möglich ist, das Zusammenpassende mit Sicherheit zu erkennen, wenn nicht ein gutes Stück Wissen und geradezu kunsthistorische Kenntnisse bei Composition und Ausführung eines Möbels hilfreich zur Seite stehen.

So weit diese nach dem heutigen Stande der Geschichte des Möbelbaues möglich ist, soll denn in dem Folgenden eine Systematik desselben wenigstens in Umrissen versucht werden, um wenigstens zu zeigen, dass ein natürliches (gleichsam genealogisches) System hier möglich ist und wie ein solches beiläufig aussehen müsste.

Abgesehen von Stylrichtung und Decoration zerfallen alle Möbel nach ihrem Zweck und constructiven Aufbau in zwei grosse Gruppen, nämlich: in die Gruppe der *Kastenmöbel* zum Behufe des verschlossenen Aufbewahrens von Gegenständen und in die Gruppe der *Sitzmöbel und Stellagen*, deren Gemeinsames darin besteht, dass sie gleichsam die Erhöhung der Fussboden-Fläche auf Füssen oder auf Consolen bedeuten, damit nicht das unbequemere Niedersitzen oder Niederstellen am blossen Boden stattfinden muss. In diese letztere Gruppe gehören auch die Tische, Bänke und Schämeln.

Kürzlicher kann hier aber nur auf die Entwicklung des eigentlichen Stuhles als Haupttypus der ganzen Gattung eingegangen werden, den wir in einfachster Gestalt als *Stockerl*, dann, mit Rücklehne versehen, als *Sessel* und endlich, nach Beigabe von Armstützen, als *Fauteuil* kennen. Alle diese drei Formen kommen schon im Alterthume vor bei Ägyptern, Assyern, Griechen und Etruskern nach zahlreichen Zeugnissen von Wandmalereien, Vasenbildern u. dgl.

Mehrfach interessant in constructiver Beziehung ist der ägyptische Stuhl und zwar zunächst wegen des Stabwerkes zwischen den Füssen und wegen der noch nachweislichen eigenthümlichen Verbände. Ausserdem ist noch zu beachten die eigenthümliche Construction der Rücklehne aus zwei combinirten Rahmen, von welchen die eine in senkrechter Fortsetzung (Fig. 1) der noch senkrechten Hinterfüsse des Stuhles sich als constructiver Theil darstellt, während die andere als schräg daran gefügte Lehne dem bequemeren Sitzen Rechnung trägt. Eine Verschmelzung beider Bedingungen zu einer einzigen, aber schräg



Fig. 1

gestellten Lehne gelang den Ägyptern noch nicht. Interessant ist auch der Verband dieser beiden combinirten Rücklehnen. Die oberen zusammenlaufenden Enden der beiden Rahmenstützen erscheinen nämlich unverkennbar in schmale furnierartige Streifen gespalten und diese dann nach rückwärts umgebogen; in diesem Zustande etwa verleimt und genagelt und zuletzt mit Schnüren umwunden, welche ihrerseits wieder mit irgend einem Kitt gefestigt und zuletzt mit farbigem Lack überzogen gedacht werden müssen. Wir sehen hier also faktisch dieselbe Erfindung der Verwendung gebogenen Holzes

vor uns, welche in neuerer Zeit Thonet gemacht hat. In dem vorliegenden Falle ist es natürlich nicht zulässig, die moderne Verwendung gebogener Hölzer von den Ägyptern herzuleiten; vielmehr charakterisirt diese eigenthümliche Construction nicht den Ausgangspunkt einer Erfindungsreihe, sondern den Schluss einer solchen, nämlich der prähistorischen Technik, welche Verbände, wie wir sie heute herstellen, noch nicht kannte, sondern in der die Verbände noch genau dasjenige waren, was das Wort „binden“ besagt. Dieses Zusammenfügen durch wirkliches „Binden“, das sich bis auf unsere Zeit in der Fassbinderei erhalten hat, das ist die Construction der ältesten Zeit, und der vorliegende ägyptische Stuhllehnverband ist nichts anderes als derjenige Riem- und Flechtwerksverband, wie er auch bei Waffen und Werkzeugen bis in die sogenannte Steinzeit zurück sich vorfindet. Aus dieser Beobachtung am oberen Ende der Stuhllehne wird auch klar, dass die Linien, welche an den ägyptischen Stuhlbildern (Fig. 1 und 2) als Streifen auffallen, nicht bloß als decorative Ausschmückung zu betrachten sind, sondern that-



Fig. 2

sächlich Verbände bedeuten. Daraus aber lässt sich wieder erkennen, aus welcher Urform die ägyptischen Sitze entstanden sind. Ihre Urform ist offenbar der Bambusrohrstuhl, wie er heute noch in Indien, China, Japan etc. häufig gebraucht wird, denn die Verwendung von Rohrstäben bedingt eben diese Construction. Schlitz- und Zapfenverbände wären in Rohr nicht haltbar herzustellen, weshalb auch bei uns, wenn solche Materialien als

Curiositäten in Anwendung kommen, eigene Metallschuhe zum Verbinden der ungespaltenen Rohre verwendet werden. Eben solche Schuhe sind diese alten Flechtwerke, welche in frühester, selbst prähistorischer Zeit schon sehr fest und geradezu elegant hergestellt wurden.

Es ist aber begreiflich, dass dieser Verband bei winkligen Zusammenstößen zweier langer Rohre zwar das Auseinanderfallen aber nicht eine Winkeldrehung der Rohre verhindern konnte. Dazu war eine Dreiecksversteifung durch ein Gatterwerk mit Diagonalstäben erforderlich und dieses constructive Erfordernis hat sich in der ägyptischen Stuhlfabrikation offenbar traditionell erhalten, auch dann noch, als die Stühle nicht aus Rohren, sondern aus massiven Holzstäben zusammengesetzt wurden.

Mustert man nun die zahlreichen bildlichen Darstellungen ägyptischer Stühle auf den Wandmalereien, so zeigt sich, dass am weitest häufigsten als Sitz für thronende Göttergestalten oder für Pharaonen ein Stuhl mit sehr niederer Rücklehne verwendet wird (Fig. 3), eine Art Mittelding zwischen Stockerl und Sessel. Der eigentliche Thronstuhl (heute als Fauteuil bereits ein gewöhnliches Möbel) mit Armlehne, kommt nur selten vor und zwar in der späteren Zeit, um und nach der 18. Dynastie. Ebenso kommt das einfache lehlenlose Stockerl selten vor. Bedenkt man, dass diese drei Sitzformen eine Entwicklung von einfacher zu immer detaillirter, mannigfacherer Construction darstellen und ebenso in drei Stufen einem stetig wachsenden Bedürfnisse nach Bequemlichkeit entsprechen, so kann man sich kaum der Anschauung entschlagen, dass man es hier auch chronologisch mit drei aufeinanderfolgenden Formen zu thun hat und dass diese Zeitfolge sich in der ungleichen Häufigkeit des Vorkommens widerspiegelt. Darnach wäre das lehlenlose Stockerl der Thronstuhl der vormonumentalen Zeit; der Sitz mit niederer Lehne, der bereits vorgeschrittene Thron derjenigen Zeit, aus welcher die meisten Bilder stammen, und der noch weiter entwickelte Stuhl mit hoher Lehne (zuerst gerade, dann doppelt und schräg) und selbst mit Armstützen wäre der Thron der spätesten Zeit und daher gleichfalls noch seltener. Gewiss ist aber, dass der Gebrauch von Stühlen bei den alten Ägyptern überhaupt noch ein Vorrecht der Vornehmen war, denn mit Ausnahme von diesen zeigen die ägyptischen Darstellungen meist auf flachem Erdboden sitzende Figuren aber nicht mit unterschlagenen Beinen, wie es heute noch bei tatarisch-türkischen Stämmen gebräuchlich, sondern hockend mit vorne gegen das Kinn zu erhobenen Knien. Die Kunst des Sitzens ist eben der Menschheit ebensowenig angeboren, wie die der Sesselerzeugung, und der Cultus des Sitzens scheint sich nur sehr allmähig verbreitet zu haben. Umsomehr muss es überraschen zu sehen, wie weit es in diesem Luxus der Behaglichkeit die alten Ägypter schon gebracht hatten, so zwar, dass auch ausgehöhlte Sitzflächen in nicht seltenen Fällen unzweifelhaft

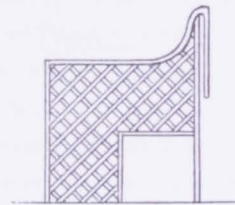


Fig. 3



Fig. 4

verbürgt sind, wie bei einem Tabouret aus Holz im Louvre-Museum, einer Basaltgruppe zweier sitzender Figuren, dem Münchner Basrelief, welchem Figur 2 entnommen ist, und mehreren Anderen.

Eine analoge Reihe von Stuhlformen bieten die assyrischen Bildwerke. Auch hier finden sich die drei Stufen: Stockerl, Sessel, Fauteuil; auch hier ist die Construction sichtlich aus dem Bambusrohrstuhl hervorgegangen. Alles Übrige (Dimensionen, Decoration, Details aller Art) ist aber verschieden. Die Schrägstellung der Rücklehne fehlt; die Vergatterung zwischen den Füßen ist eine durchaus verschiedene; der in Ägypten gerade häufigste Halbstuhl mit niederer Lehne fehlt; der Proportion nach gehen die Stühle alle mehr in die Höhe, während die ägyptischen niedriger sind und breite Sitzflächen zeigen; die Decoration erfolgt hauptsächlich durch aufgelegte Treibarbeiten und Bronzen; während in Ägypten Schnitzerei, Bemalung und eingelegte Arbeit zur Auszierung dienten. Kurz alle Details zeigen unverkennbar, dass beide Entwicklungen unabhängig von einander sich vollzogen haben, und dass die Übereinstimmung in den Grundformen (Stockerl, Sessel, Fauteuil) eben der Natur des Gegenstandes entspricht, und somit überall in der gleichen Weise diese Typen gefunden werden mussten. Der gleiche Ausgangspunkt vom Bambusrohrstuhle dürfte wohl am ungezwungensten erklärt werden können durch die Ähnlichkeit des Klimas und Pflanzenwuchses in Mesopotamien und im Nilthale, so dass ein Aufgreifen gerade dieses Materiales in beiden Fällen gleich nahe lag.

In entscheidender Weise unterstützt wird diese Annahme einer autochthonen Handwerksentwicklung bei den grossen Culturvölkern des Althertums dadurch, dass die besprochenen drei Grundformen auch bei Griechen und Italern wiederkehren, aber in so grundverschiedener Durchbildung, dass an eine Entlehnung oder selbst nur an einen gegenseitigen Einfluss schlechterdings nicht gedacht werden kann.

Geradezu handgreiflich wird dies bei näherer Betrachtung der griechischen Typen, deren Durchbildung auch nicht das geringste Analogon bei Ägyptern, Mesopotamiern oder Italern erkennen lässt.



Fig. 5

Was zunächst die Stockerlform betrifft, so ist hier Fig. 4 einer schwarzfigurigen, also älteren, Vase entnommen nach der Darstellung in Mon. d. Instit. archeol. XI, 29, ferner Fig. 5 einer Vase des fünften Jahrhunderts nach den Wiener archäologischen Vor-

lageblättern Ser. C, 4; dann Fig. 6 einem attischen Grabrelief nach den Ann. d. Instit. XLIV, tav. L; endlich Fig. 7 der berühmten Dariusvase. Die wesentlichen Unterschiede dieser Formen, welche typisch sind für alle griechischen Sitze ohne Lehnen, im Gegensatze zu den Formen der anderen Völker des Alterthums, sind augenfällig. Es besteht nicht die geringste Ähnlichkeit zwischen diesen Formen einerseits und zwischen ägyptischen oder assyrischen oder etruskischen Formen andererseits. Die Verbände sind andere, die Gatterverstrebung fehlt gänzlich, und die Form der Füße hat nirgends ihresgleichen. Was diese höchst eigenthümliche Fussform anbetrifft, so muss ich gestehen, nicht frei von einiger Beklemmung meine Ansicht darüber auszusprechen. Ich halte nämlich diese Füße für veritable Schinkenbeine oder Schenkelknochen von Rindern oder Pferden oder, wie bei Fig. 6, für beginnende Nachbildung dieser Knochen in Holz. So unwahrscheinlich, vielleicht sogar roh, die Vorstellung von knöchernen Stühlen auf den ersten Blick auch scheinen mag, so gewinnt sie doch sehr viel bei näherer Betrachtung. Es ist ja bekannt, dass in prähistorischer Zeit allenthalben von Knochen die ausgebreitetste Verwendung zu Waffen, Werkzeugen und Geräthen aller Art gemacht wurde. Gerade aber auf der Balkanhalbinsel, auf griechischem Boden und in dem angrenzenden Ungarn hat sich dieser Gebrauch bis heute sogar lebendig erhalten. Es sei nur erinnert an die Beibehaltung ganzer Knochenröhren, als Handgriffe von Waffen (Handschar etc.), an die Benützung ganzer Röhrenknochen an Stelle von Schlittschuhen bei ungarischen Fischern und an den Umstand, dass an altgriechischen Cassetten die Scharniere (auch dieses Wort erinnert an Knochen) der Deckelbänder nicht aus Eisen, sondern mit Vorliebe aus natürlichen Knochenrohrstücken zusammengesetzt wurden. Ausserdem muss zugegeben werden, dass eine solche grössere Knochenröhre, als Stuhlfuss verwendet, an Leichtigkeit und Festigkeit, schon wegen ihrer Röhrenform, nichts zu wünschen übrig lässt, und dass die Grube am Halse des Oberschenkelbeines, ferner an diesem Theile auch der Kopf und die übrigen Höcker natürliche Auflager für die Rahmenhölzer des Stuhlsitzes geben, und dass man sich bei geschickter Anbohrung und etwa noch Verschnürung durch Bindfäden einen Verband von solcher Festigkeit vorstellen kann, der die Hinzufügung eines versteifenden Gatterwerkes unnöthig machte. Auf diese Art liesse sich also auch die einfachste älteste griechische Stuhlform auf ihr prähistorisches Muster zurückführen, und es ist dies in Allem und Jedem ein anderer Typus, als bei Ägyptern oder Asiaten, es ist ein ureigenes, autochthones Gebil-

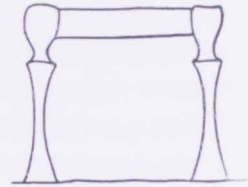


Fig. 6



Fig. 7

de. Selbst an den feinsten Drechselarbeiten der späteren Zeit aus Holz ist aber der Typus der Knochenröhre noch erkennbar an der langgeschwungenen sanften Einziehung des Profiles, welche ohne Kenntnis dieser Quelle unerklärt bleiben müsste.

Noch auffallender und abweichender von allen Formen bei anderen Völkern ist der griechische Sessel mit Lehne. Fig. 8 stellt einen solchen von älterem Typus vor, nach einer in *Elite céram*, I., 57, mitgetheilten Vase des fünften Jahrhunderts v. Chr. Fig. 9 zeigt den neueren Typus dieser Gattung nach einer von Tischbein mitgetheilten Vase, wie er übrigens hundertfältig auf griechischen Vasen, Grabreliefs und anderwärts vorkommt.

Die Eigenthümlichkeiten dieser Sesselform, welche einer technischen Erklärung bedürfen, sind:

1. Die starke, schon in ältester Zeit vorhandene Krümmung der Lehne und der Stuhlbeine.
2. Die constant vorkommende Zuspitzung der Füße nach unten.
3. Die stets erhebliche Dicke der Stuhlfüße an ihrem oberen Ende beim Sitz.
4. Der Umstand, dass an den Füßen dieser Stühle niemals eine Profilirung, Schnitzerei oder sonstige Decoration angebracht erscheint, dass sie immer glatt sind.

Es wird sich im weiteren Verlaufe dieser Untersuchung zeigen, wie man in neuerer Zeit allmähig gleichfalls bis zu Stuhlformen mit gekrümmter Lehne und mit nach auswärts gestellten Beinen gelangte. Diese Entwicklung des Stuhles mit geschweiften Formen aus solchen mit geraden, senkrechten Füßen und Lehnen vollzog sich aber in neuerer Zeit so langsam, dass fünf Jahrhunderte dazu nöthig waren, den ganzen Bildungsweg zu durchschreiten, der, wie sich zeigen wird, aus einer Reihe von Übergangsstufen in naturnothwendiger Folge besteht.



Fig. 8



Fig. 9

Zieht man aus diesem analogen Fall einen Schluss auf das vorliegende altgriechische Möbel, so müsste eine ähnliche, Jahrhunderte lange Entwicklung eines raffinierten Möbelluxus schon vor dem sechsten Jahrhundert v. Chr. bei den Griechen ihren Abschluss gefunden haben, woran doch Niemand glauben kann, der sich jemals auch nur einen beiläufigen Begriff zu bilden versuchte von dem Hausrath und den Gewerbeverhältnissen im sogenannten homerischen Zeitalter. Aber noch mehr! In neuerer Zeit erhielten sich neben den vorgeschrittenen geschweiften Formen auch noch theils traditionell, theils als veralteter Hausrath die älteren, geradlinigen Typen. Es ist dies gleichfalls eine naturnothwendige, auch auf anderen Gebieten immer wiederkehrende Erscheinung. Von dieser Erscheinung, die im vorliegenden Falle auch in Griechenland hätte zutreffen müssen, findet sich aber dort nicht die leiseste Spur. Sonach steht zweifellos fest, dass die geschweiften Formen dieser altgriechischen Sessel nicht das Ergebnis einer allmäligen Entwicklung des Anpassens der Stuhlform an die Körperform und an die Erfordernisse behaglichen und graziösen Sitzens sein kann, sondern auch hier wieder eine prähistorische Grundform ihren bestimmenden Einfluss geltend macht, wie in dem vorher besprochenen Falle.

Überlegt man nun in diesem Sinne die schon hervorgehobenen Merkmale und vor allem die stetige Krümmung, die Glätte und die auffällige Zuspitzung der Füße, welche eine haltbare Herstellung aus Holz sogar sehr beschwerlich machte, so dürfte diejenige Naturform, welche hier wieder zu Grunde liegt, nicht schwer zu errathen sein. Diese Füße sind ihrer Form nach Stierhörner oder Elephantenzähne. Gerade diese Naturproducte als Stuhlbeine ältester Zeit sich zu denken, kann schwerlich begründeten Anstoss erregen, denn aus diesen Elementen werden heute noch zuweilen Stuhlbeine gefertigt, nur selten. Selten waren aber Stühle in ältester Culturentwicklung überhaupt und das primitive Handwerk benützte ja mit Vorliebe solche fertige, dem beabsichtigten Zwecke schon halb entsprechende Naturproducte. Gerade ein Volk, welches schon aus Knochenröhren Stühle baute, konnte aber leicht auch auf den Gebrauch von Hörnern zu dem gleichen Zwecke verfallen, und da Elfenbein im Alterthume stets ein beliebtes Material zur Herstellung von Prachtstühlen war, so lag es doch gewiss nahe, gleich ganze Zähne zu Füßen zu verwenden. Erst später, als der Gebrauch von Stühlen ein alltäglicher wurde, trat an die Stelle dieser Materialien das Holz, in welchem die vorhandene Grundform aber traditionell nachgeahmt wurde. Nur unter dieser Annahme wird auch das Fehlen von Profilen, Schnitzereien und sonstiger Decoration, sowie das Fehlen von Verbindungssprossen oder Vergatterungen zwischen den Stuhlbeinen erklärlich,

denn die zugespitzten Hörner und deren Nachbildungen hätten derlei unten constructiv nicht gut vertragen, und oben war die grosse Breite der Form günstig für so feste Verbände mit der Sitzrahme, dass derlei auch nicht nöthig wurde. Die Krümmung der Lehne war aber ein naheliegendes Analogon der Krümmung der Füsse und somit nicht erst auf langen Umwegen zu entdecken, wie in neuerer Zeit.

Die dritte Hauptform der Sitze, das Fauteuil, bietet bei den Griechen noch zwei Typen, nämlich: ein aus schweren, geschnitzten und meist reich decorirten Balken zusammengesetztes Gezimmer, wie es meist bei Liegerstätten vorkommt, in gleichfalls ganz autochthon griechischer Durchbildung und einen Thronstuhl (Kathedra) mit Nachahmung von Thierfüssen, wie in Figur 10 nach einem Relief aus Sparta nach den Mittheilungen des archäologischen Institutes in Athen II. 20. Diese Form ist unter allen noch am ehesten der ägyptischen oder assyrischen Form ähnlich, bei genauerer Analyse zeigt sich aber auch hier bald,

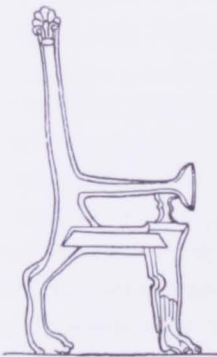


Fig. 10

Durchbrüche kam, dass aber die Art und Weise, wie das Alles im Detail construirt und durchgebildet erscheint, eine durchgängig verschiedene ist. Der Unterschied in Construction und Form zwischen Figur 1 (auch der ägyptische Armstuhl ist so construirt) und Figur 10 ist auf den ersten Blick klar und nur die Verwendung von Thierfüssen könnte vielleicht als Entlehnung erscheinen. Aber auch hier bietet der Umstand, dass bei den Griechen die Löwenbranke immer direct am Boden aufsteht, während bei den Ägyptern sich immer noch ein Untersatz darunter befindet, einen wesentlichen Unterschied, so zwar,

dass die Annahme näher liegt, an eine getrennte Erfindung desselben Motives bei verschiedenen Völkern zu denken. Entlehnungen haben nämlich immer das Eigenthümliche, dass nicht blos die Grundidee, sondern auch die Beiwerke und Zufälligkeiten mehr weniger mit entlehnt werden, während Grundideen meist in einem derartigen, naturnothwendigen Zusammenhange mit der Entwicklung eines Dinges stehen, dass sie sich im Laufe der Ausbildung mit einem gewissen logischen Zwange wie von selbst einstellen.

Speciell hier dürfte der Ideengang, durch den man in verschiedenen Cultur-Centren endlich zu dem gleichen Motive gelangte, nicht allzuschwer zu errathen sein. Bei allen Völkern, welche noch nicht in die Periode des gedruckten Wortes eingedrungen sind, welche vielmehr selbst die Kunst des Schreibens

noch nicht verallgemeinert haben, spielt die phantastische Anschaulichkeit des Denkens noch eine hervorragende Rolle und mit ihm die Personification in Religion, Dichtung, Kunst und selbst im gemeinen Leben und Sprachgebrauch. Es ist bekannt, dass im Zusammenhange damit selbst Architekturformen, wie die Säulen und ihre Bestandtheile (Fuss, Kopf) und selbst Gesimstheile (Kehle, Nase etc.) mit der menschlichen Figur verglichen wurden. Was lag da also näher, als einen vierfüßigen Stuhl auch einem vierfüßigen Thier zu vergleichen und das, was man Fuss nannte, dann auch als Fuss zu schnitzen? Gewiss ist, dass die geistreiche Idee, die Alten hätten durch diese Thierfüsse die Beweglichkeit des Stuhles symbolisch andeuten wollen, in die doctrinäre Atmosphäre einer mit Bücherwust belasteten Zeit gehört. Wahrscheinlich ist, dass auch die weitverbreitete kunsthistorische Idee, dass die Alten sich ihre Motive stets gegenseitig abgeschrieben hätten, gleichfalls in eine solche mit Bücherwust beschwerte Zeit gehört, denn aus Büchern wird bekanntlich thatsächlich sehr viel abgeschrieben.

Was die Stühle der Italer (Etrurer, Römer etc. exclusive natürlich der Griechen in Unteritalien und Sicilien) betrifft, so zeigen diese, so weit es sich verfolgen lässt, gleichfalls einen eigenen autochthonen Typus.

Die bereits als Naturmotive erkannten Formen: Stockerl, Sessel, Fauteuil und die Nachahmung von Thierfüßen finden sich auch hier, die Construction und Detailbildung weist aber wieder auf verschiedenen Ursprung zurück. Die itali-schen Formen sind, soweit sie nicht aus späterer Zeit und in Unteritalien bereits in eine theilweise Vermengung mit den griechischen eingehen, geradlinig und senkrecht. Die Detailbildung weist überall auf eine Urform aus Holz, deren Profilierung, Drechslerei und Verbände wesentlich von den griechischen abweichen. Die Profile entsprechen dem Zirkelschlagsystem der römischen Architektur, also auch dem der italienischen Renaissance; die Construction enthält wieder den Verbindungssprossen, aber nicht im Sinne der ägyptischen oder assyrischen Bambusrohr-Construction, sondern im Sinne der echten Holzconstruction.

Schwerer zu entscheiden ist die Frage, ob auch der germanische Norden seinen eigenen autochthonen Stuhltypus besass und ob von diesem, etwa blos in Vermischung mit den spätrömischen Stuhlformen, unsere mittelalterlichen und modernen Stühle abstammen oder ob diese lediglich auf die lateinische Quelle zurückzuführen sind. An einer eigenen, dem Süden fremden Construction fehlt es nicht. Es sind dies die sogenannten Brettelstühle und die Bauernstühle mit in das Sitzbrett eingesetzten Füßen. Das Mittelalter ist an Tischen, Bänken und Stockerln nach diesem Constructionssysteme reich, dessen Wesentliches darin besteht, dass die Tischplatte und das Bank- und Sitzbrett als Hauptbestandtheil erscheint, mit dem die Füße durch Leisten, Zapfen, Keile etc. verbunden wer-

den. Der Unterschied dieses geschlossenen und wie es scheint aus dem holzreichen Norden stammenden Constructionssystemes mit dem antik-römischen ist ein wesentlicher. Während beim römischen Stuhl die Sitzrahmstücke in die Fussköpfe eingezapft werden, sind hier die Füße in die starken Sitzbretter eingezapft. Der Süden spart mit dem Holz, der Norden hat es in massiven Stücken in Fülle; das ist der Sinn dieses Unterschiedes.

Die aus dem frühen Mittelalter erhaltenen wenigen Prachtstühle, wie der Tragstuhl von St. Peter zu Rom, die alten Bischofsstühle zu Ravenna und von S. Marco in Venedig, der sogenannte Dagobert-Stuhl, der Bischofssitz der Kirche zu Canossa und einige andere Beispiele aus frühen Miniaturen fassen unzweifelhaft auf spätrömischer Tradition.

Das gemeinsame Schema aller dieser und auch der späteren Stühle bis ins vierzehnte Jahrhundert zeigt: senkrechte Füße, senkrechte Lehne und quadratischen Sitz.

Erst gegen Ende des Mittelalters beginnt die Umformung dieses Schemas zu Gunsten der Bequemlichkeit beim Sitzen. Das Erste, was in dieser Richtung zu Tage trat, war die Schiefstellung der Lehne. Erst nachdem diese das leichte Umfallen nach rückwärts im Gefolge führte, erfolgte zur Behebung dieses vorher nicht vorhandenen Übelstandes das Schiefstellen der hinteren Füße nach rückwärts. Hierauf folgte wieder eine selbständige Verbesserung, nämlich die Verbreiterung der Vorderseite des Sitzbrettes, so zwar, dass dieses nun nicht mehr quadratisch blieb und die Vorderfüße weiter auseinander kamen als die Hinterfüße. Der Vortheil bestand dabei darin, dass der Vordertheil des Sitzbrettes, der eben hauptsächlich zum Sitzen in Anspruch genommen wird, mehr Platz bot, während die Lehne nicht unförmlich breit zu sein brauchte und somit der Stuhl im Verhältnisse zur verwerthbaren Sitzfläche leichter und handlicher wurde.

Hiedurch kam aber doch wieder ein störendes Moment in den Gesamtaufbau. Sitzfläche und Lehnenfläche, welche bisher gleichartige Gestalt hatten, wurden hiedurch in ihrer Form verschieden. Sollte auch hier wieder Gleichförmigkeit hergestellt werden, so musste auch die Lehne oben auseinander geführt werden, was aber nur möglich wurde durch Diagonalstellung der Hinterfüße, weil sonst die constructiv nothwendige Herstellung je eines aufrechten Lehnenholzes und eines Hinterfusses aus einem einzigen Stücke Holz auf Schwierigkeiten gestossen wäre.

Die Diagonalstellung der Hinterfüße zog aber wieder die Diagonalstellung und somit auch Schrägstellung der Vorderfüße nach sich, theils wegen der für den Anblick wünschenswerthen Gleichartigkeit, theils weil sonst die Verbindungssprossen unten zwischen den Füßen in Unordnung gekommen wären,

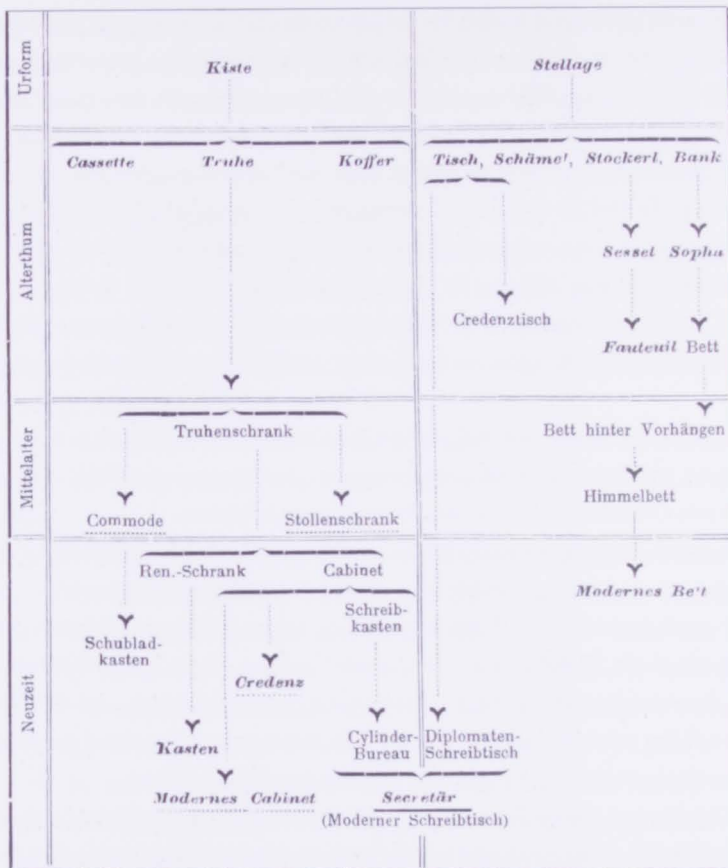
nämlich nicht parallel mit den Sargstücken des Sitzes, was sehr schlecht aussieht. Die Verbreiterung der Sitzfläche vorne erzeugt aber ausserdem an den vorderen Ecken dieser Fläche spitze Winkel, was wieder mit dem quadratischen Querschnitte der Vorderfüsse nicht stimmt. Zur Behebung dieses neuen Übeldes musste das vordere Sitzrahmstück nach vorne ausgeschweift werden und diese erste Einführung einer Schweifung zog zunächst die analoge Schweifung des oberen Lehnenrandes im gleichen Sinne nach sich, und nachdem so endlich mit Glück der Anfang im Ausschweifen gemacht war, folgten bald die übrigen Constructionsstücke nach, bis zuletzt nicht ein einziges gerades Holzstück am ganzen Stuhle oder Fauteuil mehr übrig blieb und der Barockstuhl fertig war.

Dies die Geschichte des modernen Stuhles, in der es keine Laune, keinen Zufall gibt, sondern nur eine stete Folge von Einflüssen und Veränderungen, die sich wie Ursache und Wirkung zu einander verhalten.

Eine ganz ähnliche genetische Entwicklung lässt sich nachweisen an der zweiten grossen Gruppe von Möbeln, deren Grundform die Kiste ist.

Während aber beim Stuhl die Entwicklung schon frühzeitig vorwärts drängte so zwar, dass die Bildung aller drei Grundformen schon ins Alterthum fällt, gehört die Ausbildung der Kastenmöbel erst dem Mittelalter und der Neuzeit an. Die auf der nächstfolgenden Seite befindliche genetische Tafel mag ein Bild der Gesamtentwicklung nach den wichtigsten Typen geben.

Zur Erklärung dieser Tabelle diene zunächst, dass die liegend gedruckten Worte Möbel bedeuten, welche heute noch in allgemeinem Gebrauche stehen, während die stehend gedruckten Namen solche Möbel bezeichnen, welche (Ausnahmefälle abgerechnet) im Allgemeinen als ausgestorben betrachtet werden können. Ferner bedeutet die punktirte Unterstreichung ein Eingreifen der Tischform in die Truhen- und Schrankform, während umgekehrt das gerade Unterstreichen das Eingreifen des Schrankmotives in die Tischform bedeutet. Die Anordnung ist chronologisch nach der Zeit des frühesten Auftretens der einzelnen Typen gegeben und einzelne Namen sind in schärferer Begriffsabgrenzung zu denken, als es dem ungenauen Sprachgebrauche entspricht, dem eine derartige tabellarische Gliederung, natürlich nur unbewusst und dunkel, zu Grunde liegt. Diese schärfere Begriffsabgrenzung wird in der folgenden Schilderung der Entwicklungsgeschichte dieser wichtigsten Möbeltypen zur Erörterung kommen und veranlasste auch die Aufstellung neuer Termini, wie: „Truhenkasten“ und „Modernes Cabinet“. Untergeordnete Spielarten wie: Waschtisch, Nachtkästchen, Klappstühle etc. wurden bei Seite gelassen, damit die Übersicht durch Überfülle nicht erschwert wird.



Aus der Kiste als Urform aller Möbel, deren Aufgabe es ist, als Behälter, als Aufbewahrungsräume zu dienen, entwickelt sich die *Cassette* durch Verbindung des Deckels mit einer der Kistenwände mittelst Scharnierbändern, welche das Auf- und Zuklappen dieses Deckels gestatten. Im Allgemeinen bedeutet nach unserem Sprachgebrauch „*Cassette*“ ein solches Möbel von kleineren Dimensionen und von feinerer Arbeit, während die Bezeichnung „*Koffer*“ eine gröbere Arbeit und auch grössere Dimensionen andeutet. Sperrvorrichtungen kamen schon im frühen Alterthume hiezu. Unter „*Truhe*“ denkt man sich mehr die schwerere, langgestreckte Form, wie sie hauptsächlich im Mittelalter als eines der gebräuchlichsten Möbel dominirte und welche so organisch sich auch dem nordischen Wohnraume anpasst, dass man versucht wird, diese Form auch dem germanischen Alterthume zuzuschreiben. Solche Truhen dienten auch als Sitze und Liegestätten. Ihre Construction und Detailbildung hängt zunächst von diesen Functionen ab. Besonders die Bildung des Deckelrandes ist hievon

abhängig und seine ältesten Formen, welche ganz aus dem Zweck und Bedürfnis hervorgehen, bleiben lange traditionell erhalten und kenntlich selbst in spä-ten Umbildungen. Der vorragende Deckel wird nämlich abgerundet, damit die Kante beim Sitzen nicht einschneidet und auch die übergelegten Teppiche nicht schädigt; unter diesen vorragenden Rundstab wird dann eine Kehlleiste gegeben, deren Aufgabe es ist, die Fuge zu decken und das Eindringen des Staubes zu hindern. Hiedurch ist die Grundform eines schrägen Kranzgesimses gegeben (ohne Hängeplatte oder sonst an die Hauptgesimse der Steinarchitektur erinnernden Formen), welche bis tief in die Renaissance hinein die Gesimsform der Truhen und Schränke beherrschte.

Die Ursache, warum die ganze reiche Entfaltung dieses Möbelgeschlechtes erst dem Mittelalter und der Renaissance, selbst bis in die neueste Zeit herauf, angehört, liegt offenbar in dem Gegensatze zwischen dem antiken südlichen Hofhaus und dem vom Mittelalter an geltenden Typus des nordischen Hallenhauses. Im antiken Hause, wie es z.B. in Pompeji vorliegt, entsprechen eine Menge kleiner Zimmerchen, welche leicht um die beiden offenen Höfe herum zu gruppieren waren, dem verschiedenen Bedürfnis nach Aufbewahrung von Gegenständen und nach verschiedenem Gebrauch. Im nordischen Hause, das sein Licht durch Fenster von Aussen bekommt, ist die Abtheilung der grossen Wohnhalle durch Scheidemauern in viele kleine Räume in ähnlicher Weise und besonders für den ersten Anfang der mittelalterlichen Bauentwicklung unthunlich, weil es sonst an Licht, Luft und freier Bewegung gemangelt hätte. Als Ersatz dafür dienen die Truhen zur Sonderung und Bewahrung des Hausrathes, der Kleider u.s.f. Diese Truhen stehen an den Wänden entlang, gross und lang, verbinden sich mit den Täfelungen, werden zunächst mehrfach übereinander gestellt und wachsen so an den Wänden empor zu allerlei Schrankwerk. So zeigt sich, dass vom Mittelalter an alle Bedingungen vorlagen zur Entfaltung der Schrankmöbel, während die Antike hiefür keinen Boden, kein vorwärtsdrängendes Bedürfnis in dieser Richtung besass.

Nur die Elemente, aus welchen sich die mittelalterlichen Schrankmöbel aufbauen, nämlich (ausser der Kistenform selbst) noch das Motiv der Schublade und das Motiv der seitlich aufgehenden Thüre kommen schon im Alterthume vor; die Thür allerdings meist nur als Hausthor; dann aber auch als Abschluss von gemauerten Wandnischen, in welchen auf Stellagen Schriftrollen und allerlei kleiner Hausrath unter Thürverschluss aufbewahrt wurde. Nach diesem Muster der Wandnische wurden auch bereits Cassetten mit seitlich aufgehenden Thüren versehen, aber, wie aus den Vasen- und Wandmalereien zu ersehen ist, erst in späterer Zeit, sehr selten, und auch nur in kleinerem Masstabe.

Die Schublade kommt einigemal angedeutet vor, meist bei Tischen aus späterer Zeit.

Darnach lassen sich schon die unmittelbar aus der Grundform der Kiste entstandenen Typen gruppieren.

Eine Kiste ohne Deckel, welche aus einem Fache herausgenommen und wieder hineingeschoben werden kann, ist die *Lade*.

Eine Kiste mit seitlich aufgehenden Thüren gibt den *Schrank*.

Eine Kiste mit aufgehendem Deckel heisst *Truhe*, *Cassette* oder *Koffer*.

Die Wurzelform, von der alle unsere Schrankmöbel abstammen, ist unter diesen die schwere, grosse, mittelalterliche Truhe. Werden zwei oder drei solcher Truhen übereinander gestellt (vielleicht lediglich wegen Platzmangel), so wird sofort das Öffnen der Deckel zu einer misslichen Sache, indem schlechterdings die oberen Truhen immer abgehoben werden müssten, um zu dem Inhalte der unteren zu gelangen; da hilft denn die Anbringung seitlicher Thüren, und die älteste Schrankform ist erfunden. Man sieht ihr noch deutlich die Entstehung aus der Combination zweier Truhen an. Die obere Hälfte (obere Truhe) ist nämlich thatsächlich noch abzuheben, besitzt ihren eigenen Boden und ist mit der unteren Truhe nur durch Zapfen oder eine Nuth verbunden; das Truhengesimse bleibt beibehalten, sowohl als Abschluss der unteren wie auch als Abschluss der oberen Möbelhälfte. Auch die Dimensionen entsprechen dieser Abstammung, indem diese Möbel noch mehr in die Breite als in die Höhe gehen. Die französische Terminologie hat für diese Eintheilung noch den treffenden Ausdruck „*meuble à deux corps*“ erhalten, welcher allerdings nicht blos auf die hier geschilderte älteste Form angewendet wird. Da es an einem Ausdrucke gebricht, welcher nur dieses historische Übergangsglied von der Truhe zum Schrank bezeichnete, so wurde in ähnlicher Combination der Worte für die vorstehende Tabelle die Bezeichnung „*Truhenschrank*“ gewählt.

Besonders in der gothischen Periode streben diese Möbel rasch stark in die Höhe, so dass diese bald die Breitendimension überragt, was in der Höhenbegünstigung der gothischen Proportionalität begründet ist. Die Verbindung zwischen Ober- und Untertheil wird bald eine fixe, da das Herabheben des Obertheiles bei seitlichen Thüren nicht mehr nöthig ist. Es verschwindet der doppelte Zwischenboden; aber der starke durchgehende Oberbalken bleibt als constructives Bindeglied zwischen Ober- und Unterkörper noch lange beibehalten, bis in die Renaissance hinein. Damit hängt es auch zusammen, dass die Feldertheilung bei Ober- und Unterkörper an älteren solchen Truhenschränken nicht die gleiche ist. Meist besteht die Vorderansicht des Unterkörpers aus zwei Feldern (oder Thüren) und die des Oberkörpers aus dreien. Es hat dies seinen constructiven Grund

in der Beibehaltung des durchgehenden Querbalkens deshalb, weil es dabei wünschenswerth sein musste, die senkrechten Pfosten nicht direct alle übereinander zu bekommen, damit durch die Vereinigung zweier Zapfenverbände an einer Stelle der Querbalken nicht zu empfindlich geschwächt wird.

Am deutlichsten ersichtlich ist dieses Constructionssystem des Truhenschranke an einer Reihe schöner Beispiele aus dem Möbelschatze des Kieler Museums. Diese interessanten Stücke gehören schon dem Zeitalter der Renaissance an und beweisen hiedurch zugleich, dass sich die besprochene Übergangsconstruction im Norden länger erhalten hat. Dem Bedürfnisse nach grösserer Schrankhöhe wird hier meist dadurch abgeholfen, dass nicht zwei, sondern drei Truhenschichten übereinander gebaut wurden, und zwar von abwechselnder Feldertheilung bei durchlaufenden Querbalken.

Erst aus diesem Truhenschrank ging der eigentliche *Schrank* hervor durch stetige Unterdrückung des ursprünglichen Schichtenbaues. Er gehört erst dem 15. Jahrhundert an und folgt, wo er in gothischen Formen durchgebildet wurde, der älteren Zimmermannsconstruction; wo er aber bereits in der Formensprache der Renaissance auftritt, ahmt er die Säulen- und Gebälksarchitektur des Steinbaues nach, welche geradeso wie bei den gleichzeitigen Palastfaçaden zuerst in zwei Stockwerken übereinander gesetzt wird, um dann einer einzigen hohen Säulenstellung Platz zu machen. Hiebei bleiben noch immerhin drei Abtheilungen übrig: ein niedriger Unterbau mit Schublade, der hohe grosse Haupttheil mit grosser Thür oder hohen Doppelflügeln zwischen hohen schlanken Säulen oder Pilastern, Kariatyden etc. und ein architektonisch dreitheiliges Hauptgesimse ohne Lade. Dieser noch immer nach Schichten (wenn auch nicht mehr die einzelnen Schichten truhenförmig sind) gegliederte Schrank wird in der Tabelle als „*Renaissance-Schrank*“ bezeichnet.

Die Ausscheidung des Schichtenbaues schreitet aber stetig vor und so verschwindet im weiteren Verlaufe auch noch der Unterbau mit seiner Schublade und das hohe Hauptgebälke, wodurch der gewöhnliche moderne *Kasten* entsteht.

Ausser dem Truhenschrank, Renaissance-Schrank und Kasten gehen aus der Truhe noch hervor: die *Commode* und der frühe Krügelschrank oder *Stollenschrank*.

Die *Commode* ist ursprünglich nichts anderes als eine zu grösserer Bequemlichkeit auf eine Stellage gestellte Truhe. Allmähig werden die Füsse dieser Stellage und die Truhe in immer organischere Verbindung gebracht, die Truhe auch mit Schubladen versehen, wodurch sich die *Commode* dem Schubladkasten nähert und im Ganzen merkwürdig viel Fleiss und Zähigkeit auf die Ausbildung

dieses Möbels bis ans Ende des vorigen Jahrhunderts verwendet, ohne jedoch dessen Aussterben verhindern zu können. Die reinere Truhenform mit ihrem tiefen Hohlraume erwies sich eben als unhaltbar, weil in tiefen Laden das Verpacken und Wiederherausholen von Gegenständen zu umständlich ist.

In ähnlicher Weise ist der Stollenschrank ein truhenförmiges Kästchen mit Thüren, gleichfalls in Verbindung mit einer Stellage, wobei die vier Stellagen- oder Tischfüsse in ihrem oberen Holende zugleich die Eckpfosten des Schränkchens bilden. Beide Möbel entstanden an der Grenze des Mittelalters und entsprangen der früh-mittelalterlichen Truhenform, sind also dem Truhenschrank nächstverwandt und gehören zugleich zu den ältesten Verbindungen zwischen dem Geschlechte der Kistenmöbel und dem Geschlechte der Stellagemöbel. Die Commode erzeugte noch den Schubladkasten; der Stollenschrank blieb ohne Nachkommenschaft; am fruchtbarsten zu weiterer Differenzierung erwies sich der Truhenschrank. Die Abzweigung der eigentlichen Schränke und Kästen von diesem wurde schon besprochen; nebst dieser Linie zweigt aber noch eine andere ab: die der sogenannten Cabinete. Das alte Renaissance-Cabinet, erst im sechzehnten Jahrhunderte aufkommend, ist im eigentlichsten Sinne des Wortes ein Möbel à deux corps. Von dem älteren Truhenschranke unterscheidet es sich dadurch, dass man in den beiden Körpern die Truhenform nicht mehr so deutlich erkennt, weil die Höhendimension schon zu sehr überwiegt.

Vom siebzehnten Jahrhunderte an, und besonders im achtzehnten, war das Gebiet der Cabinete so recht der Tummelplatz der tischlerischen Inspiration: Es entstanden jene Cabinete mit den hunderten kleinen Lädchen, Cabinete von verschiedenster Proportion, Form und Decoration, Cabinete mit Stellagen als Bücherkästen und auch solche mit ausziehbaren Tischplatten zum Lesen oder Schreiben, und endlich auch das Cabinet mit umlegbarer Klappe zum Schreiben, der eigentliche „*Schreibkasten*“ zu Ende des siebzehnten und Anfang des achtzehnten Jahrhunderts.

Während das Schreibgeschäft im früheren Mittelalter auf Täfelchen, Pulten, Truhen und Tischen, wie es scheint, nicht eben sonderlich bequem abgethan werden musste, was zahlreiche Miniaturen lehren, so wurde bei dieser Combination bereits für Anbringung des Schreibbrettes derjenige Ort aufgesucht, bei dem sich in zahlreichen Laden wohlortirt die Briefschaften, Papiere und Schreibrequisiten befanden. Wer jedoch anhaltend und viel zu schreiben hatte, zog es vor, einen gewöhnlichen, aber geräumigen, grossen Tisch zu verwenden. Werden an diesem Tisch auf einer Seite einige Stellagen angebracht zur Sortirung von Schriften, Briefen und Actenstücken etc., so entsteht der sogenannte Diplomatschreibtisch des achtzehnten Jahrhunderts. Aber auch das ältere

Schreibcabinet war im Sinne der Bequemlichkeit beim Arbeiten noch mancher Verbesserung fähig. Zwei Unbequemlichkeiten mussten bald auffallen und nach Abhilfe verlangen: das Federn der beweglichen Schreibplatte und das Anstossen der Füsse beim Sitzen an den unteren Schrankkörper.

Beides fiel unter Einem weg durch Theilung des Unterbaues, damit zwischen einem rechtsseitigen und linksseitigen Schranktheile in der Mitte eine Öffnung verblieb, wie bei unseren heutigen Schreibtischen und durch Verschieben dieser Schrankkörper, so dass eine vergrösserte fixe Arbeitsplatte entstand. Diese wurde aber noch im Sinne des hergebrachten Schreibkastens vom Zeitgeschmacke nicht offen gewünscht, sondern versperrbar. Damit der Deckel zum Versperren nicht wieder in geöffnetem Zustande hinderlich sei, verfiel man darauf, ihn als Cylinderfläche durch Rotation in der Tiefe des Oberbaues beim Öffnen verschwinden zu lassen und so entstanden die Cylinder-Bureaux oder Kaunitz-Bureaux. Erst aus der Verbindung dieses Möbels mit dem Diplomaten-Schreibtisch ging unser moderner Secretär hervor, ein Möbel, das somit, wie aus der genetischen Tabelle ersichtlich ist, die zahlreichsten Ahnen aufzuweisen vermag.

Ausser dem Schreibkasten gingen aus den Cabinetten auch die modernen Credenzen hervor, durch gänzlichen oder theilweisen Ersatz des Oberbau-Schränkchens durch Stellagen zur Aufstellung von Krügen und Geschirren. Allmählig setzte sich dabei auch die Anbringung einer oder mehrerer Schubladen unter dem Credenzbrett fest, und als so die Gliederung der modernen Credenz einen festen Typus angenommen hatte, so äusserte diese wieder ihre Rückwirkung auf das eigentliche Cabinetschränkchen. Nachdem aus diesem sich Credenz, Secretär, Bücherschrank etc. als besondere Gattungen abgezweigt hatten, verblieb für das eigentliche Cabinet fast nur mehr die Bedeutung eines Schmuck- und Toilette-Schränkchens (Damen-Cabinet) und dieses trat nun zur besseren formalen Sonderung mit der Credenz in einen gewissen Gegensatz, so zwar, dass folgendes Schema in neuester Zeit typisch wurde.

Schrank unten, Stellage oben gibt die Credenz.

Stellage unten, Schränkchen oben gibt das Cabinet.

Hiedurch erscheint die vorher aufgestellte Tabelle erklärt und eine genetische Entwicklung der Möbeltypen wenigstens in allgemeinen Umrissen gegeben.

Daraus wird zunächst der Antheil deutlich erkennbar, welchen Antike, Mittelalter, Renaissance und neueste Zeit an der Entwicklung der Möbeltypen genommen haben und es zeigt sich auch auf diesem Gebiete wieder, dass eine stammbaumartige Verästelung eine Art natürlicher Züchtung vorliegt, wobei immer eine bestimmte Möbelform von einer anderen traditionell abstammt.

Damit hängt es zusammen, dass weder irgendwo ein plötzlicher Sprung in der Fortentwicklung zu erkennen ist, noch auch zufällige Entlehnungen von Auswärts von ausschlaggebendem erheblichem Einflusse auf den Gang der Formbildung sind. Wer nur irgendwie das Leben in den Werkstätten kennen gelernt hat, der weiss auch, dass einzelne fremdländische Arbeiter nicht einmal die starke Tradition einer einzigen Werkstätte mit ihrem zähen Beharrungsvermögen und passiven Widerstande gegen alles Neue und Fremde überwinden können; geschweige denn, dass durch so geringe Anstösse eine Änderung der Traditionen auf einem ganzen grossen Arbeitsgebiete erzielt werden könnte.

Ganz anders wie in der Praxis sieht dies aber aus, wenn man sich statt auf die Monumente auf die schriftlichen Überlieferungen verlassen wollte. Besonders in älterer Zeit, schon von Homer angefangen, begegnet man der Eigenheit, dass gerade die wichtigen einheimischen Handwerksvorgänge als etwas Alltägliches, Jedermann ohnehin Bekanntes und somit für Aufsehen versprechende schriftliche Mittheilung Ungeeignetes, unbesprochen bleiben; während nach exotischen Seltenheiten, nach Curiositäten, deren Erwähnung die Neugierde erregt, förmlich Jagd gemacht wird. Gerade deshalb, weil eine Anzahl kunstgewerblicher Gegenstände nach Homer aus Phönizien etc. stammen, ist dies die Ausnahme von der Regel. Ebenso ist mit einigen byzantinischen Künstlern und Handwerkern, welche im Mittelalter in das Abendland übersiedelten, viel zu viel Aufhebens gemacht worden, und aus den gleichen Gründen gehört die alte Tischlersage, dass die Cabinetform orientalischen Ursprunges sei und über Spanien nach Frankreich kam, ins Reich der kunsthistorischen Märchen und Anekdoten.

Ausserdem ergibt sich aber auch aus der gewonnenen genetischen Übersicht, dass für die Fabrikation unserer Zeit es schlechterdings unmöglich ist, alte Stylformen wahrhaftig wieder ins Leben zurückzuführen. Speciell bei Möbeln muss ja die Grundform unbedingt modern bleiben, weil dies die Lebensgewohnheiten so verlangen, aber auch, was die Detailbildung und Decoration betrifft, kann diese nicht wirklich echt griechisch oder echt gothik durchgeführt werden, weil die Wechselwirkung zwischen Skelettform und ornamentaler Ausschmückung eine zu innige ist und weil sich im Laufe der Zeit auch die Art der technischen Manipulationen wesentlich geändert hat.

So zeigt sich, dass trotz der Überfluthung der modernen Fabrikation mit alten Stylformen diese doch nur modern sein kann und dass sie die Aufgabe hat: das von den Alten Gelernte organisch mit den Bedürfnissen und Hilfsmitteln unserer Zeit zu verschmelzen. Diese Aufgabe ist aber bei der Überfülle des historischen Materiales so gewaltig, dass sie von dem Einzelnen kaum mehr

bewältigt werden kann, am wenigsten von Demjenigen, der seine Zeit in der Werkstatt zu verbringen hat und nicht Musse findet zu umfassenden literarischen und Museums-Studien. Umso dringlicher erscheint daher die systematische Bearbeitung der Entwicklungsgeschichte des Möbelbaues und hiezu dürfte auch der hier gebotene kleine Beitrag vielleicht willkommen sein.

Industrielle Malerei und Vergoldung (1888)

Schembera, Victor Casimir (Hg.): *Entwicklung von Industrie und Gewerbe in Österreich in den Jahren 1848–1888*. Wien: Werthner 1888, S. 312–318. In diesem Band erschien ebenfalls Camillo Sittes Text „Keramische und Stein-Industrie“ (S. 161–192), der als Gewerbebilanz mit der Aufzählung erfolgreicher Betriebe nicht in diese Edition aufgenommen wurde. Beide Texte sind im Sitte-Nachlass nicht enthalten.¹¹⁷

Schon zu Beginn unserer Ära vollzog sich eine allgemeine Veränderung des Geschmackes, welche für eine reichere und kunstvollere Entfaltung der *Anstreicherarbeiten* bald von tiefgehendem Einflusse sein sollte. An Stelle der alten gewohnten Farbgebung unserer Wohnräume in vorherrschend lichten Tönen (lichte Wände, weisse Vorhänge, weisse schwedische Öfen und somit weisse Thür- und Fensteranstriche) trat allmählig die Vorliebe für das sogenannte Antike, d. i. für dunkel gehaltene oder farbensatte Innenräume im Style der Renaissance oder auch des Mittelalters. Die nächste, und zwar umfangreiche Aufgabe, welche dabei der Technik des Anstriches zufiel, war die Imitation von einer stattlichen Reihe von feineren Tischlerhölzern meist auf Bautischlerarbeiten aus weichem Holz.

Diese Aufgabe, mittelst allerlei Pinseln, Kämmen u.dgl. die Textur von gebeizten Hölzern nachzuahmen (Maseriren), war zwar nicht neu, wohl aber unmittelbar so wenig geübt, dass es nicht zu viel gesagt ist, von einem ganz neuen Aufbau der Praxis des Anstreicherfaches zu sprechen. Am weitaus häufigsten lag die Anforderung vor, Thüren und Fenster sowie auch Täfelungen und ganze Einrichtungen aus weichem Holz, besonders von Küchen, Vorzimmern, Geschäftslocalen, Schulen und Amtsstuben so herzustellen, dass sie den Anschein bekamen, als ob Alles aus massivem Eichenholz gearbeitet und mehr weniger dunkel gebeizt wäre. Hierin wurde alsbald, besonders in Wien, eine hohe Vollendung erreicht, und der gelungene Effect veranlasste bald auch die Besitzer alter Häuser und alter Einrichtungen, sich ihr weiches Holzwerk durch derartigen Anstrich sammt Maserirung verschönern zu lassen. Da gab es denn schon anfangs der Fünfzigerjahre in dieser Richtung alle Hände voll Arbeit. Die Anforderungen wurden aber höher gesteigert, alle Holzgattungen und Fladerarten bis zu den feinsten der Reihe nach in die Imitation einbezogen und zur Erzielung immer vollendetere Täuschung hunderte von Kunstgriffen und Mitteln ersonnen. Das mehrmalige Grundiren und wiederholte Schleifen, nach

117 Wir danken Roswitha Lacina für den Hinweis auf diesen Text.

sorgfältigem und haltbarem Auskitzen, wurde immer reichlicher angewendet, Farbenmischungen, Bindemittel und Firnisse auf das Mannigfachste variirt und erprobt, die Textur der Hölzer nach der Natur genau studirt und schliesslich selbst darnach mit Erfolg gestrebt, die gleichen Effecte auch mit verhältnissmässig geringfügigen Mitteln zu erzielen. Heute, wo diese tüchtige Schulung an zahllosen umfangreichen Arbeiten durchgeführt erscheint, steht dieses Fach in seinen besten Leistungen nunmehr hoch über dem Können und Wissen der Vierzigerjahre, in welchen der Anstreicher thatsächlich kaum mehr verstand als eben glatt anzustreichen, während er heute auch vor Imitation von Holzeinlagen und selbst reicherer ornamentaler Intarsia sammt täuschender verschiedenartiger Maserirung nicht mehr zurückschreckt. Auch die Marmorirung hat im gleichen Sinne bedeutendere Fortschritte gemacht, mit der sich übrigens auch specielle Marmorierer und Decorationsmaler beschäftigen.

Dem Umfange nach ist die Genossenschaft der Anstreicher Wiens von circa 120 Meistern im Jahre 1850 ziemlich stetig bis auf 265 im Jahre 1886 angewachsen. Die der Gehilfen wuchs in derselben Zeit von rund 250 auf rund 830 und die der Lehrlinge von rund 80 auf circa 100.

Das nahe verwandte Gewerbe der *Vergolder*, das ja auch oft in gemeinsamem Betriebe mit Anstrich und Marmorirung vorkommt, war im Gegensatze hiezu gerade durch die vorausgegangenen Stylperioden der Barocke und des Rococo sehr begünstigt. Nichtsdestoweniger sind auch auf diesem Gebiete manche Errungenschaften zu verzeichnen. So wurde Vergoldung bei den polychromen Innendecorationen der Monumentalbauten und besonders des Kirchenbaues direct auf Stein- und Mauergrund umfangreich verwendet und drang von da aus auch reichlich in die feinere Profanarchitektur ein, so dass sie selbst an den Façaden stattliche Verwendung fand. In den couranten Artikeln (Bilderrahmen, Spiegelrahmen u. dgl.) wurde manche Vereinfachung der Arbeit und selbst Beihilfe von Maschinen und Fabriksbetrieb eingeführt. So wurde gleich anfangs der Fünfzigerjahre die Hohlleisten-Hobelmaschine eingeführt und mit ihr rasch Erfolge erzielt, so dass Geschäftsreisende engagirt und ein beträchtlicher Export gewonnen werden konnte. 1855 erzeugte die erste Wiener Rahmenfabrik bereits 250.000 Meter Goldleisten. Das ursprünglich häufige Nachahmen und Abdrucken fremder Modelle hörte bald darnach auf, und durch eigene Sammlungen, sowie durch die Anregungen des Österreichischen Museums und zahlreicher Publicationen verfügte man allmählig über einen grossen Formenschatz, um sich in dieser Beziehung vollkommen selbstständig machen zu können. Auch in den Kronländern entstanden mehrfach fabriksmässige grössere Unternehmungen zur Erzeugung von Vergolderwaaren, und 1875 war es durch Organi-

rung der Sträflingsarbeit gelungen, den billigen deutschen Import, der von Braunschweig kommend gleichfalls auf Sträflingsarbeit basirte, zu stauen und selbst anderwärts (Russland etc.) Absatz zu finden. Aber auch die Ausdehnung des Maschinenbetriebes bei der Wiener Leistenfabrication gewann an Umfang und ebenso die stylgemässe Durchbildung der gewöhnlichen Erzeugnisse mit aufgelegter, gepresster und gegossener Ornamentation, während die kostspieligeren geschnitzten Rahmen durch grössere Würdigung ihres Werthes gegenüber den Surrogaten wieder reichlicher zur Verwendung kommen und somit auch in dieser Richtung eine aner kennenswerthe Fertigkeit erreicht werden konnte. So wurde nützlich und nicht ohne bleibende Errungenschaften die der Vergoldung wenig geneigte Stylperiode überdauert. Seit 1882 wendet sich der Geschmack wieder der Barocke und dem Rococo zu, wodurch eine reichlichere interne Verwendung für Vergoldung gegeben ist. In diese Zeit fällt auch die Erschliessung überseeischer Plätze für Ausfuhrartikel.

Die Zahl der selbstständigen Gewerbebetriebe bei der Wiener Genossenschaft der Vergolder und Lackirer ist von 1850 bis heute ziemlich stetig dieselbe geblieben, nämlich rund 160; die der Gehilfen ist auf das Doppelte gestiegen, von 220 auf circa 450; die der Lehrlinge ist ziemlich gleich geblieben bei einem Stande von nicht ganz 100.

Am schwersten sind die Arbeiten der *decorativen und Zimmermalerei* irgendwie statistisch festzuhalten. Dass aber gerade die decorative Malerei in den letzten vierzig Jahren grossartige Leistungen zu Stande brachte und nebst den Erfahrungen zahlreicher Geschmacksänderungen sich auch bleibende Erfolge erwarb, unterliegt ebensowenig einem Zweifel, als es möglich sein dürfte, das Verdienst dieser Erfolge zwischen die Angehörigen des gewerblichen Betriebes und der grossen Kunst gerecht und sicher zu theilen. Hier liegt ein Beispiel innigsten Zusammenwachsens zwischen Kunst und Handwerk vor, das man deutlich an den allbekannten Beispielen der inneren malerischen Decoration des neuen Operntheaters und des Österreichischen Museums sehen kann, wo Kräfte aller Stufen mitwirkten von Künstlern ersten Ranges angefangen, wie *Schwind* und *Laufberger*, bis hinab zum jüngsten Malerlehrling. So kam es auch, dass ein breiter Strom grosser Kunst sich wie durch ein Netz von grösseren und kleineren Canälen befruchtend über das ganze Gebiet verbreitete. Die vorliegende Zeit ist ja zugleich diejenige, in welcher das Problem der polychromen Architektur auch theoretisch bis an die Grenze der Leidenschaftlichkeit erörtert wurde. Der früheste Versuch vollkommen polychromer Innenarchitektur inclusive der figuralen Plastik wurde ausgeführt in der wenig bekannten gothischen Priesterhaus-Capelle in der Ungargasse im dritten Bezirke. Das erste,

weithin wirkende Beispiel der decorativen Umrahmung eines grossen Bilderzyklus gab die Vollendung der Altlerchenfelder Kirche.¹¹⁸ Geradezu eine hohe Schule kirchlich-decorativer Malerei wurden die zahlreichen nun folgenden Kirchenbauten Wiens, an deren chronologischer Reihenfolge auch die Abklärung der Principien für decorative Bemalung der gothischen Stylrichtung deutlich zu beobachten ist. Das Vollendetste in dieser Richtung wurde geleistet in der Votivkirche und in der Fünfhauser Kirche.

Aber auch der Profanbau stellte hohe Anforderungen an die decorative Malerei. Zu den ersten hervorragenden Leistungen dieser Gruppe gehören die unter Leitung und Inspiration von *Hansen* und *Rahl* ausgeführten Malereien des Waffenmuseums im Arsenal und an der Façade des Heinrichshofes. Nach solchen Leistungen war im Laufe der Sechzigerjahre die polychrome Richtung geradezu herrschend geworden, und es folgten rasch nach einander die reichsten Decorationen zahlreicher Vestibule und Treppenhäuser, des Cursalons, einiger Theater und mehrerer Bahnhöfe.

Dass all diesen Aufgaben gegenüber die vorher fast allein noch geübte kümmerliche Leimfarbentechnik nicht ausreichte, ist wohl selbstverständlich. Echte Frescotechnik und Seccomalerei, in Tempera und mit Casein, die Ölmalerei auf Mauergrund und die Stuccolustrotechnik wurden nach der Reihe eingeführt und bald ausgebreitet verwendet. Wer die Schwierigkeiten kennt, welche in diesen Dingen selbst das kleinste Versehen zu bereiten vermag, nur der kann einigermaßen beurtheilen, welche ungeheuerere Arbeit die Wiederbelebung aller dieser Verfahren bedeutet. Materialmischung und Auftrag des Mörtelgrundes bis zur feinsten Stuckmarmorfläche und die Grundirung mussten in zahllosen Varianten erprobt werden. Ebenso die Farbenmischungen, deren Bindemittel, Auftrag und sonstige technische Behandlung. Zu den schon genannten Malweisen kam noch die Ausbildung des Stuckmarmors und des Stuccolustro bis zu der spiegelglänzenden neuesten, durch *Hansen* angeregten Bügeltechnik; ferner die Wiederaufnahme des Sgraffittos meist in einfachen Tönen, aber auch polychrom, die Manier, in Putz und Stuccolustro zu schneiden, die neueren Arten der Mineralfarben- und der Wasserglasmalerei und zahlreiche Neben- und Zwischenarten.

Bei so reichem Schaffen konnte es nicht ausbleiben, dass einzelne durch Talent und Fleiss hervorragende Männer, die als bescheidene Zimmermalers

118 [Die Altlerchenfelder Kirche war von Paul Sprenger, J. G. Müller und Eduard van der Nüll begonnen und von Camillo Vater Franz Sitte 1850 fertig gestellt worden. Den Auftrag zur Ausgestaltung erhielt 1851 Josef von Führich.]

begannen, sich bis zu abgerundeter Meisterschaft emporarbeiteten; aber auch die für den gewöhnlichen Bedarf sorgende Zimmermalerei wurde von der Bewegung mit ergriffen und leistet in Farbe, Zeichnung und Technik entschieden Vollkommeneres, stylistisch Richtigeres. Das Arbeitsgebiet wurde ihr zwar durch die allmäligeren Einbürgerung der Papiertapeten selbst in kleineren, bescheideneren Wohnungen stark eingeengt, aber die reichlichere Decoration von Vestibulen, Stiegenhäusern und Gängen bot wenigstens einigen Ersatz dafür. Von Vortheil nicht nur für das Geschäft, sondern auch für richtige Verwendung der decorativen Hilfsmittel ist noch der weitere Umstand, dass sich neben der Wandtapestizierung die Plafondmalerei mit ihrer grösseren Freiheit gegenüber verschiedenen Formaten in Übung erhielt. Die Zahl der selbstständigen Gewerbebetriebe von Zimmermalern in Wien stieg von circa 150 anfangs der Fünfzigerjahre bis auf rund 270 in den letzten Jahren.

Eine kaum jemals besprochene, aber nichtsdestoweniger belangreiche Thätigkeit entfalteten in den letzten Jahrzehnten die Schilder- und Schriftenmaler. Es gibt Städte althehrwürdigen Charakters, welche geradezu vollständig entstellt sind durch die Abscheulichkeit der aufdringlichen Annoncen und Firmentafeln in allen Strassen vom Dachsim der Häuser bis zur Strasse herab. Fasst man die leitenden Grundsätze auf diesem Gebiete in Eins zusammen, so kann man constatiren, dass die älteren Fracturschriften bei uns allmäliger der sogenannten Antiqua gewichen sind. Die Kielfederschriften mit ihren durchaus nicht zur Architektur passenden Schönschreibschnörkeln räumten der einzigen architektonischen Monumentalschrift das Feld, nämlich der weithin lesbaren, antik römischen Lapidarschrift. Im Zusammenhang mit dieser Geschmacksläuterung steht es, dass gewisse halbverrückte Kunststücke mit perspectivischen, verbogenen, umfallenden Buchstaben u.dgl. immer seltener werden. Der Umfang des Geschäftes lässt sich statistisch auch nicht annähernd richtig bestimmen.

Der neue Curs am Österreichischen Museum. Von einem Fachmanne (1897)

Neues Wiener Tagblatt, 25. November 1897. Mit handschriftlichen Redaktionen. Sign. SN: 172-141. In *NWT* nicht namentlich gezeichnet, nur handschriftlich im Nachlass.

Nun ist wieder Leben eingezogen in die Räume, welche in den ersten Jahrzehnten ihres Bestandes die Führerschaft des Kunstgewerbes in sich schlossen, nicht nur für Wien, sondern weit über die Grenzen Österreichs hinaus.

Die Welt aber, die niemals stehen bleibt, hat sich in jüngster Zeit neuen Idealen zugewendet und demgegenüber muß ein führendes Institut Stellung nehmen. Der jüngst ernannte Direktor A. von Scala¹¹⁹ hat dies in entschiedenster zielbewußter Weise gethan und so sind auf das Österreichische Museum¹²⁰ wieder die Blicke Aller gerichtet, welche sich für Kunst und Kunstgewerbe interessieren. In den Werkstätten bilden die gestellten neuen Aufgaben den Gegenstand des Studirens und Schaffens; das große kunstliebende Publicum ist aufmerksam geworden auf die Neuheiten der kürzlich eröffneten Winterausstellung und, was das Erfreulichste dabei, die Zahl der Käufer ist eine überraschend große, so daß eine ganze Reihe von Ausstellungsgegenständen schon vier- oder fünfmal nachbestellt ist. Besonders anregend ist es aber diesmal, wo wir in stylistischer, technischer und commercieller Richtung auf dem kunstindustriellen Gebiete unverkennbar auf einem bedeutsamen Wendepunkt, vielleicht für eine ganze Generation hinaus, angelangt sind, die Strömung selbst zu sondiren, ihre Ziele, ihre starken und schwachen Seiten, ihre Aussichten in die Zukunft, sich möglichst klar zu machen.

Die Ausstellung selbst gibt ein deutliches Bild von alledem, was nur, wie es ist, ohne Voreingenommenheit aufgefaßt zu werden braucht. Ihr erster oberflächlicher Eindruck hat sie bereits als Einführung englischer Mode erscheinen lassen. Damit aber ist nur ein obenhin auffallender Zug berührt und ihre Bedeutung nicht tief genug erfaßt. Einzelne selbständige Ausführungen in dem jetzt den Ton angehenden englisch-amerikanischen Geschmack können als solche Modelleistungen bezeichnet werden; so außer einigen Einzelstücken, das vom Hoftischler J. W. Müller ausgestellte Speisezimmer und das vom Architekten J. Urban entworfene und von F. Schönthaler und Söhne ausgeführte zierli-

119 [Arthur von Scala (1845–1909) war von 1897–1909 Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie.]

120 [Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, gegründet 1864. Heute MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst.]

che Interieur mit reizenden Details von Maler H. Lefler und Bildhauer H. Rathausky.¹²¹ Die Gesamtausstellung wäre aber zu gering geschätzt, wenn sie als bloße Modeerscheinung aufgefaßt würde. Es ist durch sie und ihre Begleiterscheinungen tatsächlich eine neue Cursrichtung bezeichnet.

Gerade im Möbelfache überwiegt allerdings die Copie nach englischen Originalen mit etwa 30 Nummern nach altenglischen und einer noch größeren Zahl nach davon nicht wesentlich verschiedenen neuenglischen Mustern, wozu noch beiläufig gleich große Mengen von Sitzmöbeln kommen von derselben Art. Am nächstgrößten ist die Zahl der alt- und neuenglischen Originale, mit rund fünfzig, welche auf dem Gebiete der Metallarbeiten: Kupfer, Messing, Tomback, Berndorfer Waare und echtem Silbergeräthe, in Verwendung kamen. Auch für Porzellan-, Majolica- und Wedgwood-Arbeiten dienten gegen zwanzig vorzügliche altenglische Stücke als Muster; für Lederartikel nur mehr vier und nur je eines für Korbwaaren, Stickerei, Glas und Glasmalerei. Eine bedeutende Anzahl von mustergiltigen Gegenständen war dagegen entnommen der altholländischen und der deutschen Kunstindustrie bis zu den Jahren 1580 und 1630 zurück; ferner belgischen, portugiesischen, italienischen, österreichischen Werkstätten bester Zeit; auch fehlt es nicht an orientalischen: arabischen, altchinesischen und japanischen Mustern, an indischen, französischen aus der Zeit Ludwigs XV. und XVI. und des Empire und an Alt-Wiener Mustern.

Das Bezeichnende der hiemit eingeschlagenen Richtung besteht also durchaus nicht in Einführung englischer Mode schlechtweg, sondern in der Auswahl von Mustern aller Art bis zur Tiroler Gothik und Anderem, aber nach eigener Überzeugung über die Nachahmenswürdigkeit des gewählten Stückes und sonach in dem Muth der eigenen Überzeugung selbst, und zwar sogar bis zu der Anerkennung englischer Typen, obwohl diese bei uns bisher, gering gesagt, mit einer Art Scheu und Kälte betrachtet wurden. Als Grundsätze dieser eigenen Überzeugung lassen sich unschwer erkennen die Einfachheit in der Construction, Schlichtheit der Form und der Decoration, Solidität der Arbeit, Brauchbarkeit für den wirklichen Hausrath. Damit hängt eine oft überraschende Mäßigkeit in den Preisen der ausgestellten Gegenstände zusammen und mit beidem offenbar der Umstand, daß so Vieles davon jetzt schon seine Käufer gefunden hat.

Auf einen anderen wesentlichen Umstand ist noch aufmerksam zu machen. Zur Herstellung der überwiegenden Mehrzahl der Ausstellungsgegenstände wurden nicht Zeichnungen, sondern die alten Originale selbst und in einzelnen

121 [Josef Urban (1872–1933), Heinrich Lefler (1863–1919), Hans Rathausky (1858–1912).]

Fällen, wo diese nicht zu haben gewesen wären, im Auslande an Ort und Stelle nach den Originalen gefertigte Facsimiles in die Werkstätten geliehen. Der Eifer, mit dem dies betrieben wurde, ist ersichtlich, wenn nur einige der Besitzstellen genannt werden, denen außer den Wiener Museen diese Originale angehören; es haben dazu beigesteuert theils direct, theils durch Facsimiles: das Berliner Kunstgewerbemuseum, das South-Kensington-Museum, das Kunstgewerbemuseum von Nürnberg und das von Graz, ferner kamen noch hinzu Gegenstände aus dem Privatbesitze des Prinzen von Wales, vom Duke of Fife, von Fürst E. Batthyany, von Graf V. Latour, Markgraf A. Pallavicini und Anderen.

Alte mustergiltige Gegenstände unmittelbar copiren zu lassen, ist ein guter alter Brauch; ihn aber so zum leitenden Grundsatz einer großen, breit angelegten Bewegung zu machen, das ist bei uns wenigstens neu. Der Erfolg ist auffallend. Während jede noch so correcte Zeichnung über unzählige Vorkommnisse bei der Ausführung keinen Fingerzeig gibt, ist das ausgeführte Original ein steter Lehrmeister über das Materiale, seine Bearbeitung, seine Farbe und unzählige Kleinigkeiten, die zu vollendeter Ausführung unerläßlich sind. Es ist geradezu herzerfreuend, wie unsere vortrefflichen Tischler, Drechsler, Schnitzer, Bronze- und Lederarbeiter in Folge der Bestimmtheit des Musters das Alles meisterlich getroffen haben. Was aber den Grundzug des neuen Möbelstils betrifft, so besteht er nicht in blos englischer Mode, sondern darin, daß das Möbel nicht große Architektur spielen soll, daß es Möbel sein soll, und zwar nicht aus Marmor, sondern auch der Form und Technik nach nur aus Holz. Daher die gesunden Drehselbformen, die allerdings den Regeln des Vignola gar wenig entsprechen; daher die Gliederung der Schrankgesimse ohne Hängeplatte, wie sie nur der Steinarchitektur zukommt; daher die einfachen Friesenverzapfungen der gestemmten Wände ohne Säulenstellungen; daher auch das Gefühl der Häuslichkeit, der Behaglichkeit solchen Möbeln gegenüber, die nichts Anderes, nichts Höheres sein wollen, als sie eben sind; daher auch die Unverzagtheit des Publicums im Urtheilen und Kaufen, denn diese Gegenstände sind einfach aus sich heraus verständlich.

Die Ausstellung gewinnt aber noch an Bedeutung im Zusammenhange mit einer Reihe anderer Actionen der erst seit August thätigen neuen Direction.

Hierher gehört die Gründung der in diesem Blatte bereits angekündigten Monatsschrift: „*Kunst und Kunstgewerbe*“ an Stelle der bisherigen Mittheilungen, welche als führendes literarisches Organ für Kunstfreunde und Künstler gedacht ist. Großes Format, ungewöhnlich schönes starkes Papier, neue Lettern und Initialen in der Art bester alter Holzschnitte, mustergiltige Illustrationsbeilagen nach ebensolchen Photographien von Hofphotograph Burger etc., und

eine Reihe von Artikelproben, wozu außer bekannten österreichischen Autoren noch erscheinen: Newton, der berühmte Londoner Architekt; Volbehr, Director des Magdeburger-Museums; Hungerford-Pollen vom Kensington-Museum; Issoigne v. Forrer, Straßburg; Schmitgen, Köln; Bing, Paris.

In überraschend kurzer Frist hat sich die Neuordnung der keramischen Sammlung vollzogen nach dem Grundsatz, daß nur die vorzüglichsten typischen Gegenstände zur allgemeinen Besichtigung ausgestellt werden, diese aber so, daß sie deutlich gesehen werden können und daß sie eine klare Übersicht über die verschiedenen Zweige der keramischen Production geben. Von den vier Abtheilungen, in welche der Saal durch die querstehenden Schaukästen zerlegt wird, ist die erste den orientalischen Töpferwaaren und Porzellanen gewidmet, die zweite den europäischen Fayencen, Majoliken und Steinzeugwaaren, die dritte den älteren und endlich die vierte den neueren Porzellanen und Töpferwaaren. Die hervorragende Sammlung antiker Vasen, die früher gleichfalls in demselben Saale untergebracht war, enthält in einem anstoßenden Saale eine ihrer Bedeutung entsprechende Aufstellung. Den besten Stücken der Sammlung sind auch hervorragende Plätze gegeben, so der Sammlung persischer Fliesen, einigen besonders reizenden chinesischen Porzellanen aus dem 17. und 18. Jahrhundert, einigen formvollendeten italienischen Majoliken, wie der Prachtschüssel mit dem Gigantensturz, dem mit Rubinlustre gezierten Teller aus Gubbio und hervorragenden holländischen und deutschen Stücken. In der Porzellanabtheilung nimmt naturgemäß die Sammlung von Wiener Porzellanen eine hervorragende Stellung ein.

Wenn man noch die Ordnung des Vorlesungsprogramms nach geschlossenen, erschöpfenden Serien in Anschlag bringt und eine Menge sonstiger Verfügungen, so ist wohl hinlänglich nachgewiesen, daß die neue Direction ihrer Aufgabe, die Kräfte zu sammeln und nach gemeinsamen Zielen zu richten, sich wohl bewußt ist, und wie mit einem Ruck steht die große prächtige Anstalt nun auch wieder mitten im öffentlichen Kunstleben, mitten im Getriebe des gewerblichen Schaffens.

Es ist eine Freude, die vielen hervorragenden Kräfte des Museums in so reger Thätigkeit zu sehen; Namen wie die von Ritter, der als Redactionsgehilfe an dem Gelingen der Monatsschrift einen hervorragenden Antheil hat, Folnicsics, der die schwierige und mühevollste Neuordnung der keramischen Sammlung zu besorgen hatte, Masner, der sich bereits durch seine archäologischen Arbeiten einen ehrenvollen Rang in der Gelehrtenwelt errungen, u.s.w.¹²²

122 [Franz Ritter war 1886–1909 Scriptor der Bibliothek des Österreichischen Museums für

Nun sei aber noch ein Wort an die Öffentlichkeit, ein Wort an die Künstler gestattet über Art und Ziel der jetzt die Welt beherrschenden englischen Richtung selbst.

Chippendale¹²³, der tonangebende Musterstecher der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und der etwas spätere Sheraton¹²⁴ gelten als ihre Begründer und das Kupferstichwerk von Chippendale, ein mäßig starker Folioband, das noch vor zehn Jahren kein Mensch des Anblickes würdig achtete, ist heute in wohl erhaltenen Exemplaren nur noch von dreihundert Gulden aufwärts zu haben, und die englische Möbelindustrie, um die sich gleichfalls vor zehn Jahren noch Niemand kümmerte, gilt heute als derart mustergiltig, daß eine Reihe von Londoner Firmen, wie Maple u. Co und Andere, bereits Lager in Paris errichtet haben.

Ein solcher Erfolg muß eine innere Berechtigung, eine solche Kunst einen inneren Kern haben, nur soll man diesen Kern nicht dort suchen, wo er nicht ist. Der Werth dieser englischen Arbeiten besteht in ihrer gesunden Eigenartigkeit und diese ist ein Ergebnis des steten, unentwegten Weiterarbeitens nach eigenem Geschmack, eigenem Urtheil, eigenem Behagen und Naturauffassen.

Ganz besonders auffällig ist der Unterschied zwischen der Art des Arbeitens und künstlerischen Schaffens bei Deutschen und Engländern. Der Deutsche sucht sich zuerst geschichtlich klar zu werden, wie und warum jede Form so entstanden, bildet sich daraus ein Glaubensbekenntniß für sein eigenes Thun und gestaltet danach erst seine Werke; seine Arbeitsmethode hat einen wissenschaftlichen Einschlag, einen geschichtlichen Untergrund. Der Engländer dagegen geht sofort an die Arbeit und wenn er in irgend etwas, sei es auch Kunst oder Wissenschaft, Meister werden will, so beginnt er sich zu trainiren. Das Training ist eben seine Methode in Allem und Jedem. Man braucht sich auf archäologischem Boden nur auf Männer zu besinnen, wie Dennis, Elgyn, Layard, Rawlinson und man wird sofort zugeben, daß sie Alle weder in ihrer Erziehung und Veranlagung, noch in ihrer Lebensführung und Arbeitsmethode irgend etwas gemein haben mit einem deutschen Buchgelehrten, einem deutschen Universitätsprofessor. Wenn selbst Darwin, auf dessen Weltanschauung übrigens schon seine Vorfahren durch mehrere Generationen hintrainirt haben, ganz

Kunst und Industrie; Josef Folnesics war 1885–1909 dort Bibliothekar; Karl Masner war 1885–99 Custos für Möbel.]

123 [Chippendale, Thomas: *The Gentleman and Cabinet-makers Director*. London: Printed for the author 1754.]

124 [Sheraton, Thomas: *The Cabinet-maker and uppolsterer's drawing-book*, 3 Bde. London: Printed for the author by T. Bensley, and sold by J. Mathews 1793.]

ungenirt in seiner Physiognomik an der Stelle, wo er die Gesichtsmuskeln beschreibt, gesteht, daß er das nie selbst an der Leiche studirt habe, so würde ein deutscher Naturforscher eher Jahre daran setzen, ehe er sich zu einer derartigen Ungründlichkeit entschlöße.

Genau so verhält es sich auf dem hier in Besprechung stehenden Gebiete.

Die englischen Leistungen sind hoch bedeutsam und kerngesund in ihrer durch Training erreichten, wenn auch einseitigen Durchbildung; sie sind unzulänglich in wissenschaftlicher, allgemein ästhetischer Beziehung.

So ist schon Chippendale's Werk von äußerster Einförmigkeit und heilloser Stylverwirrung, genau nach denselben Mischungsverhältnissen und Mischungsformeln wie unser Nordbahnhof. Die äußerste Armuth an Einfällen zeigt sich aber an den 57 Stuhlcompositionen, welche alle zusammen nur je eine Hinterfußform, je eine Armstreben-, Sitzbrett-, und Verspreizungsform aufweisen, nur zwei Vorderfußgrundformen und drei Lehnengrundformen. Das ist gegenüber der geradzu unabsehbaren Reihe geschichtlich bekannter Formen herzlich wenig.

Dasselbe lehrt der berühmte Möbelkatalog der Möbelsammlung des South-Kensington-Museums von Hungerford-Pollen. Katalogisirung, Abbildungen, Ausstattung, also alles unmittelbar Brauchbare wunderbar, mustergiltig; aber die historische Einleitung schrecklich. Diese steht beiläufig auf dem Stande des Wissens der Zwanzigerjahre. Die gesammte deutsche und meist auch französische Specialforschung hat er offenbar gar nicht gelesen. Wie turmhoch steht darüber die schon sehr alte, ähnliche Einleitung, die einst O. Jahn seinem Katalog der Münchner Vasensammlung vorausschickte; diese ist heute noch nicht veraltet, trotz der bedeutenden Arbeiten unseres Vasenforschers Klein und so vieler Anderer. Die Hungerford-Pollen'sche Einleitung war schon veraltet bei ihrem Erscheinen.

Das gibt einen Fingerzeig für den praktischen Künstler.

Vor Allem sollen wir Selbständigkeit von den Engländern lernen; Vertrauen in die eigene Kraft, Liebe zur eigenen Heimat, Stolz auf die eigenen großen Meister, das sind die Kräfte, mit welchen der wahre Künstler allein einen großen Erfolg erreichen kann.

Gerade das ist es aber, was kein Gelehrter lehren, kein Institut in Angriff nehmen kann, das können nur die Künstler machen, und diese sollten sich gerade bei uns des gebotenen englischen Musters freuen, aber nicht davor die Segel streichen. Dazu nur einige wenige Proben.

Zweifellos haben die englischen Tapeten einen Erfolg ersten Ranges erzielt.

Die Grundsätze der eintönigen Färbung ohne Abschattirung der derben Linienführung und einheitlichen Durchstraffung sind offenbar Eigenheiten echten Tapetenstyls und das haben die Engländer durch Training in allmähigem

Herausarbeiten gefunden mit Hilfe der heimischen Triebe in ihrer Holzschnitttechnik und Anderem. Das kann und muß auch zu uns sofort verpflanzt werden, sonst bleiben wir zurück; aber daß deshalb auch die nebligen Farben, die weder Goldton noch Silberton, noch Freilicht haben, sondern den jammervollen Chocladeton mit Milch, also den heimischen Nebelton, das brauchen wir doch wahrlich nicht unter Einem mit in den Kauf zu nehmen; ebenso wenig die im Detail so oft geschmacklos harte Linienführung.

Genau dasselbe gilt bei den Stoffen, Möbeln und Allem; aber nur ein einziges Beispiel sei noch gestattet.

Figurale Compositionen werden gleichfalls in der ganzen Welt jetzt nach englischem Muster ausgeführt, auch bei uns, und zwar wieder nicht durch Aneignung guter Grundsätze in Composition und Technik, sondern bloß rein mechanisch nachstammelnd, Compositionen mit der Scheere. Alle Mädchen unserer heimischen Geschichts- und Märchen-Illustrationen sind da Engländerinnen mit der eingezogenen, gleichsam Süßes schmeckenden Unterlippe, mit der dachförmig darüberhängenden Oberlippe, mit den beinahe gänzlich verschwundenen Nasenflügeln, so daß die Nase förmlich durchscheinend aussieht und der Gesamteindruck beinahe hektisch. Ist das nicht geradezu Landesverrath an den lieben, Gesundheit und Lebenslust strotzenden Gesichtern unserer Wienerinnen, unserer blühenden Wiener Mädchen, wie sie schon Meister Schwind¹²⁵ und so viele andere Meister der Alt-Wiener Schule getroffen haben?

Alt-Wien, das wäre das Lösungswort, das Alt-England zur Seite gestellt werden müßte und sich auf dem Gebiete der Kunst, nicht bloß in Musik, sondern auch in Kunst und Kunstgewerbe stellen könnte, ohne die mindeste Verdunkelung zu fürchten zu haben.

Haben wir ja doch vor gar nicht langer Zeit zwei Ausstellungen erlebt, welche das deutlich zeigten: die Congreß-Ausstellung und die Schubert-Ausstellung, und in beiden, besonders aber der letzteren, gab es ein seltsam weihesvolles Publicum, wie aus längst verschwundenen Tagen. Würdevolle Matronen mit noch gescheiteltem Haare und berückend lieblicher Einfachheit in der ganzen Art des sich Gebens; und wenn man im Vorbeigehen einige Worte des Gespräches auffing, so zeigte sich, daß in diesen Alt-Wiener Familien die Erinnerung an die Hausfreunde, Schwind und Führich und Schubert und Danhauser¹²⁶ und wie sie Alle heißen, noch in fühlenden Herzen nachklang.

125 [Moritz von Schwind (1804–1871), Wiener Maler und Illustrator, später auch in München und Karlsruhe tätig.]

126 [Josef von Führich (1800–1876) war ab 1840 Professor für Historienmalerei an der Akademie der bildenden Künste in Wien. 1851 erhielt er den Auftrag zur Ausgestaltung der Alt-

Das ist rührend, das hat Herz, und was vom Herzen kommt, geht wieder zum Herzen und muß sich auch die Herzen der Welt erschließen, wie es unsere Wiener Musik auch gethan hat.

In der Bildkunst lebt noch so ein echter, rechter Alt-Wiener Künstler, es ist der große Rahl-Schüler Joseph Hoffmann¹²⁷, der die Ergebnisse seiner Weltreise jetzt im eigenen Ausstellungsraume vorführt. Auch dieser hat sein eigenes Publicum. Als Losungswort sollte uns aber gelten: „Ehrt eure eig'nen Meister, dann bannt ihr gute Geister.“

lerchenfelder Kirche, die von Paul Sprenger, J. G. Müller und Eduard van der Nüll begonnen und von Franz Sitte 1850 fertig gestellt worden war. Siehe auch „Führich und Schmidt (1875)“, *CSG*, Bd. 2. Josef Danhauser (1805–1845), Wiener Maler, zeichnete auch Entwürfe für die Möbelfabrik seines Vaters.]

- 127 [Carl Heinrich Rahl (1812–1865) Wiener Maler, Professor an der Wiener Akademie der bildenden Künste, Lehrer von zahlreichen wichtigen Malern der zweiten Jahrhunderthälfte, u.a. des von Sitte sehr geschätzten Malers Josef Hoffmann (1831–1904), der 1872–1874 für Richard Wagner in Bayreuth die Bühnenbilder entwarf. Siehe „Hoffmann's Scenerien zum Nibelungenring (1873)“, S. 288–289 in diesem Bd.]

Kunstgewerbe und Styl (1898)

Neues Wiener Tagblatt, 15. Dezember 1898. Sign. SN: 173-358.

Das große, allgemeine Interesse, das der Stylgährung auf dem Gesamtgebiete aller bildenden Künste entgegengebracht wird, ist eine hocheureliche Erscheinung. Es muß Jeder, sei er Kunstfreund oder Künstler, Zuseher oder Schaffender, dazu Stellung nehmen. Es ist wieder Leben in der Sache und das wirkt allenthalben zunächst anregend, in weiterer Folge aber sicherlich auch fruchtbringend.

Auffallend erscheint da zunächst die Verschiedenheit sozusagen des Volksurtheiles über die Einzelgebiete der Bethätigung. Während nämlich den Werken der malerischen Impression eine Art verwunderten Zuwartens gegenübersteht mit der Frage als Hintergedanke, was da eigentlich schließlich daraus werden solle, werden die Stylblüthen der neuesten Architektur allgemein verworfen und als nur für vorübergehende Ausstellungspavillons etwa annehmbar bezeichnet.

Dieses Volksurtheil, wie es sogar schon bei Concurrenzen, in öffentlichen Vertretungskörpern etc. zum Durchbruche gekommen ist, muß als vollkommen richtig und gesund bezeichnet werden.

Die Architektur ist eben eine Kunst, welche ihrem innersten Wesen nach das Mitmachen von Moderichtungen nicht verträgt.

Man kann Mode in Kleidern mitmachen, deren Stoffe ohnehin auch schon so fabricirt werden, daß sie länger als nur eine Saison nicht halten. Man kann Mode treiben bei Placatirungen, bei Briefpapieren, kurz bei allem Kurzlebigen, selbst bei Straßenliedern, die sich etliche Monate lang jeder vorträllert; niemals aber kann die Architektur eine Modekunst werden, denn ihre Werke werden für Jahrhunderte geschaffen oder, wie die Alten sagten, für die Ewigkeit.

Dazu sind denn nicht blos große constructive Mittel, sondern auch große, weltbewegende Ideen erforderlich, wie sie für die moderne Architektur schon Gottfried Semper in seiner Züricher Antrittsrede beanspruchte, indem er sagte: „Gebt uns eine neue Weltanschauung, so werden wir euch den dazu gehörigen neuen Baustyl geben.“¹²⁸

128 [Der Gedanke stammt aus Gottfried Sempers in London verfasster Schrift *Die vier Elemente der Baukunst* und lautet: „Wie großes Unrecht thut man uns Architekten mit dem Vorwurfe der Armuth an Erfindung, während sich nirgend eine neue weltgeschichtliche, mit Nachdruck und Kraft verfolgte Idee kund giebt. Vorher sorgt für einen neuen Gedanken,

Da eine solche weltbeherrschende Idee unserer nur alte Style nachahmenden Baukunst fehlt, so vermochte sie auch nicht, die anderen bildenden Künste in ihrem Bannkreise festzuhalten. Vor Allem die Malerei ging ihre eigenen Wege und erstrebt heute Effecte, mit denen nur noch auf der Staffelei gerechnet werden kann, aber nicht mehr im Gefüge eines großen architektonischen Ganzen. So sind die Glieder des einstigen Gesamtkunstwerkes auseinandergefallen und es herrscht auch hier Arbeitstheilung, wie in der Industrie.

Ganz anders verhält es sich dagegen auf dem Gebiete der Kunstgewerbe. Hier schaffen figurale und ornamentale Plastik noch im Verein mit Malerei, und die architektonischen Kleinkünste des Möbelbaues, der Zimmerausgestaltung etc. sind die Träger für die Erfindungen der Malerei und Plastik. Hier hat sich das Werk des Pinsels oder der Nadelmalerei noch der Form, dem Material, der Proportion, der Gesamtfärbung des Gegenstandes anzuschließen, und dieser Gegenstand, obwohl klein und im Verhältnisse zu Monumentalbauten von geringer Bedeutung, ist uns ein Ding, dessen Zweck Jeder kennt, dem Jeder nahesteht: ein Bestandtheil des eigenen Heims und somit ein Gegenstand des Masseninteresses.

Hier hat sich der gesunde Zusammenhalt von Ornamentiker, Maler und Figuralisten noch erhalten; hier besteht noch die enge Wechselwirkung zwischen Form und Zweck des Gegenstandes, zwischen Material und Technik, zwischen der Gesamterscheinung und den etwa eingestreuten sinnigen Einfällen.

Decorative Behandlung nennt man hier in Bescheidenheit das, was in Wahrheit Styl ist; denn wenn eine Figur in Silber anders getrieben wird, als in Eichenholz geschnitzt und für Porzellan anders componirt wird als für ein gewebtes Stück oder für ein Glasfenster, und wenn dann vollends Jedermann zugibt, daß dieselbe Figur auch gothisch oder barock aufgefaßt sein muß, je nachdem sie

dann wollen wir schon den architektonischen Ausdruck dafür finden. Bis dahin begnüge man sich mit dem alten." (Semper, Gottfried: *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baulehre*. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn 1851, S. 103. Für den Hinweis danken wir Michael Gnehm.) Semper wiederholte diesen Gedanken in seinem späten Zürcher Vortrag von 1869, den er kurz vor seinem Wegzug nach Wien hielt: „Man ist gegen uns Architekten mit dem Vorwurfe der Armut an Erfindung zu hart, da sich nirgend eine neue welthistorische, mit Kraft und Bewusstsein verfolgte Idee kundgibt. Wir sind überzeugt, daß sich schon dieser oder jener unter unseren jüngeren Kollegen befähigt zeigen würde, einer solchen Idee, wo sie sich wirklich Bahn bräche, das geeignete architektonische Kleid zu verleihen.“ (Semper, Gottfried: „Über Baustile“, in: Semper, Hans / Semper, Manfred (Hg.): *Gottfried Semper. Kleine Schriften*. Berlin, Stuttgart: Spemann 1884, S. 395–426, S. 426). Seinen Antrittsvortrag am Eidgenössischen Polytechnikum hielt Semper 1856 (Semper, Gottfried: „Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol“, in: Semper / Semper 1884, S. 304–343).]

an einem gothischen Schrank oder einem barocken Rahmen zur Verwendung kommt, unter keiner Bedingung aber unmittelbar so, wie sie das Actstudium gibt: so ist das eben Styl und steht in jeder Beziehung künstlerisch höher als das bloße Actnachpinseln der freien Malerei.

So steht die decorative Kleinkunst thatsächlich heute stylistisch höher, als im Allgemeinen zum Beispiel die Historienmalerei.

Eine Verkehrtheit, zweifellos. Aber ein Stufe des Verfalles der Kunst, zu der es kommen mußte in Folge des Mangels großer herrschender Ideen, denn das bloße Naturausschneiden und Jagen nach überraschenden Effecten macht dasjenige nicht aus, was den Namen Kunst verdient.

Das allgemeine Volksempfinden ist also vollkommen gesund, indem es den neuesten Bestrebungen der Architektur und Malerei nur Verwunderung, ja Verblüffung entgegenbringt, während es den weit anspruchsloseren, aber innerlich richtigeren und künstlerisch höher stehenden Leistungen der Kleinkünste sich mit freudigem Behagen hingibt.

Dieses freudige Behagen kann man mit wahren Vergnügen in der Jahresausstellung des Oesterreichischen Museums den zahlreichen Besuchern ansehen, wie es sich ebenso in den zunehmend zahlreichen Ankäufen ausspricht. Überraschend ist es auch, hier so viel Styl und nur hie und da die heute in aller Welt umfliegenden Modeformen zu finden. Überraschend ist auch der bedeutende Fortschritt gegen die Erstlingsausstellung des neuen Curses im Vorjahre.

Im Vorjahre ein Versuch, ist die Ausstellung heuer eine Thatsache von entschiedenem Erfolg, und wer vorher noch Bedenken hegte, muß jetzt gestehen, daß dieser Weg unbedingt beschritten werden mußte, was übrigens geradezu sämtliche Fachzeitschriften Europas lehren, in welchen überall dieselbe Bahn eingeschlagen erscheint. Solche Bewegungen allgemeiner Natur müssen eben erkannt und rechtzeitig dem eigenen Schaffen eingegliedert werden.

Höchst erfreulich ist es, zu sehen, wie unsere Kunstgewerbetreibenden heuer bereits fest im Sattel sitzen. Die Zahl der Aussteller ist über hundert hinausgewachsen und sie beherrschen in gediegenst ausgeführten Objecten alle Techniken, und zwar mit einer Virtuosität, die nur verständlich wird durch das Copiren nach den wirklichen Originalen, welche in liberalster Weise zu diesem Zwecke in die Werkstätten geliehen werden.

In eingeweihten Kreisen lief stehts eine Reihe oft lustigster Fälscherkunststücke umher, jetzt ist das Talent der marktfähigen ehrlichen Imitation zur Geltung gebracht. An der Copie eines ganzen Saales aus Schloß Esterhaza kann man dies sehen, wo Originalmöbel und ihre Copien nebeneinander stehen und kaum zu unterscheiden sind.

Tiffany-Gläser werden nun in Böhmen trefflich nachgeahmt und erstaunlich ist die Feinheit in Nachahmung japanischer Metallpatinierungen. Die Weichheit der Farbe und der ganz eigenthümliche Schmelz, die hier an mehreren Stücken erreicht sind, läßt nichts mehr zu wünschen übrig. Ähnliches gilt von den Vergoldungen, bei welchen ja die Kunst des Altmachens eine so große Rolle spielt, welche nur von wirklich alten Originalen erlernt werden kann.

Eine bisher nicht erreichte Weichheit in der Profilierung und im Relief zeigt sich an den reichlich vorhandenen Treibarbeiten in Kupfer und Messing nach altindischen, japanischen und englischen Originalen, sowie nach vortrefflichen neuen Entwürfen. Ebenso erfreut eine Anzahl feiner Elfenbeinschnitzereien durch die unmittelbar alten Originalen abgesehenen weichen Übergänge in der Modellirung und freie Behandlung des edlen Materials.

Daß eine neue Richtung bedacht sein muß, auch für alle herantretenden Forderungen zu sorgen, ist selbstverständlich, und so fehlt es denn auch schon jetzt nicht mehr an Beschlägemustern zur Verwendung an Möbeln, auch in Kupfer, an Proben in Opalescenzglas, an ganzen Zimmereinrichtungen, Kaminen, Korbwaaren etc.; selbst der Teppich ist in mustergiltigen Stücken der neuen Art vertreten, von denen die großen Massersdorfer Salontepiche wahre Prachtstücke in Ausführung und Farbe sind, wobei besonders ungemein feine silbergraue Töne, wie sie zu modernen Einrichtungen erforderlich sind, angenehm auffallen.

Der Gesamteindruck ist der des wirklichen Könnens und zielbewußten Strebens bei den Praktikern. Aber auch die kunstgewerblichen Lehranstalten haben sich bereits in geschlossener Reihe bethätigt, und zwar gleichfalls hauptsächlich durch eine große Zahl gediegener Copien nach besten alten Mustern. Wer die Freude kennt, welche es bereitet, das Meisterwerk eines alten Künstlers so bis in die innersten Fasern hinein zu erfassen, wie es bei einer getreuen Copie unerläßlich ist, der weiß auch, wie viel man dabei lernt, wie dadurch das eigene Können erst auf die volle Höhe seines Vermögens auch zum Behufe eigenen Neuschaffens gehoben wird. So verspricht denn diese Art der Schulung noch weitere belangreiche Fortschritte, besonders wenn sich immer weitere Kreise erschließen, was nach der Gesamtströmung der europäischen Fabrication nur eine Frage der Zeit ist und schlechterdings gar nicht ausbleiben kann.

Anhang

Konzept der von Siegfried und Heinrich Sitte geplanten Werkausgabe

Typoskript mit zahlreichen handschriftlichen Einfügungen, Sign. SN: nicht inventarisiert. 21 x 34 cm, 4 Seiten paginiert. Das Dokument scheint über einen längeren Zeitraum hinweg immer wieder ergänzt worden zu sein. Die handschriftlichen Einfügungen in Bleistift sind mit hoher Wahrscheinlichkeit Camillo Sitte, die in schwarzer Tinte und rotem Buntstift Siegfried Sitte zuzuordnen. Die Korrekturvorgänge wurden in der Transliteration ausnahmsweise in den Text eingeblenDET, um die jeweilige Autorschaft nachvollziehbar zu machen.

GESAMMELTE SCHRIFTEN von CAMILLO SITTE

herausgegeben von dessen Söhnen

~~Architekt~~ Siegfried Sitte und ~~Dr. phil.~~ Heinrich Sitte. [roter Buntstift]

INHALTSVERZEICHNISS.

Die mit * bezeichneten Schriften sind bisher noch nicht veröffentlicht.

<unleserlich C. S.> [Bleistift]

I. Band.

(Kunstkritische Schriften.)

Richard Wagner und die deutsche Kunst. (i. J. 1875.) <2. Jahresbericht d. Wiener Akadem.

Wagner Vereins.> [schwarze Tinte]

Zur Genelli-Ausstellung (<Wanderer,> April 1869.) [s. T.]

Makart, eine Studie. (<Tagblatt, 19.> Aug 1871.) [s. T.]

Das Inquisitionsgericht von Kaulbach. (<Tagblatt 2.> Nov.1871.) [s. T.]

<Zur Ausstellung im neuen Museum für Kunst u. Industrie. N. W. T. 30.11.1871.> [s. T.]

Ku<n>stbericht. (<N. W. T. 19.> Dec.1871.) [s. T.]

Die Sensations-Venus. (<N. W. T. 12.> Febr.1872.) [s. T.]

Galerie Gsell. (<N. W. T. 12.> März 1872.) [s. T.]

Ku<n>stbericht. (<N. W. T. 16. u. 18.> Jan.1873.) [s. T.]

Matejko's neuestes Bild. (<N. W. T. 10.> Oct.1872.) [s. T.]

Kunstbericht. (<N. W. T. 20.> Jan.1873.) [s. T.]

<Ein Berufener, (Josef Sucher) Beilage zum N. W. T. 23.1.1873.> [s. T.]

Hoffmann's Landschaften. (<N. W. T. 5.> Juni 1873.) [s. T.]

<Hildebrandt's Reise um die Erde. N. W. T. 12.12.1873.> [s. T.]

* Hoffmann's Scenerien zum Nibelungenring. <(Manuskript dat. 1873)> [s. T.]

<Die Komische Oper. N. W. T. 12.1.1874.> [s. T.]

Aus dem Künstlerhause. (<N. W. T. 29.> Jan. 1874.) [s. T.]

Unter Platonikern. (<N. W. T. 21.> März 1874.) [s. T.]

<Die Konkurrenz-Projekte für den Justizpalast. N. W. T. v. ... /6. 1874.> [s. T.]

Führich und Schmidt. (i. J.1875.)

<Lohengrin. Salzburger Zeitung 12.3.1877.

- Über den französischen National-Wohlstand (Besprechung einer Studie v. A. v. Dumreicher) Nordd. Allgem. Zeitung Berlin. 22.11.1878.> [s. T.]
- Die deutschen Gewerbe-Ausstellungen von 1879. <(Salzbuger Gewerbeblatt 1879)> [s. T.]
- Offenes Schreiben an Dr. Jlg. (i. J.1879.) <(Salzbuger Gewerbeblatt 1879)> [s. T.]
- Gottfried Semper. (zum 70.Geburtstage.) <(N. W. T. 29.> Nov.1873.) [s. T.]
- Gottfried Semper. (Nachruf) (†) <Salzburger Gewerbeblatt> 1879.) <Seite 22> [s. T.]
- Der neue Wiener Styl. <(N. W. T. 8.> Juli 1881.) [s. T.]
- <Über die Stellung der Architektur unter den übrigen Künsten. (Vortrag im Ing. u. Architektenverein 1884.)> [s. T.]
- Eine Handschrift Gottfried Semper's. <(N. W. T. 9.> Jan.1885.) [s. T.]
- Gottfried Semper und der moderne Theaterbau. <(N. W. T. 17.> Jan.1885.) [s. T.]
- Gottfried Semper's Ideen über Städteanlagen. <(N. W. T. 22.> Jan.1885.) [s. T.]
- Rede am Grabe Eitelberger's. (20.April 1885.)
- Rudolf von Eitelberger. <(N. illustr. Zeitung> i. J.1885.) [s. T.]
- Allerlei Papier. <(N. W. T. 15.> Nov.1891.) [s. T.]
- Ferstel, Hansen, Schmidt. <(N. W. T. 30.> Jan.1892.) [s. T.]
- Die Ausstellung im Künstlerhause. <(N. W. T. 2.> April 1892.) [s. T.]
- Die Bauwerke der Ausstellung. <(N. W. T. 7.> Mai 1892.) <(Musik u. Theater-Ausstellung)> [s. T.]
- Das Waldviertel einst und jetzt. <(N. W. T. 25.> Sept.1893.) [s. T.]
- Die Schönheit des Armes. <(Beilage zur Münchner Allg. Ztg. 15.> Sept.1893.) [s. T.]
- Albert Ilg. <(N. W. T. 2.> Dec.1896.) [s. T.]
- Ein stiller Mann der Wissenschaft. <(N. W. T. 12.> Mai 1897.) <(Ludwig Blume)> [s. T.]
- <Der neue Curs am Österr. Museum. N. W. T. 25.11.1897.> [s. T.]
- Kunstgewerbe und Styl. <(Z.d.ö.Ing. u. Arch.Ver. N. W. T. 15.> Dec.1898.) [s. T.]
- Die Moderne in der Architektur und im Kunstgewerbe. <(Z.d.ö.Ing. u. Arch.Ver.> Jan.1899.) [s. T.]
- Joseph Hoffmann. <(N. W. T. 18.> Jan.1900.) [s. T., Eintrag wurde per r.B. um zwei Zeilen nach unten verschoben.]
- Eine Kunstfrage. <(N. W. T. 22.> Nov.1901.) [s. T.]
- <Am Carlsplatz. Das K. Fr. J. Museum d. Stadt Wien N. W. T. 12.6.1902.> [s. T.]
- Secession und Monumentalkunst. <(N. W. T. 5. u. 6.> Mai 1902.) [s. T.]
- * Weltanschauungsperioden. (i. J.1902. <unleserlich>) [s. T.]
- <209,4 Seiten> [Bleist.]
- <"Mein Fetisch": Original-Notiz vom 16.8.1895.> [s. T.]
- <unleserlich Briefes dat. v. 6.7.1899 an Ferd. V. Feldegg.> [s. T.]

II. Band.

(Kunsthistorische Schriften und Diverse.)

Erneuerung alter Ledertechnik bei Bucheinbänden. (i. J.1877.) <17> [r.B.]

Zur Geschichte der Salzburger Weissgeschirr-Fabrication. (i. J.1882.) <4> [r.B.]

Über Österreichische Bauernmajolika. (i. J.1886.)

Zur Geschichte der Gmundner-Majolika-Fabrication. (i. J.1887.) <4> [r.B.]
 Der restaurierte Marktbrunnen. (i. J.1879.)
 Über Technik und Ausbildung der Rundeisengitter der Renaissance. (i. J.1885.) <48> [r.B.]
 Schlösser und Schlüssel. (Juni 1885.)
 Die Entwicklung der Schmiedekunst in alter und neuer Zeit. (Oct.1887.)
 Das Salzburger Filigran. (i. J.1887.)
 Die neuere kirchliche Architektur in Österreich-Ungarn.
 Über die Erhaltung des Gurker Domes und dessen Malereien. <4> [r.B.]
 Die Grundformen im Möbelbaue und deren Entwicklung. (i. J.1888.) <10> [r.B.]
 * Die Ornamentik des Islam.
 Die Burg Kreuzenstein. (i. J.1897.) <3> [r.B.]
 Über die Bemalung figuraler Plastik im griechischen Altertume. (i. J.1898.)
 Erklärung einiger bautechnischer Ausdrücke.
 Über Akustik in Theatern und Concertsälen. (i. J.1883.)
 <234,5 Seiten> [Bleist.]

<Gedichte

Ivain-Studien

Matura-unleserlich-Zeitungs-Beiträge

} unleserlich Faszikel.> [Bleist.]

III. Band.

(Theoretische und pädagogische Schriften.)

- ♣ Über den practischen Wert der Lehre vom goldenen Schnitt. <Manuscript Handschrift ca 1880; veröffentlicht in Monatsschrift Wiener Bauhütte 1930, Heft 6, 7 u 8.> [s. T.]
- * Über Farbenharmonie. (i. J.1900.)
- Die Perspectivlehre des Pietro degli Franceschi. (Mai 1879.)
- * <mit Beilage> Neue Methode des perspectivischen Construierens. [Bleist.] <1> [r.B.]
- Zur Geschichte und Methodik des elementaren Körperzeichnens. (Apr.1884)
- * Zur Methodik des Zeichenunterrichtes. (i. J.1885) <253> [r.B.]
- * Formenlehre des Möbelbaues. (i. J.1885.) <100> [r.B.]
- * Grundzüge zu einer keramischen Formenlehre. (i. J.1883) <34> [r.B.]
- Zur Lehrmittelausstellung der Gewerbeschule. (April 1875)
- * Die gegenwärtige Lage des Bau- und Kunst-Gewerbeunterrichtes. (i. J.1875)
- Bericht über die Ausstellung Kunstgewerblicher Schulen des Königreiches Sachsen. (i. J.1888.)
- Referat über die Frage "Empfiehl sich die Einführung von Lehrbüchern an gewerblichen Lehranstalten?". (i. J.1895)
- * Grundzüge zu einer Reform des Zeichenunterrichtes. (Jan.1899.)
 hierzu als Beilagen:
 - 1.) Über Schreib- und Zeichenstellung der Hand. (i. J.1890) <2> [r.B.]
 - 2.) "Lehrgang für das ornamentale Freihandzeichnen etc," von Gebrüder Hein. Eine Besprechung.

- 3.) "Das Zeichnen nach der Natur" von A. Kronhas. Eine Besprechung.
- 4.) Über Zweck und Nutzen des Gewerbeschulwesens.
- 5.) Das Verhältnis der Bürgerschulen zu der höheren Gewerbeschule.
- 6.) Das Entwerfen im Freihandzeichnenunterricht. (i. J. 1884)
- 7.) "Die Erziehung in Schule und Werkstätte." von Fr. Graberg. Eine Besprechung.

<393,2 S.> [Bleist.]

<Über Zeichen-Unterricht. Handschrift in anderem Faszikel

Über Geschichte des Persp. Zeichnens: 1. Fassung. unleserlich Faszikel.> [Bleist.]

<N. W. T. – Neues Wiener Tagblatt.> [s. T.]

IV. Band.

(Städtebauliche Schriften.)

Die Kahlenbergpläne. (Aug. 1872) <"N. W. T." 21/8 1872.> [s. T.]

Über alte und neue Städteanlagen mit Bezug auf die Plätze und Monumentaufstellung in Wien. (Jan. 1889.) <Wochenschrift d. ö. Ing. u. Arch. Vereines. 14. Jahrg. 1889. Heft No. 33.> [s. T.]

Über die Wahl eines Platzes für das Wiener-Göthe-Denkmal. (Feb. 1889) <Chronik des Wiener Goethe Vereines. No. 3. März 1889.> [s. T.]

Über moderne Städtebauten. (Nov. 1889.) <Mährisches Tagblatt vom 5. und 6. Nov. 1889.> [s. T.]

Das Wien der Zukunft. Festrede. (Jan. 1891.) <Ausserordentliche Beilage zu den Monatsblättern des wissenschaftlichen Club in Wien zu No. 4 Jahrgang XII.> [s. T.]

Die Kunst des Städtebaues. (März 1891) <N. W. T. vom 5/3 1891.> [s. T.]

So geht's nicht! (März 1891.) <N. W. T. vom 21/3 1891.> [s. T.]

Die neue Stadterweiterung. (Sept. 1891.) <N.W.Tagbl. vom 27/9 1891.> [s. T.]

Das Radetzky-Denkmal. (Oct. 1891.) <N. W. T. vom 4/10 1891.> [s. T.]

Stadterweiterung und Fremdenverkehr. (Oct. 1891.) <N. W. T. vom 11/10 1891.> [s. T.]

Station Wien. (Oct. 1891.) <N. W. T. vom 25/10 1891.> [s. T.]

Die Ausweidung Wien's. (Dec. 1891.) <N. W. T. vom 6/12 1891.> [s. T.]

<Neu Wien – Ein Willkomm. N. W. T. 20.12.1891.> [s. T.]

Auf gleicher Höhe. (Febr. 1892.) <N. W. T. vom 15/2 1892.> [s. T.]

<Die Regulierung des Stubenviertels. N. W. T. 5.3.1893.

Der Wille des Stadtbauamtes. N. W. T. 12.3.1893.

Wiener Villenzone. N. W. T. 3.9.1893> [s. T.]

Das Wien der Zukunft. (März 1894.) <N. W. T. vom 6/3, 8/3, 14/3 und x/3 1894.> [s. T.]

Thurm-Freiheit. (März 1896.) <N. W. T. vom 1/3 1896.> [s. T.]

Über den General-Regulierungs-Plan von Wien. (Apr. 1896.) <Wchschrift d. ö. Ing. und Arch. Vereines 1896> [s. T.]

Über Wiener Stadtbauangelegenheiten. <fehlt Sonderabdruck vorab?> [s. T.]

Zur Errichtung eines Kaiser-Franz-Joseph-Denkmal in Olmütz. <Mährisches Tagblatt vom 2. Mai ...?> [s. T.]

- <Bebauung des Wasserthurmplatzes in Mannheim. Neue Badische Landeszeitung 27.6.1895.> [s. T.]
- * Gutachten über den neuen Baulienienplan von Teschen. (Jan.1892.) <Manuscript vom 22/1 1892.> [s. T.]
- * Gutachten über die Platzwahl für den Theaterbau von Biehlefeld. (Dec.1900.) <Manuscript vom 8/12 1900.> [s. T.]
- <Hamburgische *unleserlich* > [Bleist.]
- Grosstadtgrün. (i. J.1901.) <siehe "Der Städtebau" IV. u. V. Aufl.> [s. T.]
- Die Parcellierung und die Monumentalbauten von Oderfurt-Privoz. <aus "Der Architekt"> [s. T.] <3> [r.B.]
- <Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Biehlefelder Zeitung v. 6.3.1901.> [s. T.]
- Erklärungen zu dem Lageplan für Reichenberg. (Juni 1904<3>.) [r.B.] <2> [s. T.] <2> [r.B.] Goecke > [Bleist.]
- Erläuterungen zu dem Bebauungsplan von Marienberg. (i. J.1902.) <1> [r.B.] <"Der Städtebau" I.> [s. T.]
- <incl. Taf. 1/2 (*unleserlich*)> [Bleist.]
- Enteignungsgesetz und Lageplan. (Oct.1903.) <12> [r.B.] <"Der Städtebau" I.> [s. T.] <206,3 S.> [Bleist.]
- <dazu noch eventuell aus I. Band "Gottfried Semper's Ideen über Städteanlagen."> [Bleist.]
- <(Die rechts beigefügten Ziffern bedeuten die Zahl der Illustrationen)> [r.B.]

Bildnachweis

- S. 29: Sign. SN: 399-598.
- S. 45: Sign. SN: 181-362.
- S. 49: Ebert, Hans: *Buonaventura Genelli. Leben und Werk*. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1971.
- S. 52, 53: Ostini, Fritz von: *Wilhelm von Kaulbach*. Bielefeld, Leipzig: Velhagen & Klasing 1906.
- S. 54: Ewa Micke Broniarek: *Jan Matejko*. Warszawa 1993.
- S. 55: Hamburger Kunsthalle, no. 2327. Foto: Elke Walford.
- S. 58: Museum Georg Schäfer, Schweinfurt.
- S. 63: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.
- S. 66: Wir danken Helmut Börsch-Supan für die Überlassung der Abbildungsvorlage.
- S. 68: Fritz von Ostini: *Böcklin*. Bielefeld, Leipzig: Velhagen und Klasing 1909.
- S. 74: Hoffmann, Joseph: *Der Ring der Nibelungen*. München: Selbstverlag 1901.
- S. 315–337: Sign. SN: 401-328.
- S. 445–492: Sign. SN: 404-334.
- S. 508–519: Sign. SN: 401-625, 182-143.
- S. 527–547: Sign. SN: 186-446.
- S. 563: Sign. SN: 189-623.
- S. 570–572: Sign. SN: 184-621.
- S. 592–602: Sign. SN: 192-453/1.

Namenregister

- Abraham a Sancta Clara 57
Achenbach, O. 184, 283
Achill(eus) 93, 141, 148, 190, 227, 236f., 244, 246
Adler, H. 31, 87
Ahne 401
Alberti, L. B. 69, 139
Allen 394, 418
Alt, J. 222
Alt, R. 171, 222
Am(m)erling, F. v. 183, 432
Anker 382
Antoni 507
Anzengruber, L. 276
Appollinaris, L. 580
Arbues, P. 51f., 157ff.
Ardisson 374
Arens 411
Aretino, D. 308
Ariost 141
Artgue 385
Aubert, E. 388
Aubert, J. 388
Aubry 391
Avisseau 389
- Babey 370
Bach, J. S. 337
Bach, T. 31
Bader, F. W. 307
Bakunin, U. A. 92
Bambula 411
Barbarossa, F. 233
Barbedienne, F. 406
Barbizet 389
Bartoli, A. de 169
Batthyany, E. 617
Bauermann, F. 171
Beau 390
Beck, L. 574, 579
Beckmann 524
Bedendo 402
Beer, S. 185
Beethoven, L. v. 87, 91, 196, 233f., 263, 410
Belcredi, R. Graf 47
Bellenot, E. 371
Bellino, G. 169
Belzoni 580
Benjamin, W. 67
Benk, J. 410
Bepiat, H. 387
Bergmann 411
Bergue 413
- Bernarchi 376
Bernatzik, W. 279
Beurdeley 372
Bézier 528
Biber 399
Biede, W. 563
Biro, A. 413
Bismarck, O. v. 36, 54, 86
Bitterlich, E. 183
Blaas, K. v. 282
Blanqui 372
Blot, J. 387, 391
Blümner, H. 590
Boccatius, J. 335
Böcklin, A. 62, 67, 271–275
Bodart 413
Bodmer 399
Böhm 411
Böhm, J. D. 113
Bohrn 277
Bois-Reymond, E. du 52, 78
Boissimon 387
Bösenberg 429
Boulanger, H. 374, 383f., 388f.
Bouquet 387
Bourgeois 385
Bourguignon 171
Boyer 406
Brahms, J. 86
Brambilla 377
Bremard 404
Brenek, A. 276
Breughel, V. B. d. Ält. 171
Brianchon, J. 392f.
Brocard, P. 404
Brosamee 169
Brücke, E. W. 33, 70f.
Brückner, G. 73
Brückner, M. 73
Brunetti 403
Bucau 404
Büchler 411
Buffons, G.-L. Leclerc de 78
Bühlmayer, K. 302
Burke, E. 84
Burson 409
- Calame, A. 184
Canon, H. 183
Canova, A. 56, 190
Caponetti 377
Carpentier 528
Carstens, A. J. 49, 56, 59, 141, 148, 167, 190

- Carus, C. G. 33
 Castellani 396, 402
 Cellini, B. 91, 197, 314, 408
 Cennini, C. 308, 548
 Cerri, C. 308
 Cervantes, M. 259, 297
 Chambol 312
 Champeaux, A. de 590
 Champion 391
 Charlemont, E. 282
 Charmois 371
 Chiodera 378
 Chios, G. von 547
 Chippendale, T. 619f.
 Chodowiecki 124
 Chopin, E. 386
 Christensen 365
 Christof, Meister 433
 Christofle 411
 Christus (Jesus) 71, 95, 233, 238f., 305
 Claud 285, 287
 Clement 367, 391
 Cluny 413
 Coblenz 372
 Coleman 280
 Collinot 391
 Columbus 260, 580
 Continho, A. 366
 Cook 580
 Corbusier, Le (Jeanneret, Ch. E.) 40
 Cornelius, P. v. 51, 59, 72, 142, 148, 167, 172,
 232, 285, 335
 Correggio, A. 151f., 177
 Corvinus 401
 Cosselin 372
 Cottin 382
 Couchy, H. 409
 Courtoys, P. 420
 Cranach, L. 169, 171
 Cuvier, G. d. 97

 Dahlwitz 556
 Damberger 411
 Damon 371
 Danhauser, J. 621
 Daniel 394
 Dannhauser, M. 222
 Dante, A. 49, 164, 166f., 224
 D'Antoine, J. 372
 Darnaut 283
 Darwin, Ch. 28, 33, 41, 51f., 87, 96, 121, 160, 251
 Dawbeney, C. 526
 Dec, Th. 381
 Deck 382ff., 394, 415
 Defregger, F. v. 59, 183, 275, 282
 Deininger, G. 283

 Delacroix 60
 Delafontaine 408
 Delaisses 390
 Della Robbia, L. 556
 Deulton 394
 Deval, J. 370
 Diderot, D. 78, 180, 241
 Didot, F. 312, 336
 Diehl 370
 Dietrich 552
 Dietsch, F. 409
 Diez, W. 65, 185
 Dillinger, A. 120, 550
 Dissmann 526
 Döllinger, I. 167
 Dometz 376
 Donauer, F. 564
 Doppler, A. 534
 Doré, G. 167
 Dörfel 411
 Drapier 373
 Dressler 401
 Drouard 372
 Du Monceau, D. 524
 Duflot 374
 Dumreicher, A. Freiherr v. 36f., 104
 Dürer, A. 114ff., 155, 169, 219f., 262, 307, 314,
 329, 435–504
 Dutuit, A. M. 336
 Dyck, A. van 170, 177
 Dziedzinski 410

 Ehrenberger, A. 433
 Eibl 276
 Eismayer, F. 566
 Eitelberger von Edelberg, R. 30, 33ff., 70, 103f.,
 113, 126ff., 307ff., 344, 427, 435, 441
 Elkington 412
 Elsenwenger 568
 Engerth, E. 192
 Ernie 403f.
 Eyck, v. J. 169

 Falb, C. 397
 Falke, J. v. 104, 110, 128f., 343
 Falke, R. 311
 Fargot, F. 419
 Farina 396
 Fechner, G. T. 28, 33
 Feldegg, F. v. 28, 30, 38, 46
 Feliciano, F. 115, 435–504
 Felix, E. 283
 Ferdinand II. 53
 Ferstel, H. v. 32, 397, 410
 Feuerbach, A. 49, 59, 62f., 67, 92, 99, 223f.,
 226–229

Fischer, L. H. 283, 398
 Fischer, F. 431
 Fischer v. Erlach, J. B. 301, 307, 346
 Fischer v. Erlach, J. E. 431
 Fischer, T. 28
 Fix, A. 376
 Flaxmann, J. 167
 Fliedl, G. 104
 Flotner 314
 Folingsby, O. F. 193
 Föttinger, Familie 566ff.
 Fourdinois, H. 368
 Fournier, E. 372
 Franceschi, P. degli 437
 Frank 411
 Franken, L. 414
 Franz I. 313
 Franz Joseph I. 62, 80
 Freling, J. 365
 Freud, S. 54, 62, 70
 Freytag, G. 204
 Friedell, E. 59
 Friedländer, F. 183
 Fritsch 183
 Fromont-Meurize 413
 Frullini 376ff.
 Fugger, W. 439
 Führich, J. v. 172, 178, 198, 285, 621

Gabel 184
 Gaidan 387
 Gajani, E. 378
 Galilei, G. 51, 96, 160, 251, 260
 Gallais 371
 Gauermann, F. 183
 Gaul, G. 183
 Genelli, G. B. 49f., 56, 59, 141–147, 167, 190
 Genelli, H. Ch. 142
 Genelli, K. 142
 Gerlach 418
 Giedion, S. 40, 117
 Gillar, V. 413
 Gille, E. 387
 Ginori 396
 Gioletti, G. 313
 Giotto 164, 169
 Girard 391
 Gluck, Ch. W. 382
 Godeau 408
 Godin 370
 Goecke, T. 39
 Goethe (Göthe), J. W. v. 27, 33, 51, 96f., 141,
 162, 198, 232, 234, 250ff., 290, 369
 Graber 376
 Graf 429
 Graff, C. 411

Graham 375
 Graux-Marly 406
 Grechê 371
 Grenier 391
 Gridl, J. 413
 Griepenkerl, Ch. 280
 Grillparzer, F. 57, 181
 Grimm, J. 93f., 99, 232, 234
 Grimm, H. 107
 Grissing 507
 Grohmann 401
 Grollier 312f., 336
 Gross, R. 410
 Grütznér, E. 283
 Gschmeidler, E. 413
 Gude, H. F. 283
 Gueret 370
 Gulden, A. 439
 Gürtler 401
 Gustavsberg 389

Hache 393
 Hachette 312
 Haeckel, E. 28, 33, 41, 88
 Hager 429
 Hanfstängel, F. 193
 Hansen, Th. 72, 200, 401, 613
 Hanslick, E. 91
 Hanusch 410
 Hartmann, P. 367
 Harzen 437
 Hasenauer, Br. 410
 Hasenauer, K. v. 38
 Haspinger 276
 Hauser 306
 Havard, H. 590
 Heda, W. C. 171
 Heem, D. de 171
 Hegel, G. W. F. 63, 92f.
 Hegemann, W. 39
 Heinrich der Löwe 584
 Heinrich IV. 382
 Helbronner 371
 Heller 411
 Hellmer, E. 276
 Helmholtz, H. v. 28, 30, 33
 Hendchine 406
 Henri II. 371, 389f., 395
 Henrici, K. 28
 Herdtle 401
 Herzl, T. 54
 Hevesi, L. 60, 72
 Hildebrand, A. v. 43, 48, 84, 276
 Hildebrandt, E. v. 64, 179, 207, 209, 408
 Hirschvogel, A. 506, 556
 Hirtenstein 371

- Hoecker, P. 65ff., 278
 Hoffmann J. 43, 47f., 72ff., 183, 198–206, 224,
 268–270, 280, 284–289, 622
 Höflinger, S. 535
 Hofmann, J. 439
 Holbein, H. d. Jüngere 169, 411
 Holland 375
 Hollenbach, D. 411
 Hollius 394
 Homer 144, 242, 246, 264, 305, 608
 Honstont 379
 Horny, JU. 386
 Hostmann, Ch. 579
 Huart, d' 387, 390
 Huber 372
 Humboldt, F. v. 575
 Humboldt, A. v. 78, 287
 Hungerford-Pollen 620
 Huvelin 385
 Huxley, T. H. 33
 Hyrtl, J. 33, 71

 Ibsen, H. 276
 Iffland, A. W. 82
 Ilg, A. 38f., 308
 Irmeler, H. 376

 Jäckel 376
 Jacquemart, A. 589
 Jaen 399
 Jäger 413
 Jahn, O. 620
 Jakson 375
 James 375
 Jean, M. 404
 Jones, O. 77, 129
 Jonstone 375
 Josse, V. 371
 Juwald 401

 Kampf, A. 281
 Kant, I. 63, 78, 84
 Katz(en)böck, Familie 564ff.
 Kauffungen, R. 277
 Kaubach, W. v. 47f., 51ff., 157ff., 184, 188
 Keller, G. 61
 Kellermann 411
 Kels 184
 Kepler, J. 260
 K(h)lain, Familie 334f., 540
 Kinzel, J. 282
 Klammerth 396
 Kleimayern 513
 Klein, A. 342
 Klein, G. 532
 Klimt, G. 59, 77

 Klinkosch 412
 Klotz, M. 276
 Knaus, L. 275
 Knipp 312
 Knobloch, A. 376
 Koch, J. A. 167, 205, 285
 Kölbel, J. 342
 Kolbinger 411
 König, O. 303
 Kopernikus 52
 Kosch 397, 411
 Kranik 411
 Krastel, F. 183
 Kraus, K. 62
 Kritz 312
 Kugler, F. 81, 107

 Lacroix, A. 388
 Ladreyt 391
 Laland 373
 L'Allemand, S. 183
 Lamarck, J.-B. de 42, 97
 Lapierre 372
 Latour, Graf V. 617
 Laudry, F. 387
 Laufberger 303, 306, 612
 Laurodot 370
 Lefler, H. 123, 616
 Lefront 385
 Legrain 382
 Leibl, W. 59
 Leixner v. Grünberg, O. 27, 46
 Lemaire 406
 Lemoine 371
 Lenbach, F. v. 59, 72, 184, 283
 Lenkher, P. 534
 Lerl 411
 Lerolle 409
 Lerraine 390
 Lessing, G. E. 188, 232, 310
 Lessing, J. 430
 Levique 388
 Lichtenfels, E. 283
 Lie, P. 364
 Lingg, H. 195
 Lippmann 371
 Lipps, T. 92
 Lipsius 429
 Lobmeyr (Lobmeyer) 400ff., 415
 Loos, A. 112, 123f.
 Lossow, H. 184
 Louillot 207
 Louis, J. 391
 Lübke, H. 44
 Ludwig XIV. 312, 370, 373
 Ludwig XV. 370

- Ludwig XVI. 370
Ludwig, König von Baiern 431
Luther, M. 53f., 189
Lux, G. 411
- Mach, E. 33
Machereau 393
Machold, F. 181
Machytka 401
Mahler, G. 87
Mahlknecht, J. D. 183
Majoli, T. 313, 336
Majorelli 391
Makart, H. 39, 48, 57ff., 60f., 65, 67, 141,
148–156, 163, 165f., 172, 222f., 302f.
Mame 312
Mangin-Lesur 404
Mann, T. 86, 99
Mantegna, A. 501
Marc, F. 183
Maria 238
Marlin 409
Marx, K. 92
Matejko, J. A. 53ff., 186–189
Max, G. 272, 283
Mayer 303
Meissner 409
Meissonier, J. L. E. 184
Memling, H. 169
Menzel, A. 271
Menzinger, M. 180
Mercie, D. v. 406
Mery, A. 388
Michelangelo, Buonarroti (Michel Angelo) 49,
91, 153, 164, 167, 170, 173, 197, 223, 240,
251, 308, 406
Milde, A. 413
Minerva 410
Minns 375
Minton 394
Möllenberg 365
Möller 439
Mondrian, P. 61
Monot 403
Montagnan 390
Montellatici 376
Montmorency 336
Montons 394
Moreau 391
Moritz von Sachsen 531
Morris, W. 129
Moser, J. M. 401, 507f., 510, 514ff.
Moser, K. 510
Mosley, v. 169
Moulinet 374
Mühlhaus 401
- Müller, J. W. 615
Murillo, B. E. 177, 305
Mussolino 381
Myslbek, J. 276
- Nettesheim 170
Neudörf(f)er, J. 435ff.–504
Neumann 429
Neumann, A. 91
Newton, I. 51, 160
Normann, A. 283
- Obermüllner, A. 283
Odiot 413
Odysseus 244
Olsen, Ph. 365
Orcagno 164
Ortiz, P. y 65
Osler, C. 404
Osler, F. 404
Ostade, A. 171
Ottillinger, E. 128
Overbeck, J. F. 59, 72, 148, 172
- Paccioli, F. L. 115, 435–504
Pagliani 377
Palissy 389, 392
Pallavicini, Markgraf A. 617
Palma, J. 177
Pannier-Lahoche 386
Parvillers 409
Paul, Jean 69
Payer (Peyer), J. v. 180, 277
Pecht, F. 64
Pedquereau 370
Pelcot 371
Penon 371
Perol 370
Perrot 409
Pessé 370
Pestalozzi, J. H. 41
Petersen, H. 80
Petrejus, M. J. 440
Pettenkofen (Pettenkoven), A. X. K. 171, 183
Pfulb 404
Phidias 237
Philippe, E. 413
Pichart 406
Piloty, K. T. v. 59f., 149
Pilz, V. 192, 397
Pinell 283
Pisotti, J. 510, 517–523
Pixis, T. 184
Playette, G. 371
Pohlmann 379
Pott, I. 567

- Pouener 389
 Poussin, N. 285, 287
 Poutrot 409
 Poyard 388
 Pradilla, F. 283
 Prein 566ff.
 Preller, F. 73, 198, 201, 205, 268, 285
 Prikosovitsch, F. 303
 Proudhon, P. J. 57
 Ptolemäus 335
 Pug-en-Vélay 528
 Pull 389
- Quallé 403
 Quelleninus 171
- Rädler 397
 Raffael (Rafael, Raphael) 49, 153, 163, 170,
 190, 308
 Rahl, C. H. 72, 141, 172, 182, 198, 205, 268,
 285, 287, 613, 622
 Rasch 401
 Rathausky, H. 123, 616
 Regnier 382
 Rehlenier 401
 Reitsamer, 559ff., 562f.
 Reller 399
 Rembrand(t) 170, 223
 Reni, Guido 167
 Revier 409
 Richter, C. 104
 Richter, H. 86f., 89f.
 Riegl, A. 104, 130
 Rieviere, O. de 387
 Rigolet 409
 Rinmann, S. 524
 Robbia, L. della 391
 Rögge 183
 Romanelli, F. 378
 Romano, G. 49, 72
 Romberg, H. 193
 Rörstrand 398
 Rosa, S. 167
 Rossini, G. 86
 Roth, A. 276, 280
 Rothacker, E. 43
 Rotterdamus, E. 170
 Rottmann, C. 198, 205, 285
 Rousseau, J.-J. 41, 404
 Rubens, Ch. 151, 170, 173, 285
 Rudolf II. 307
 Rudolf (Kronprinz) 47
 Runkwitz 89
 Ruskin, J. 129
 Ruß, R. 283
 Russard, L. 314
- Ruysdal, J. van 171
- Sabadino degli Arienti, G. 435
 Sahagam 580
 Saint-Simon, C. H. de 57
 Salandri 409
 Salb, J. 401, 411, 435, 444, 467–492
 Salviati 402
 Samana, A. 411
 Sandrat, J. von 173
 Sattler, H. 64, 80
 Sattler, J. M. 64, 80, 179, 286
 Savery, R. 171
 Scala, A. v. 123, 615
 Scamozzi, V. 346
 Scaramuzza (Skaramuzza), F. 165, 167, 229
 Schaeffer, A. 283
 Schembera, V. K. 83
 Scherpe, H. 276
 Schiffmann, J. 433
 Schiller, F. 96
 Schindler 283
 Schinkel, K. F. 43, 81ff., 398
 Schleiss, F. 567, 573
 Schlesinger 184
 Schlösser (Schlösser), H. J. 55, 57, 69, 173–178,
 190–193, 224, 229
 Schlossmacher, J. 409
 Schmidt, F. v. 401
 Schmidt, J. 507
 Schmit 371f.
 Schmitson 171
 Schmoranz 401
 Schnitzler, A. 103
 Schödl, M. 183
 Schöffel 429
 Scholl 398
 Schön, A. 183
 Schön, M. 169
 Schöne, R. 436f.
 Schönerer, G. v. 47
 Schönthaler, F. 376, 615
 Schoonhoven, L. 365
 Schroth, A. 306
 Schryocrs 413
 Schubert, F. 86, 91, 337, 621
 Schultheiß 193
 Schumann, R. 86, 263
 Schütz 397
 Schwarz 303
 Schwind, M. v. 59, 148, 172, 232, 285, 612, 621
 Sedlitzky 511
 Seewald 411
 Sellény, J. 179, 209
 Selliere 391
 Semper, G. 28, 77, 83, 97, 100, 104, 107, 110,

- 119, 121f., 126, 128, 316, 426, 546f., 582f.,
 589, 623f.
 Senelle 387
 Sergent 389
 Servant, G. 408
 Sèvres 392f., 403
 Shakespeare (Sheakespeare; Shakspeare), W.
 151, 166, 204, 242, 244, 259, 297
 Sheraton, T. 619
 Siebmacher, H. 307
 Siehubers, M. 534
 Siemens, G. 130
 Signorelli, L. 164
 Simmel, G. 76f.
 Simony, F. 64, 180
 Singer, W. 47
 Sitte, F. 10, 32, 36, 103
 Sitte, H. 13, 15, 17, 30, 86
 Sitte, S. 9f., 13, 15, 17f., 36
 Slowak 397
 Sokrates 239
 Solvétat, L. A. 307
 Sophokles 166, 233, 237, 240, 244
 Sormani, P. 370
 Sotzmann 437
 Spatzenegger 433
 Spencer, H. 41
 Spinacci 396
 Stadler, Ferdinand 567
 Stegmann 567
 Steinbock 207
 Steiner 411
 Stibler (Stiebler), J. 566ff.
 Stifter, A. 69
 Stork, J. 303, 305f., 376, 401, 410, 413
 Strassar 413
 Strauß, J. 60
 Strozzi, B. 171
 Stübben, J. 39
 Stumpf 403
 Sucher, J. 90f., 194–197
 Sulzer, J. J. 92, 231

 Tanfani 396
 Taucher 390
 Tautenhahn 276
 Teirich, V. 303, 305f., 397
 Thausing 437
 Thibaud 389f.
 Thiebault 408
 Thierry, G. 387
 Thoorft 398
 Thorwaldsen, B. 56, 190, 232, 398
 Thun, L. Graf 104
 Tieck, Ludwig 69, 232
 Tiefenhausen 184

 Tilgner, B. 276
 Tilgner, V. 410
 Tintoretto, J. 154, 170
 Tissot, J. 282
 Tit, J. 171
 Titian (Tizian) 170, 173, 177, 191, 308
 Tito 282
 Torbat 389
 Torelli 396
 Torrini 376
 Tory, G. 313
 Tourteau 398
 Tranner, Joseph 567
 Trinkl, H. 376
 Trouve 372
 Troyon, C. 171, 181
 Trübner, W. 280

 Überbacher 376
 Ullrich 401
 Ulysse 389
 Unterberger 376
 Urban, J. 123, 615

 Vallon 409
 Varenzoz 371
 Vazzerquinho, F. 366
 Veit, Ph. 167
 Velasquez, D. R. de Silva 170
 Verdi, G. 86
 Veronese, P. 154, 170
 Vespucci, A. 579
 Vieillard 387
 Vinci, L. da 169, 173, 436, 455
 Viollet le Duc, E. E. 524, 589f.
 Virgil 164
 Vischer, F. Th. v. 92
 Vitruvius Polli, Marcus 69f., 338, 440, 501
 Vogel, D. 429, 532
 Vogt 390
 Volkelt, J. 92

 Wagner 401
 Wagner, C. 87ff.
 Wagner, O. 38f., 84, 122
 Wagner, R. 14, 28, 43, 46, 48, 50, 57, 60, 69,
 73, 75, 79f., 83, 86ff., 89f., 93ff., 98f.,
 100f., 104, 184, 196, 201, 210–221, 230–267,
 288, 290–297
 Waldmüller, F. G. 72, 141, 172, 222
 Walker 375
 Wanters-Roccky 414
 Waschmann 411
 Wedgwood 394
 Weidmann 342
 Werigrand, Pater 559

Werthheimer, G. 222
Wesely 560
Weyden, R. v. d. 169
Weyprecht, K. 277
Wiesinger, A. 567
Wiesinger, J. 567
Wilhelm, L. 413
Will, G. A. 438ff.
Winckelmann (Winkelmann), J. J. 34, 141,
232, 310, 545
Wohlgemuth, M. 169, 171
Wölfflin, H. 43, 84
Worringer, W. 92, 95
Wunder, F. 312, 341f.

Wundt, W. M. 33
Wünnenberg, C. 282
Wurnam, R. 129
Wurzer, R. 10

Ypsen, P. 389

Zamarski, L. C. 302
Zasche, J. 397
Ziletti, I. 435
Zillner, F. 534f.
Zsolnay (Zyolnay) 396, 398
Zumbusch, K. v. 184, 276, 410



FWF-BIBLIOTHEK

InventarNr.: D 3834

Standort:

Camillo Sitte Gesamtausgabe:
Schriften und Projekte.

Camillo Sitte (1843–1903) hinterließ eine große Zahl von theoretischen Schriften, Vorlesungen und Briefen über Architektur und Städtebau. Das Wirkungsfeld des Architekten und langjährigen Leiters der Wiener K. K. Staatsgewerbeschule ging aber weit darüber hinaus, er forschte lebenslang über Musik, Malerei, Kunstgeschichte, Kunstgewerbe und Pädagogik. Außerdem sind zahlreiche Architekturentwürfe, städtebauliche Projekte und Gutachten erhalten. Der umfangreiche Nachlass Camillo Sittes, der am Institut für Städtebau, Landschaftsarchitektur und Entwerfen der Technischen Universität Wien verwahrt wird, wird nun in einer kommentierten Gesamtausgabe erstmals geschlossen publiziert.

Camillo Sitte: Schriften zu Kunstkritik und
Kunstgewerbe, Camillo Sitte Gesamtausgabe, Band 1

Mehr als hundert Jahre nach dem Tod des
Wiener Künstlers und Schriftstellers Camillo Sitte
(1843–1903) erscheint jetzt die auf sechs Bände
angelegte Gesamtausgabe seiner Schriften und
Entwürfe. Sie zeigt den lange unterschätzten Lehrer
und Architekten als Universalgelehrten, der zwischen
Historismus und Moderne eine zentrale Vermittler-
rolle spielte.



ISBN 978-3-205-77581-2
<http://www.boehlau.at>
<http://www.boehlau.de>