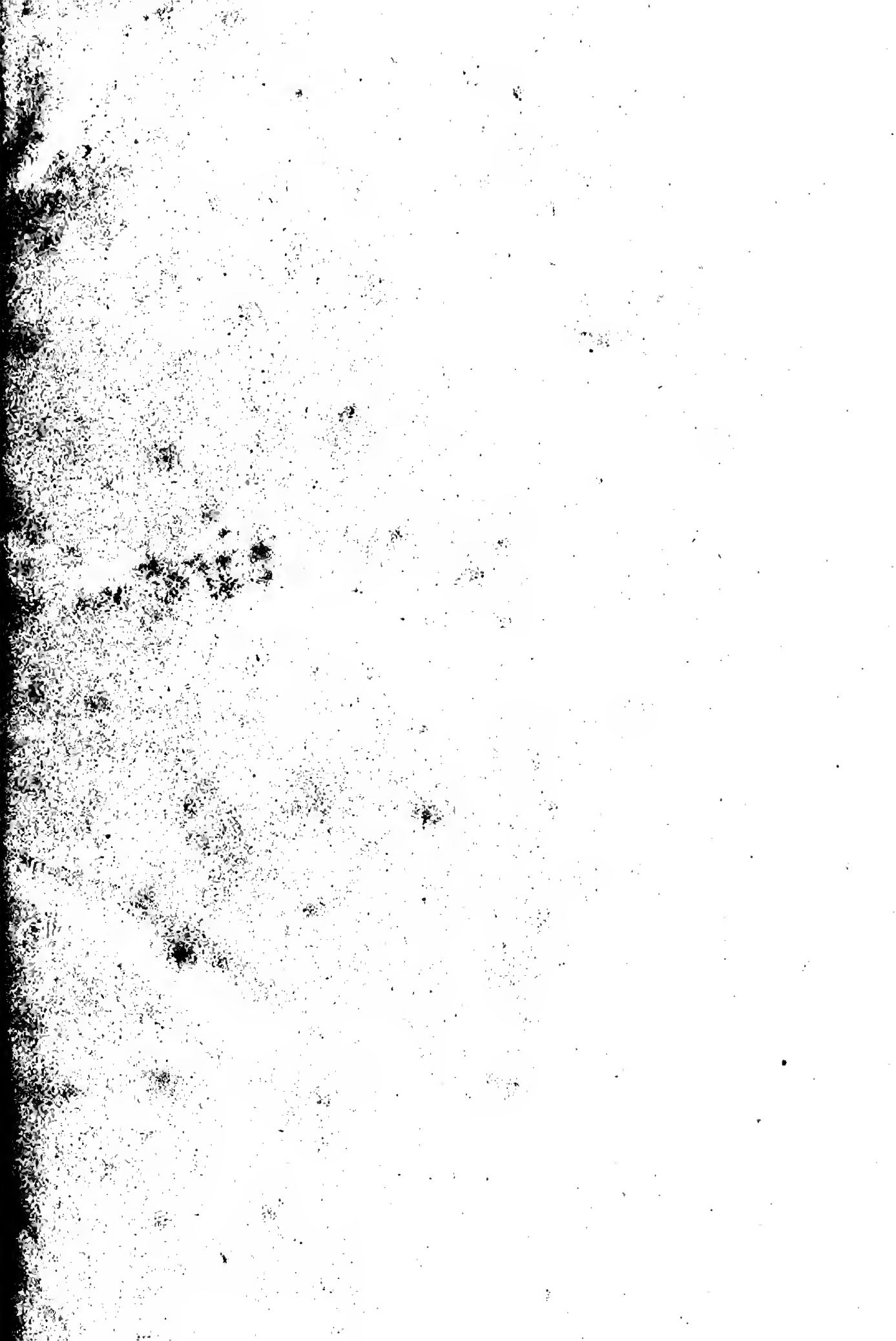


3 1761 00690694 5





553



KUNST UND KUNSTGEWERBE
AUF DER
WIENER WELTAUSSTELLUNG
1873.

UNTER MITWIRKUNG

VON

H. AUER, BR. BUCHER, R. v. EITELBERGER, A. v. ENDERES, JAC. FALKE, JOS. LANGL,
FR. LIPPMANN, BR. MEYER, MOR. THAUSING, A. WOLTMANN U. A.

HERAUSGEGEBEN

VON

CARL VON LÜTZOW.

MIT 388 HOLZSCHNITTEN UND FÜNF KUPFERN.



LEIPZIG 1875.
VERLAG VON E. A. SEEMANN.



N
6810
V5L8

VORWORT.

Das vorliegende Werk hat sich die Aufgabe gestellt, von der Gesammtvertretung der Kunst und des Kunstgewerbes auf der Wiener Weltausstellung des Jahres 1873 durch Wort und Bild getreue Rechenschaft abzulegen.

Wenn man den dauernden Werth und Nutzen dieser glanzvollen Schaufstellungen der menschlichen Arbeit unzweifelhaft in der Belehrung zu suchen hat, die sie uns bieten, so darf ein Unternehmen, wie das unfrige, welches in erster Linie didaktische Zwecke verfolgt, wohl auf das nachhaltige Interesse der kunstverwandten Kreise zählen. Eine Reihe bewährter Fachmänner hat sich hier vereinigt, um die Summe dessen zu ziehen, was unsere Zeit, soweit sie überhaupt auf der Wiener Ausstellung repräsentirt war, in allen Arten der Production, Verwerthung und Pflege des Schönen zu leisten vermag oder zu erringen bestrebt ist.

Von ähnlichen Werken aus früheren Weltausstellungsjahren unterscheidet sich das unfrige zunächst durch die Theilung der Arbeit unter verschiedene Kräfte. Wir hoffen, dass dadurch das einheitliche Gepräge des Ganzen nicht gelitten hat. Jedenfalls war nur auf diese Weise diejenige Gründlichkeit der Berichterstattung erreichbar, welche die Gröfse der Aufgabe forderte; zumal im vorliegenden Falle, wo in Folge der bekannten Mängel der räumlichen Disposition der Ausstellung die Ueberlicht auch nur des kleinsten Fachgebietes so mannigfache Hindernisse zu überwinden hatte.

Einzelne Abschnitte des Werkes, wie der Bericht über die Eröffnungsfeier, den Platz und die Ausstellungsbauten, über die bildenden Künste, das Kunstgewerbe u. a., waren bereits früher in der Zeitschrift für bildende Kunst, der Berliner National-Zeitung und der Wiener Deutschen Zeitung abgedruckt. Ihr nochmaliges Erscheinen an dieser Stelle, mit einigen durch den Zusammenhang des Ganzen ge-

botenen Veränderungen, rechtfertigt sich von selbst. Die Stimme des Einzelnen, die im Geräusche des Tages gar zu leicht verhallt, kommt im Verein mit den Urtheilen gleichgestimmter Fachgenossen in der auf Dauer berechneten Form unserer Publication erst zur vollen Geltung.

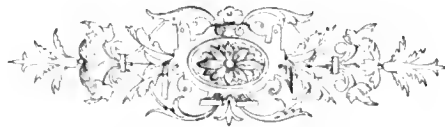
Eine besondere Sorgfalt wurde der Illustration des Werkes zugewendet. Was die tüchtigsten xylographischen Anstalten Deutschlands und Oesterreichs, vereint mit einer musterhaft geleiteten Druckerei, in edlem Wetteifer hier geleistet haben, verdient um so mehr Anerkennung, als das dazu gehörige Material nur mit den größten Schwierigkeiten und häufig in Gestalt recht mangelhafter Vorlagen zu beschaffen war. Den Vorständen des Oesterreichischen Museums in Wien und des Bayerischen Gewerbemuseums in Nürnberg statten wir für die Bereitwilligkeit, mit der sie uns die Nachbildung einiger von ihnen auf der Ausstellung angekaufter Gegenstände ermöglicht haben, unseren wärmsten Dank ab. Die Verlagshandlung, die auch bei der Ausstattung dieses Werkes wieder ein Zeugniss ihrer opferfreudigen Liberalität abgelegt hat, fügte den letzten Heften noch eine Anzahl von Radirungen bei, welche den Holzschnitten nach Gemälden moderner Meister zur willkommenen Ergänzung dienen werden.

Ein gleichmäßiges Zusammengehen von Wort und Bild war durch die Erscheinungsweise des Werkes und durch seinen Inhalt, der in einzelnen Partien eine sehr reiche, in andern eine nur spärliche Illustration zuliefs, von vornherein ausgeschlossen. Wir haben diesem Mangel durch ein systematisches Verzeichniss der Abbildungen abzuhelpen gesucht und ausserdem ein Register der sämtlichen Aussteller, welche in dem Berichte erwähnt werden, beigefügt.

So möge denn dies Buch, als ein Erinnerungsmal an die bewegten Tage des Jahres 1873 und als ein Spiegel des geistigen Lebens unserer Zeit, allen Künstlern und Kunstfreunden empfohlen sein!

Wien, Anfang October 1874.

C. v. Lützow.





Fensterumrahmung vom Pavillon des amateurs.

Inhaltsverzeichniss.

	Seite
Die Eröffnungsfeier	I
Der Ausstellungsplatz. Von Br. Bucher	4
Die Ausstellungsbauten. Von C. v. Lützow	15
Äußere und innere Decoration der Ausstellungsbauten. Von C. v. Lützow	34
Das Kunstgewerbe. Von Jacob Falke	41
I. Wohnungsausstattung	41
II. Die Länder und ihre Kunstarbeiten	107
Erste Gruppe: Dänemark, die Schweiz, Belgien, Holland	110
Zweite Gruppe: Spanien, Portugal, Italien, Scandinavien, Rußland, Ungarn, Rumänien und Griechenland	122
Dritte Gruppe: Frankreich, England, Oesterreich und Deutschland	142
Vierte Gruppe: Der Orient, China und Japan	174
Die Frauenarbeit. Von A. v. Enderes	181
Oeffentliche Kunstpflege. Von R. v. Eitelberger	262
Plastik und Malerei. Von Bruno Meyer und A. Woltmann	278
I. Einleitung und Ueberficht	278
II. Die Kataloge	287
III. Frankreich	294
IV. Deutschland, Oesterreich, Ungarn	331
V. Die Schweiz, Belgien, Holland etc.	382
Die vervielfältigenden Künste. Von M. Thausing	415
I. Frankreich	415
II. Das deutsche Reich	426
III. Oesterreich und die übrigen Staaten	432
Der Farbendruck	439
Die Photographie. Von Jos. Langl	457
Architektonische Zeichnungen und Modelle. Von Hans Auer	468
Zeichen- und Kunstunterricht. Von Jos. Langl.	479
Die Exposition des Amateurs. Von F. Lippmann	495





Systematisches Verzeichniss der Abbildungen.

	Seite		Seite
Umrahmung, entworfen von J. Storck	1	C. Architektonische Entwürfe.	
Plan der Weltausstellung	6	Palais Helfert, von Tischler, Grundrifs, erster	
		Stock	474
I. Architektur.		Desgleichen, zweiter Stock	475
A. Ausstellungsgebäude.		Desgleichen, Façade	476
Ofportal der Industriehalle	5	II. Plastik.	
Innenansicht der Rotunde	33	Andromeda, Marmorfigur von Edm. Hellmer	32
Südportal der Industriehalle	36	Rhein, Main, Neckar und Mosel, Gruppe von	
Ansicht der Rotunde vom Bassin aus	132	Villebois	40
Eckpavillon der Industriehalle	133	Die bildenden Künste, Gruppe von Benk	41
Nordportal derselben	161	Büste der Hoffchauppielerin Charl. Wolter, von	
B. Neben- und Einbauten nebst Details.		Victor Tilgner	64
Inschrifttafel vom Jury-Pavillon	3	Kentaurin, ein Mädchen tanzen lehrend, Relief	
Haupteingang zum Weltausstellungsplatze	4	von Kundmann	92
Mittelfstück des Glasfensters über dem Südein-		Kentaur, einen Knaben Flöte spielen lehrend,	
eingänge der Industriehalle	8	Relief von Kundmann	93
Der Kaiserpavillon	9	Jenner, ein Kind impfend, Gruppe v. Monte-	
Der Jurypavillon	10	verde in Rom	96
Vergoldetes Eisengitter aus der Rotunde	12	Thefeus, Statue von G. Vitalis in Syra	128
Krone vom Dache derselben	13	Der Rhein, Relief von einer Puschbowle, von	
Eisengitter vom Jurypavillon	13	O. König	156
Majolicabrunner, entw. von V. Teirich aus-		Die Donau, desgleichen	157
geführt v. d. Wienerberger Ziegel-		Portraitmedaillon Moltke's, modellirt v. Zum-	
fabriks- und Baugesellschaft	37	bufch	160
Egyptischer Palaß, Hofansicht	65	Pradier's Phryne, Bronzeguß von Susse	
Desgl., Erker	68	frères in Paris	189
Portal von der Wienerberger Ziegel-		Penelope, Statue von L. Droffis in Athen	224
fabriks- und Baugesellschaft, entw.		Standbild Rauch's, von Fr. Drake	228
von H. v. Ferstel	69	Das Nationaldenkmal für König Maximilian II.	
Indianerzelt im Park der Weltausstellung	87	von Bayern, von C. Zumbusch	232
Ruffisches Bauernhaus	97	Relief von der Fortschrittsmedaille	262
Egyptischer Palaß, Totalansicht	101	Angelica (Orlando furioso), von A. Piatti	264
Tunefisches Zimmer	104	Bacchanal, Relief von Kundmann	292
Eingang zur dänischen Galerie, entworfen v. Th.		Grabdenkmal, von B. Afinger	296
von Hansen	107	Lefendes Mädchen, Marmorfigur von Tantar-	
Ruffischer Kaiserpavillon	112	dini	328
Detail der Holzarcaden des Aufstellungsplatzes		Relief von der Kunstmedaille	414
Gothisches Grabmal, nach Fr. Schmidt's		Brunnenfigur, von A. Schmidgruber	424
Entwurf ausgef. von A. Wasserburger		Badendes Mädchen, Marmorstatue v. R. Begas	456
Gothische Kanzel, entworfen v. Fr. Schmidt,		Reliefs vom Grazer Elfenbeinschrein	512, 513
ausgef. von F. Schönthaler in Wien	447		
Elßäffischer Bauernhof, äußere Ansicht d. Wohn-		III. Malerei.	
haufes	448	<i>1. Holzschnitte.</i>	
Desgl., Hofansicht des Wohnhaufes	449	Elifabeth, Kurfürstin von Brandenburg, nimmt	
Desgl., Grundrifs	450	heimlich das h. Abendmahl, Oelgemälde	
Desgl., Durchschnitt des Wohnhaufes	451	von A. Treidler	61
Szekler Bauernhof	452	Die Verurtheilung, Oelgem. v. J. Geertz	88
Desgl., Durchschnitt des Wohnhaufes	453	Die h. Elifabeth, von den Bewohnern Eisenachs	
Desgl., Grundrifs	453	zurückgestofsen, Oelgemälde von J. De	
Sächsischer Siebenbürger Bauernhof, Grundrifs		Vriendt	124
Desgl., Längenschnitt des Wohnhaufes	459	Moltke in seinem Arbeitszimmer zu Versailles,	
Desgl., Querschnitt deselben	461	Oelgemälde von A. v. Werner	191
Ruffischer Bauernhof, Grundrifs	462	Iphigenie, Oelgem. von A. Feuerbach	192
Desgl., Längenschnitt des Wohnhaufes	464		

	Seite
General Prim, Oelgem. von Henri Regnault	229
Tenerezza, Oelgemälde von Léon Bonnat	360
Unterer Theil eines gemalten Kirchenfensters von F. X. Zettler in München	388
Die Grazien, Aquarell von E. Bitterlich	489

2. Kupfer.

Das h. Abendmahl, nach Ed. v. Gebhardt radirt von W. Unger	337
Die Raft auf der Flucht, nach C. Hoffrad. von Ad. Neumann	347
Unfehlbare Niederlage, nach Ed. Grützner rad. von Ad. Neumann	350
Der Fischmarkt zu Chioggia, nach Alois Schoenn rad. von W. Unger	366
Motiv bei Lundenburg, nach E. v. Lichten- fels rad. von L. Fischer	367

IV. Kunstgewerbe.

A. Metallotechnik.

a. Gold- und Silberarbeiten.

Diadem, Ohrring u. Collier von Köchert & Sohn in Wien	17
Silberner Tafelauffatz von J. M. v. Kempen in Voorfchoten	39
Jardinière, von Meyer & Co. in Berlin	44
Halsband, von Bellezza in Turin	82
Desgl., von demselben	83
Armbänder, Kreuze und Ohrgehänge von Christefen in Kopenhagen	84
Silbernes Theeservice von Christefen in Kopenhagen	98
Desgleichen, von demselben	99
Vergoldeter Pokal, mod. von Ant. Hess in München, ciselirt von A. Halbreiter	108
Silberner Tafelauffatz, nach Entwurf von V. Teirich ausgef. von V. Mayer Söhne in Wien	120
Diadem, Arm- u. Halsband nebst Ohrgehänge von Geiffel & Hartung in Hanau	129
Trinkhorn aus Bergkryftall, Gold- und Relief- email, von Ratzersdorfer in Wien	220
Goldfchmuck, von Castellani in Rom	233
Handspiegel, von W. J. Thomas in London	240
Präsentirteller in Kryftall, Fassung in vergol- detem Silber mit Email, von Ratzers- dorfer in Wien	268
Kanne in Bergkryftall mit Silberfassung, von demselben	269
Goldfchmuck aus Timbuctu	272
Egyptifcher Goldfchmuck	273
Kanne in vergoldetem Silber mit Emailmalerei von Ratzersdorfer in Wien	299
Egyptifcher Goldfchmuck	313
Silberner Tafelauffatz, entworf. von König u. Feldfcharek, ausgef. v. V. Mayer Söhne in Wien	320
Halsband und Nadel von Castellani in Rom	324
Silberner Tafelauffatz, von Morel-Ladeuil in Paris	337
Teller in Bergkryftall mit vergoldeter Fassung, von Ratzersdorfer in Wien	356
Granatfchmuck, von Goldfchmidt in Prag	384
Goldfchmuck, von O. Krumbügel in Moskau	408
Desgl., von demselben	409
Ehrenpokal in vergoldetem Silber, nach Th.	

Hansen's Entwurf, ausgef. von G. Simon in Wien	421
Manchettenknopf mit Email, von E. Phi- lippe in Paris	426
Riechfläfchen mit Goldfassung, von demselben Mittelftüc für ein Aquarium, von J. Grülle- meyer in Wien	432
Taufkanne in vergoldetem Silber, 16. Jahrh. (Expos. des amateurs)	494
Kelch aus Stift St. Paul in Kärnthen, 14. Jahrh. desgl.	504
Kelch aus Stift Admont 15. Jahrh., desgl.	504
Silberner Becher aus der Sammlung des Frei- hern v. Rothfchild (desgl.)	505

b. Bronze-, Messing-, Zink- und Neufilber-
waaren. Emailirte Bronze.

Blumenvafe, von D. Hollenbach in Wien	45
Tafchentuchkasten von Erhard & Söhne in Schw. Gmünd	49
Deckel dazu	49
Tafelauffatz in Bronze und Glas, von Lob- meyr und Hollenbach	52
Toilettenfpiegel, Stil Louis XVI., von Chri- stophle & Co. in Paris	72
Kronleuchter, entworfen v. H. Claufs, ausgef. von D. Hollenbach in Wien	76
Ampel für ein Schlafzimmer, von der Ber- liner Actiengesellschaft f. Wasser- und Gasanlagen	77
Candelaber von D. Hollenbach in Wien, nach Zeichnung von Th. Hansen	79
Boudoirtisch in vergoldeter Bronze, Stil Louis XVI., von Christophle & Co. in Paris	80
Pendeluhr, entworfen von König u. Feld- fcharek, ausgeführt von Hanufch u. Dziedzinski in Wien	91
Albrecht Dürer-Kasten von Erhard & Söhne in Schw. Gmünd	106
Emailirte Metallgeräthe, von Christophle & Co. in Paris	116
Tafelcinfatz in Neufilber, v. A. Ritter & Co. in Efslingen	125
Candelaber, nach Entwurf von H. Claufs ausgef. von D. Hollenbach in Wien	136
Desgl., von der Berliner Actiengesell- schaft f. Gas- und Wasseranlagen	137
Tafelauffätze in vergoldeter Bronze, entworf. v. H. Claufs, ausgef. v. D. Hollenbach	148
Emailirte Vafe, von Christophle & Co. in Paris	159
Jardinière in vergoldeter Bronze, v. D. Hol- lenbach in Wien, Entw. v. H. Claufs	164
Armleuchter, Stil Louis XIV., von Suffe frères in Paris	170
Desgl., Stil Louis XIII., von demselben	171
Stutzuhr, Stil Louis XIII., von demselben	172
Desgl., Stil Louis XIV., von demselben	173
Desgl., aus dem egypt. Zimmer von A. Fix in Wien	174
Armleuchter aus demselben, von demselben	179
Lampenfänder von Suffe frères in Paris	184
Vifitenkartenschale, Entwurf von J. Storck, ausgef. von A. Klein	185
Kronleuchter, Stil Louis XIII., von Suffe frères in Paris	212
Candelaber, entw. von H. Claufs, ausgef. von D. Hollenbach in Wien	213

	Seite		Seite
Lampe aus dem egypt. Zimmer v. A. Fix in Wien	216	Deckel eines Kästchens in Limoufner Email, ausgeführt von Hans Macht in Wien	457
Treppengeländer von Messing, von Denière in Paris	237	Desgl., Seitenwände	468
Emaillirte Schüssel von Elkington & Co. in Birmingham	241	Candelaber, aus Wafferalfingen	465
Schatulle von Serpentin, Bronze und Halbedelstein, von der Zöblitzer Serpentin-gesellschaft	244	Emaillirte Tasse, von Baranzewitsch in Moskau	478
Kamin, von denselben	245	Taffilo-Kelch (Expos. des amateurs)	502
Cassette in tauschirter Arbeit, von Zuloaga in Madrid	249	Speifelkelch aus Stift Wilten, desgl.	502
Leuchter von Barbédienne in Paris	261		
Schale mit Email, von Elkington & Co. in Birmingham	278	<i>c. Gufs- und Schmiedeeisenwerk.</i>	
Handleuchter in Messing, von Denière in Paris	289	Schmiedeeisernes Gitter, von Barnards, Bishop & Barnards in Norwich	100
Messingleuchter, von demselben	291	Candelaber in Eifengufs, von der Stollberg-Wernigeroder Factorei in Ilfenburg	131
Bronze-Cassette mit Email, von Fritz Miller in München	297	Gusseisernes Kästchen, ebendaher	135
Emaillirte Tafel mit dem Portrait der Diana von Poitiers, von Pottier in Paris	305	Gusseisernes Gitter, v. d. Coalbrookdale Company, Shrophire	152
Stutzuhr von Ratzersdorfer in Wien	316	Eiserne Tischplatte, v. E. G. Zimmermann in Hanau	197
Theekessel von Hancocks & Co. i. London	319	Eiserner Tisch, von demselben	257
Bronzegitter, entworfen von H. Riewel, ausgeführt von D. Hollenbach in Wien	321	Cassette nebst Deckel, von demselben	271
Kronleuchter, entworfen von H. Claufs, ausgeführt von denselben	323	Füllung, in Eisen getrieben, von A. Batsche in Wien	397
Toilettenspiegel von Hanusch & Dziedzinski in Wien	336	Schmiedeeiserne Thürfüllung, von G. Schütt in Hamburg	444
Emaillirte Vafen, von Pottier in Paris	343	Balkongeländer aus Wafferalfingen	445
Treppengeländer in Bronze, von D. Hollenbach in Wien	344		
Bronzegitter, nach Entwurf von H. Claufs ausgef. von D. Hollenbach in Wien	345	<i>d. Waffen.</i>	
Metallspiegel, von Barbédienne in Paris	349	Schild mit Kampfscenen, getriebene und tauschirte Arbeit von Zuloaga in Madrid	361
Candelaber, entworfen von Ybl, ausgeführt D. Hollenbach in Wien	364	Desgl. mit Kinderfries, v. Elkington & Co. in Birmingham	396
Lampenständer, von Hanusch in Wien	365	Desgl., mit sechs Monatsbildern, v. demselben	429
Sängerfestpokal, verfilbertes Neufilber, von Ritter & Co. in Efslingen	375	Schild von Giorgio Ghisi (Expos. des amateurs)	500
Theebrett, desgl., von denselben	376	Ornament vom Functionschwert der Stadt Steyr (desgl.)	509
Toilette-Spiegel, von Ravené & Suffmann in Berlin	393	Ornament von einem Stadtrichterchwert (desgl.)	509
Bronzeleuchter von Elkington & Co. in Birmingham	403		
Stimmzettellurne für den deutschen Reichstag, von Jul. Loewel in Berlin	404	B. Holzindustrie.	
Lampe, entworfen von Heyden, ausgef. von Stobwasser & Co. in Berlin	405	<i>a. Mobiliar.</i>	
Tauschirte Schale, von Ybarzabal in Eibar	406	Stuhl für ein Speisezimmer, von F. Schönthaler in Wien	50
Handleuchter, von Ravené & Suffmann in Berlin	407	Prachtbett, von Haffa & Sohn in Wien	85
Wandleuchter, entw. v. G. Schröfl, ausgef. von D. Hollenbach in Wien	412	Schrank in Nußbaum, bemalt, v. Jos. Kraus & Sohn in Wien	113
Emaillirte Schale, galvanopl. Reproduction v. Elkington in London	415	Polsterstuhl, Gestell und Stoffmuster entw. von J. Storck, ausgef. von Haas & Söhne in Wien	144
Lampe, von J. Grüllmeyer in Wien	420	Desgl. aus dem Salon der Kaiserin, von denselben, Holzwerk von Haffa & Sohn in Wien	145
Schreibzeug in Messingguss, v. Henri Perrot in Paris	428	Desgl. aus dem Atelier der Actiengesellschaft „Renaissance“ in Berlin	155
Visitiere in vergoldeter Bronze, von J. Grüllmeyer in Wien	436	Jagdschrank in Eichenholz, entworfen von C. Graff, ausgef. von H. Irmeler in Wien	165
Visitenkartenschale, desgl., von demselben	436	Lehnstuhl mit Atlasbezug, nach J. Storck's Entw. ausgef. von Ph. Haas & Söhne	169
Emaillirte Untertasse, von Baranzewitsch in Moskau	437	Armstempel, von Levy & Worms in Paris	252
Kästchen mit Email, von E. Philippe in Paris	437	Desgl., von Roudillon in Paris	253
Perfisches Metallgeräth	440	Armstempel von Ebenholz, nach Entwurf von J. Storck ausgef. von Ph. Haas & Söhne in Wien	284
Zuckerdose in Email champlévé, von Barbédienne in Paris	441	Desgleichen, von denselben	285
		Sessel im Stile Henri II., von Roudillon in Paris	303

	Seite
Stühle mit geprefstem Leder, von B. Ludwig in Wien	308
Stuhl von Schmidt & Sugg in Wien	309
Schreibtisch, entworfen von König & Feldscharek und C. Graff, ausgeführt von Michel & Hanusch in Wien	312
Armstühle im Stile Henri II., von Roudillon in Paris	325
Eichenholzspiegel, nach Entw. von C. Graff ausgef. von F. Kupka in Wien	340
Nufsbannbücherschrank, von F. Romanelli in Florenz	341
Bettstelle von Blafchke in Wien	351
Concertflügel, nach J. Storek's Entw. ausgeführt von Böfendorfer in Wien	357
Wandvertäfelung eines Speisefaaes, nach Entwurf von Manfr. Semper ausgeführt von A. Türpe in Dresden	379
Details dazu	380, 381
Credenz, von Cooper & Holt in London	389
Schrank aus Ebenholz, von O. B. Friedrich in Dresden	425
Concertpianino, von R. Ibach & Sohn in Barmen	469
Kleiner Wandfchrank, entworfen von M. Kiebacher in Hamburg	472
Faltstuhl mit Bronzebeschlägen etc. 14. Jahrh. (Expos. des amateurs)	516
h. Holzfehnitzwerk und Intarfia.	
Füllung von F. Schönthaler	15
Sopraporte, von demselben	16
Notenpult, von demselben	18
Thür eines Speisefimmers, von demselben	48
Tafelauffatz in Holz und Glas, von Lobmeyr & Rudrich	53
Ebenholzauffatz, von Bat. Gatti in Rom	123
Gefchnitzter Holzrahmen, von Frullini in Florenz	221
Theil einer Tischplatte in Holzmosaik, von Barni in Siena	225
Gefchnitzte Holzfüllung, v. Frullini in Florenz	236
Kästchen von Ebenholz, mit vergoldeter Bronze und Email, v. Ratzersdorfer in Wien	248
Rahmen in Gold und Schwarz, von Ch. Ulrich & Co. in Wien	276
Schreibkästchen aus dem 16. Jahrh. (Expos. des amateurs)	497
C. Glaswaaren.	
Vergl. auch Bronzewaaren u. Holzfehnitzwerk.	
Kaiferservice: Flasche, Wasser- und Weinglas, von J. & L. Lobmeyr in Wien	20
Desgl., Teller und Fruchtchale	21
Desgl., Dessertauffatz und Salatgeschüssel	24
Desgl., Zuckerchale, Champagnerglas u. Senf- becher	25
Venetianischer Spiegel, von J. & L. Lobmeyr in Wien	56
Orientalischer Spiegel, von denselben, Fassung von Hanusch & Dziedzinski in Wien	57
Vase von gravirtem Kryftallglas, von W. T. Copeland & Sons in Stoke upon Trent	67
Kanne und Pokal, entworfen v. Fr. Schmidt, ausgef. von J. u. L. Lobmeyr	149
Glasplatte mit aufgeätztem Ornament, von Gugnion fils in Paris	151
Garnitur von dunkelgrünem Glas mit Email	

	Seite
nach altvenetianischen Mustern, von J. & L. Lobmeyr	153
Service von emailirtem Kryftallglas, v. Christophle & Co. in Paris	168
Vase in venetianischem Aventuringlas	283
Glafer und Flasche von M. Wentzel in Breslau	332, 333
Garnitur von Kryftallglas, von J. & L. Lobmeyr	368
Glaskrug mit Silberbeschlag, von denselben	372
Glasvase auf Bronzefuß, Entwurf von Th. Hanfen, ausgef. v. J. & L. Lobmeyr	373
Vafen von opakem Glas, von denselben	395
Vase mit Fußgestell, mit Gold- u. Emailverzierung, von denselben	411
Kryftallglasflaschen, von James Green in London	416
Kryftallspiegel, in Relief gefchliffen, von Fritz Heckert in Petersdorf	427
Glasteller, dunkelblau u. emailirt, von J. & L. Lobmeyr	431
Vase aus opakem weißem Glas, von J. & L. Lobmeyr	467

D. Thonwaaren.

Porzellan, Faiencen, Majoliken etc.

Krug mit Unterteller v. A. Sältzer in Eifenach	28, 29
Krug, modellirt von M. Kriefs	29
Krüge von F. W. Merkelbach in Gren- haufen	54
Desgleichen, von demselben	55
Desgleichen, von C. W. Fleischmann in Nürnberg	70
Faience-Teller mit Email, von L. Parvillée in Paris	71
Porzellanvasen, von W. T. Copeland & Sons in Stoke upon Trent	73
Faience-Gefäße mit Email, von E. Collinot in Paris	75
Majolica-Kamin, von Chr. Seidel & Sohn in Dresden	89
Steinzeugkrüge von A. Sältzer in Eifenach	102, 103
Faiencegeschüssel und Teller von Geoffroy & Co. in Gien	106
Rococo-Ofen in Majolica, von Chr. Seidel & Sohn in Dresden	109
Porzellanervice, entw. von A. Hanfer, ausgef. v. Haas & Czizek in Schlaggenwald	115
Thongefäße von Villeroy & Boch in Mett- lach	121
Tischplatte, von denselben	127
Bodentiefen, von denselben	141
Faience-Gefäße, von Th. Deck in Paris	143
Steinzeugkrug, von A. Sältzer in Eifenach	147
Bodentiefen, von Rob. Minton Taylor, Fenton, Stoke upon Trent	156
Faiencevasen, von Geoffroy & Co. in Gien	163
Porzellanvasen, von Mintons in Stoke upon Trent	176
Schüsseln, von Villeroy & Boch in Mettlach	177
Verchiedene Vasen, von denselben	180
Postamentöfen, von B. Erndt in Wien	196
Kamin in weißer Glasur, von demselben	208
Bodentiefen, von Villeroy & Boch in Mett- lach	209, 211
Desgleichen, von Mintons in Stoke upon Trent	211
Kanne in türkischem Stil, von L. Parvillée in Paris	219

	Seite		Seite
Ruffische Krüge	239	Damaftfichtuch, n. Zeichnung von J. Storck ausgef. v. A. Kufferle & Co. in Wien	119
Vafe in Limoufiner Art, von Minton's in Stoke upon Trent	243	Teppich, von John Brinton & Co. in Kid- derminster	139
Türkische Krüge	251	Damaftfichdecke, v. Prölfs fen. fel. Söhne in Grofs-Schönau	140
Desgleichen	255	Tabouret mit dreifarbigem Sammetbezug, von Ph. Haas & Söhne	157
Buntglafirter Kaminofen, von der Thonwaaren- fabrik der Magdeburger Bau- und Creditbank	259	Muster aus der Bobbinet- und Spitzenfabrik von Faber & Damböck in Wien	183
Porzellanvafe, nach Entwurf von A. Hauser ausgeführt von Haas & Czizek in Schlaggenwald	260	Stickereien zu einem Sessel, entworf. v. Lieb, ausgef. von Giani in Wien	187
Feldflasche von Minton's in Stoke upon Trent	265	Einbände in Ledermoaik, von Wunder & Kölbl in Wien	188
Steinzeug-Krüge und Leuchter, von H. Doult- on & Co. in London	267	Perfischer Teppich, dem Original im Mün- chener Nationalmuseum nachgewebt von Ph. Haas & Söhne	193
Flache Schüssel, von Minton's in Stoke upon Trent	277	Albumdeckel in Ledermoaik, von Wunder & Kölbl in Wien	200
Ruffische Krüge	280	Store, entw. v. J. Storck, ausgef. v. Faber & Damböck in Wien	201
Steinzeugkrüge von H. Doulton & Co. in London	281	Goldstickereien von Giani in Wien	204
Postamentofen, von B. Erndt in Wien	288	Damaftdecke, von Prölfs fen. fel. Söhne in Grofs-Schönau	205
Salzgefäße, Stil Henri II., von Minton's in Stoke upon Trent	293	Teppich, von Schütz & Juel in Wurzen	217
Faience-Schüssel aus Roerstrand	301	Tapete, von Balin in Paris	235
Tafel in Majolica, von Ginori in Doccia	313	Thürbehang, von Roudillon in Paris	256
Majolica-Kanne und Unterteller, v. Minton's in Stoke upon Trent	317	Goldstickerei auf rothem Sammet, von Giani in Wien	275
Farbig glafirter Kaminofen aus Roerstrand	329	Bordure eines Thürvorhangs, Stil Henri II., von Roudillon in Paris	287
Teller, von Minton's in Stoke upon Trent	348	Tapete aus dem Kaiferpavillon, von Giani in Wien	300
Majolicafchüssel von Ginori in Doccia	385	Tapete, von Balin in Paris	304
Candelaber aus Terracotta, von Fr. Naumann in Plattendorf	387	Vorhangsbordure aus dem Kaiferpavillon, von Giani in Wien	304
Indifche Thongefäße	413	Seidenstoff, auf Papier gefpannt, von Balin in Paris	307
Teller von Minton's in Stoke upon Trent	419	Stickerei von einem Kinderkleid, Oesterr. Frauenarbeit	311
E. Gewebte Stoffe, Stickereien, Tapeten und Lederarbeiten.			
Vergl. auch IV. B. a. Mobilier.			
Atlas, hellgelb mit blauem Muster, von Ph. Haas & Söhne	26	Tapete, von Balin in Paris	335
Desgl., olivenfarbig mit bronzirtem Durchfchufs, von denselben	27	Sopha und Stuhl in hellblauem Atlas, von Ph. Haas & Söhne in Wien	352
Bobbinet- und Spitzenmuster von M. Faber & Co.	30, 31	Portiäre in hellblauem Atlas, von denselben Bordure, entworfen von C. Graff, ausgef. v. C. Drächsler in Wien	353 363
Sammetbordure, von Drächsler in Wien	34	Batiktirter Stoff aus Java	366
Desgleichen, von demselben	42	Batiktirte Stoffe aus Sumatra	367
Deckel eines Albums nach Zeichnungen von J. Storck u. F. Laufberger	60	Türkische Seidenstickerei	371
Seidenstoffbordure, von Ph. Haas & Söhne in Wien	62	Bordure, entworfen von Fr. Fischbach, aus- gef. von H. Engelhardt in Mannheim	377
Seidenstoff, dunkelblau m. Gold, v. denselben Tapete von Hochstätter & Sohn in Darm- stadt, nach Zeichnung v. F. Fischbach	63	Tabouret, Goldstickerei aus dem Kaukasus	382
Teppich von J. Humphries & Sons in Kid- derminster	105	Seidenstoff, von Giani in Wien	399
Spitzenvorhang, von Jacoby & Co. in Not- tingham	111	Tapete, von C. Hochstätter & Sohn in Darmstadt	400
		Japanefische Bettdecke	401
		Spitzenbefatz (Oesterreichifche Frauenarbeit)	443
		Teppichbordure aus Kremsmünster (Exposition des amateurs)	495

Berichtigungen.

- S. 267. Unterschrift unter der Abbildung lies: Doulton & Co. statt Dalton.
S. 320. Unterschrift unter der Abbildung lies: König und Feldscharek statt König und
R. Redtenbacher.
S. 445 u. 465. Bei der Unterschrift ist zu streichen «entworfen von W. Bäumer».



Die Eröffnungsfeier.

Bei unfreundlichem Wetter, aber deshalb nicht mit geringerem Glanz wurde die Wiener Weltausstellung am 1. Mai 12 Uhr Mittags feierlich eröffnet. Eine wahre Völkerwanderung bewegte sich schon bei dem Morgengrauen durch alle zum Ausstellungsplatze führenden Straßen und Gässchen dem Prater zu. Um 9 Uhr staute sich der ununterbrochene Wagenzug bereits eine Stunde weit von seinem Ziel, am Kärntnering, und manchen der für einen halben Vormittag zum unfreiwilligen Stillstande verurtheilten Inhaber der stolzen Carrossen fah man trotz Regen und Wind den Wagen verlassen, um nur das ersehnte Ziel, die Rotunde des Industriepalastes, noch rechtzeitig zu erreichen.

Tausende füllten den ungeheuren Raum, — oder vielmehr sie füllten ihn immer noch nicht, so richtig ist seine Ausdehnung — als pünktlich zur gegebenen Stunde das Zeichen die Ankunft des Herrschers verkündete. Unter den Klängen der Volkshymne, welche die vereinigten Gefangvereine Wiens anstimmten, und

von braufendem Jubelrufe begrüßt, betrat der Kaiser, die Kronprinzessin des deutschen Reiches am Arm, an der Spitze des von dem Generaldirektor, Baron Schwarz-Senborn geführten Zuges, die prachtvoll geschmückte Eingangshalle. Ihm folgten der Kronprinz des deutschen Reiches mit der Kaiserin, dann der Prinz von Wales, der Kronprinz von Dänemark, der Graf von Flandern, der Kronprinz Rudolph mit dem Prinzen Friedrich Wilhelm, die sämtlichen Erzherzöge und Erzherzoginnen, sowie die übrigen hohen Herren und Damen, dann die Minister, die Generalität und eine unübersehbare Suite anderer Würdenträger. Nachdem der Hof auf der dem Eingange gegenüber befindlichen, mit Blumen reich verzierten Estrade angelangt war, begrüßte der Erzherzog Karl Ludwig, als Protector der Ausstellung, unter Ueberreichung einer die Geschichte der Ausstellungsunternehmens schildernden Denkschrift, den Kaiser mit folgender Ansprache:

„In festlicher Stimmung begrüße ich Eure Majestät in diesen dem friedlichen Fortschritte geweihten Räumen. Die allerhöchste Theilnahme Eurer Majestät gibt einem Werke den Abschluß, das den Blick der Welt auf Oesterreich lenkt und unserm Vaterlande die Anerkennung hervorragender Theilnahme an der Förderung von Menschenwohl durch Unterricht und Arbeit sichert. Nicht uns, die das Vertrauen Eurer Majestät zunächst zur Durchführung Allerhöchst ihres Entschlusses berufen hat, ziemt es, Richter des eigenen Vollbringens zu sein. Aber es sei uns gestattet, auf die Elemente hinzuweisen, welche das Werk geschaffen haben: auf die erhabene Initiative Eurer Majestät, auf das zielbewusste und opferwillige Zusammenwirken eigener und fremder Volkskraft, auf die sittliche und staatliche Macht der Arbeit und der Cultur. Diese Elemente sind es, die der Schöpfung Eurer Majestät heute ihren innern Werth verleihen und Ehren und Andenken derselben vererben werden auf die nachlebenden Geschlechter.

Geruhen Eure Majestät den Ausstellungs-Katalog und die Denkschrift über die historische Entwicklung der Ausstellung huldvollst entgegenzunehmen und die Weltausstellung des Jahres 1873 für eröffnet zu erklären“.

Der Kaiser erwiderte hierauf mit weithin vernehmbarer Stimme:

„Mit lebhafter Befriedigung sehe Ich die Vollendung eines Unternehmens, dessen Wichtigkeit und Bedeutung Ich im vollstem Maasse würdige. Mein Vertrauen in den Patriotismus und die Leistungsfähigkeit Meiner Völker, in die Sympathien und die Unterstützung der uns befreundeten Nationen hat die Entwicklung des großen Werkes begleitet. Mein kaiserliches Wohlwollen und Meine dankbare Anerkennung sind seinem Abschlusse gewidmet. Ich erkläre die Weltausstellung des Jahres 1873 für eröffnet.“

Fanfarengeschmetter, Geschützdonner und erneuter Jubelruf folgten diesen Worten. Darauf hielten auch der Ministerpräsident und der Bürgermeister von Wien Ansprachen an den Kaiser, ihm den Dank im Namen der Völker Oesterreichs und der Hauptstadt für die Gründung und Förderung des großen Werkes darbringend. Ein Festgesang von Josef Weilen, nach der Melodie des Siegesliedes aus Händel's „Judas Makkabäus“, von den Gefangvereinen vorgetragen, machte den Befluß der Feier. Die Worte lauteten:

Glocken, kling und Fahnen, weht
 Heut zu festlichem Empfang!
 Und das Werk, das fertig steht,
 Grüsse weihender Gefang!

Weite Hallen sind bereit,
 Rings umher grünt Baum an Baum,
 Eine Welt von Thätigkeit
 Regt sich stolz in diesem Raum.

Was der Geist erfinnt und schafft,
 Was gebildet Kunst und Fleifs,
 Herrlich Bild vereinter Kraft,
 Ringend nach dem schönsten Preis!

Auf, ihr Völker, strömet her
 Zu der grofsen Geisterfchlacht,
 Euer Fortschritt eure Wehr
 Und die Bildung eure Macht!

Arbeit ist der Staaten Grund,
 Gleiches Streben macht auch gleich;
 Einen Völker-Friedensbund
 Fciert heute Oesterreich.

*



Inchrifttafel vom Jury-Pavillon.



Haupteingang zum Weltausstellungsplatze.

Der Ausstellungsplatz.

Die funfte Weltausstellung ist also eine Thatfache; der vor zwei Jahren festgesetzte Termin ist pünktlich eingehalten worden. Freilich mußten die Gunst der Natur und der menschlichen Mächte sich in ganz ungewöhnlicher Weise verbinden, der Winter mußte ausbleiben, und die Staatsrechenmeister mußten das Motto: „Das Geld ist nur Chimäre“ acceptiren, damit die Ausstellung nominell am 1. Mai eröffnet werden konnte; freilich scheinen diejenigen Recht zu behalten, welche behaupteten, sechs, noch dazu von furchtbaren Kriegen und Umwälzungen erfüllte Jahre seien eine viel zu kurze Frist, um schon wieder die Völker aufzurufen, ihre Kräfte zu messen; freilich sind für Stadt und Land die Lasten und Opfer so real wie die verheissenen segensreichen Folgen fraglich; aber die Ausstellung ist eine Thatfache, und dem Leiter des großen Werkes dürfte man es nicht verübeln, falls er an den Schutz eines besonderen Sternes glauben sollte.

Wir können es billig dem guten Glauben und dem Geschmack jedes Ein-



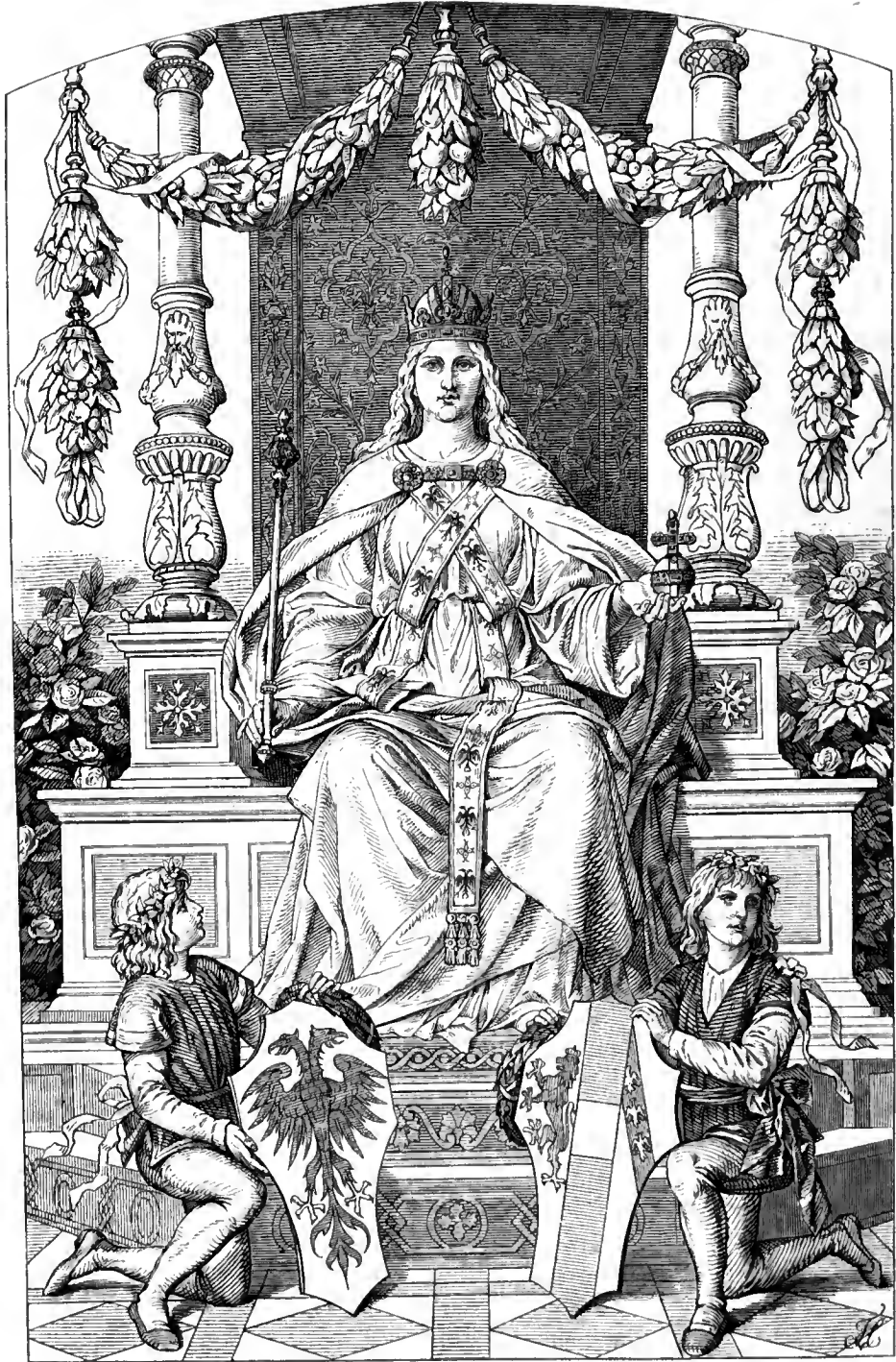
Ostportal der Industriehalle.

zelen überlassen, ob er diese allgemeinen Ausstellungen die neuen olympischen Spiele oder wie sonst nennen und als solche preisen will, während wir uns auf den Weg begeben, um zunächst Ort und Stelle in Augenschein zu nehmen. — So günstig gelegen war noch kein Ausstellungsplatz. Einen so großen Reiz die weiten baumumfäumten Rasenflächen des Hydepark ausübten, aus denen das ungeheure Glashauss Paxton's wie ein Märchenschloß emporstieg: es mangelten doch die unmittelbare Nähe des großen Stroms und der Abfluß des Gesichtskreises durch das Gebirge.

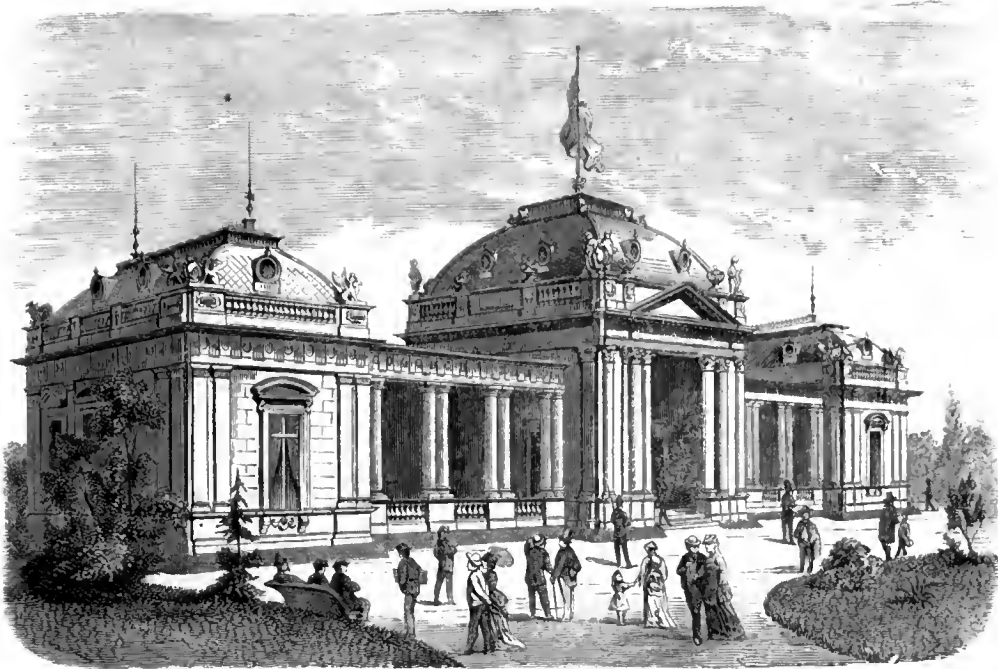
Der altberühmte Prater, der mit frischem Grün und Blütenpracht die improvisirte Ausstellungsstadt rings umfängt, ist Zeuge so manches großen Festes und Schauplatz so manches ernstern Ereignisses gewesen, seitdem im Jahre 1766 der „Schätzer der Menschen“ Jedermann den Park öffnete, welchen zweihundert Jahre zuvor Maximilian II. „für seine Jagdluft“ angekauft hatte, und dessen Besuch unter Carl VI. und Maria Theresia nur der in „Kutschen“ fahrenden günstiger situirten Minorität gestattet gewesen war. Vom Prater her rückte 1809 Massena und 1848 Windischgrätz gegen Wien vor; 1814 wurde dort unter Theilnahme vieler hohen Gäste ein Volks- und Soldatenfest zum Gedächtniß der Schlacht bei Leipzig be- gangen; der 29. April 1854 sah den noch kaum belaubten Wald viele Tausende

glühender Blüthen tragen als Huldigung für die junge Kaiserin; in den ersten Jahren nach 1860 feierte man eben dort am 18. August, dem Geburtstage des Kaisers, die Verfassung; 1866 lagerten die sächsischen Truppen im Prater; 1868 bezogen ihn die deutschen Schützen. Immer waren die Spuren der Anwesenheit geladener oder ungeladener Gäste schnell wieder verwischt. Diesmal jedoch soll es anders sein. Nicht genug, daß die Axt unter den Bäumen tüchtig hat aufräumen müssen, um Platz zu schaffen für die zahllosen großen und kleinen Ausstellungsgebäude, und im Eifer hier und da mehr gethan hat, als sie eben mußte: der Prater in seinen besuchtesten Theilen hat eine Umwandlung erlebt. Man fand ihn zu wild, zu ungebunden, zu struppig für unsere Zeit und für ein „Fest der Cultur“. Lineal und Richtscheit, Axt und Walze waren seit Jahr und Tag bemüht, die originellen Linien und Furchen gradezurichten und zu ebnen, den üppigen Haarwuchs salonmässig zu kürzen und zu ordnen. Vornehmlich mußte der „Wurfelprater“ sich dem Fortschritte anbequemen, demselben Fortschritte, welcher überall die alten bescheidenen Volkstheater in glänzende Tempel der Muse Offenbach's verwandelt hat. Es ist wahr, die Holzhäuser, in welchen Bier geschänkt, das Ringelspiel gedreht oder Riefen und Mißgeburten gezeigt wurden, hatten wenig mehr von der „Nettigkeit“, die eine vor vierzig Jahren erschienene Beschreibung Wiens ihnen nachrühmt, während eben diese Eigenschaft den meisten ihrer Nachkommen von heute nicht mehr bestritten werden kann. Aber wird die Zierlichkeit und die bunte Tünche dieser „Schweizerhäuser“ sich besser und länger gegen den natürlichen Verfall behaupten als dies die schlichte Erscheinung der einstigen Praterhütten vermochte? Heruntergekommene Eleganz ist sicherlich kein erfreulicherer Anblick als anspruchslose Einfachheit. Und dem Wesen nach hat man die entschieden originellen Praterwirthschaften nur in gewöhnliche Vorstadt-kneipen umgeschaffen. Statt der Burschen in Leinwandjacken oder Hemdärmeln bedienen uns die allbekannten Kellnergestalten in schäbigem Frack, herabgetretenen Schuhen und mit Servietten, welche zu allem Erdenklichen, leider auch zum Teller- und Gläserputzen verwendet werden. Vorüber ist die Zeit, da man sich selbst den Krug vollzapfen liefs und auf einen schattigen Rasenplatz mitnahm, denn der Rasen darf innerhalb der Grenzen des „regulirten“ Praters nicht mehr betreten werden; die Kinder, welchen sonst weite grüne Strecken zum Spielen überlassen waren, drängen sich zwischen den Tischen herum, an welchen die Alten zechen; der ungarische Soldat darf nicht mehr nach den Klängen der Zigeunerfidel die slowakische Magd im Tanze schwingen, denn das würde sich nicht schicken; die weltbekannten Salami-Männer, welche mit ihrer wälfchen Beweglichkeit und Geschwätzigkeit von Gruppe zu Gruppe eilten, ihre durfstreizenden Leckerbissen auf Papierblättern servirend, schleichen verschüchtert umher, und seitdem der Wurfelprater um seine Volksthümlichkeit gekommen ist, heist er Volksprater.

Eher verschmerzen läßt sich die Modernisirung jener Partien, welche die Umgebung der fogenannten Nobelallee bilden. Wären die künstlichen Hügel und Wasserfälle, der gewalzte Rasen und die winzigen Büsche hier wie an hundert anderen Orten aus einer Sandsteppe hervorgezaubert worden, so würde man den Anlagen fogar alle Anerkennung zollen; aber wo die Natur so viel mehr und



Mittelfstück des Glasfensters über dem Südeingange der Induſtrichalle.

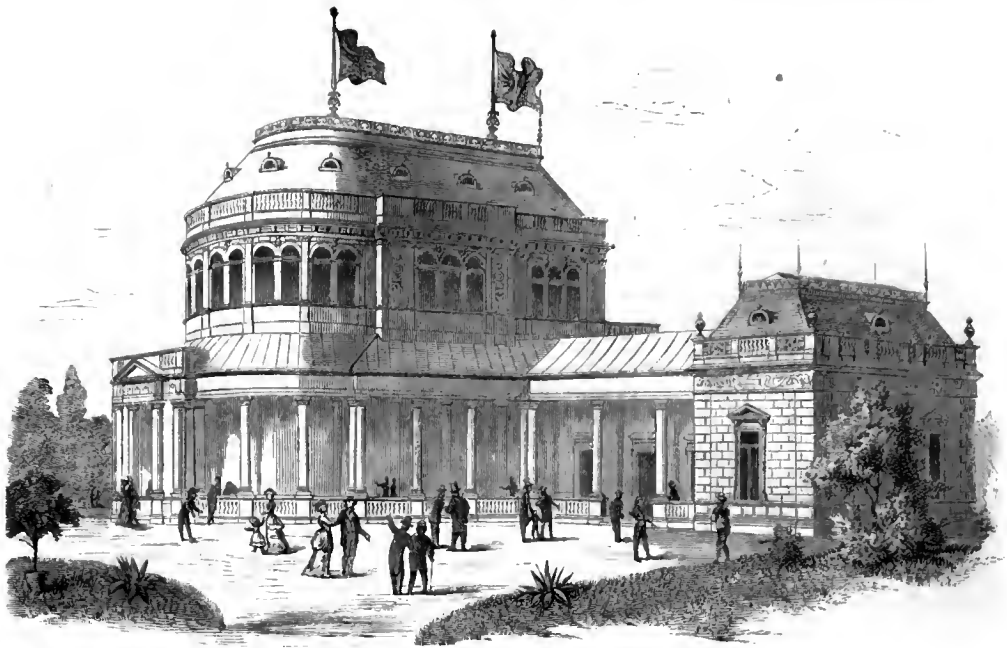


Kaiserpavillon.

besseres gegeben hat, wo ein welliger, üppig bewachfener Boden allen Reiz der Augengend entfaltet und durch jede Lichtung wirkliche blaue Berge — die zum Glück nicht abgetragen werden konnten — herüberblicken, da wollen uns alle Künfte des Landschaftsgärtners nur als kleinliche Spielerei erscheinen.

Die Baulichkeiten, welche die Räume zwischen Wurfelprater, Hauptallee und Ausstellungsplatz bevölkern, können ihren Zusammenhang mit dem Ausstellungsunternehmen nicht verleugnen. Alle erdenklichen Stile sind dabei zur Anwendung gekommen, nur leider oft genug die verschiedensten an demselben Object. Ein Architekt, der sich an dem Durcheinander nationaler Gebäude versehen hat, könnte der Schöpfer dieser „fliegenden Stadt“ fein mit ihren Walm- und Schweizerdächern, ihren Reminiscenzen an classische, orientalische und barbarische Ornamentik. Manche von den Anlagen ist dankbarlichst zu acceptiren, vor allem das große, schön eingerichtete Aquarium; andere sind um so bedauerlichere Vorposten großstädtischer Ausartung, von welcher bisher diese grüne Welt freigeblichen war. Da durfte das „Orpheum“, der Tummelplatz der Pariser Tänzerinnen und Chanfonnetten-Sängerinnen nicht fehlen, und das „Vauxhall“ scheint es mit seinen Bällen à la Mabile und Cremorgardens noch überbieten zu wollen.

Die mehrerwähnte Hauptallee ist der südöstliche der sieben vom Praterstern ausgehenden Strahlen. Einst waren diese sämmtlich Alleen, bei verschiedenen erinnert heute noch der Name hieran. Die gegen Süden führende Franzensbrückenallee, die südwestliche Praterstraße, sonst Jägerzeil (von den Wohnhäusern des kaiserlichen Jagdgefindes), Stadtgutgasse, Augartenallee, Nordbahnstraße (gegen



Jurypavillon.

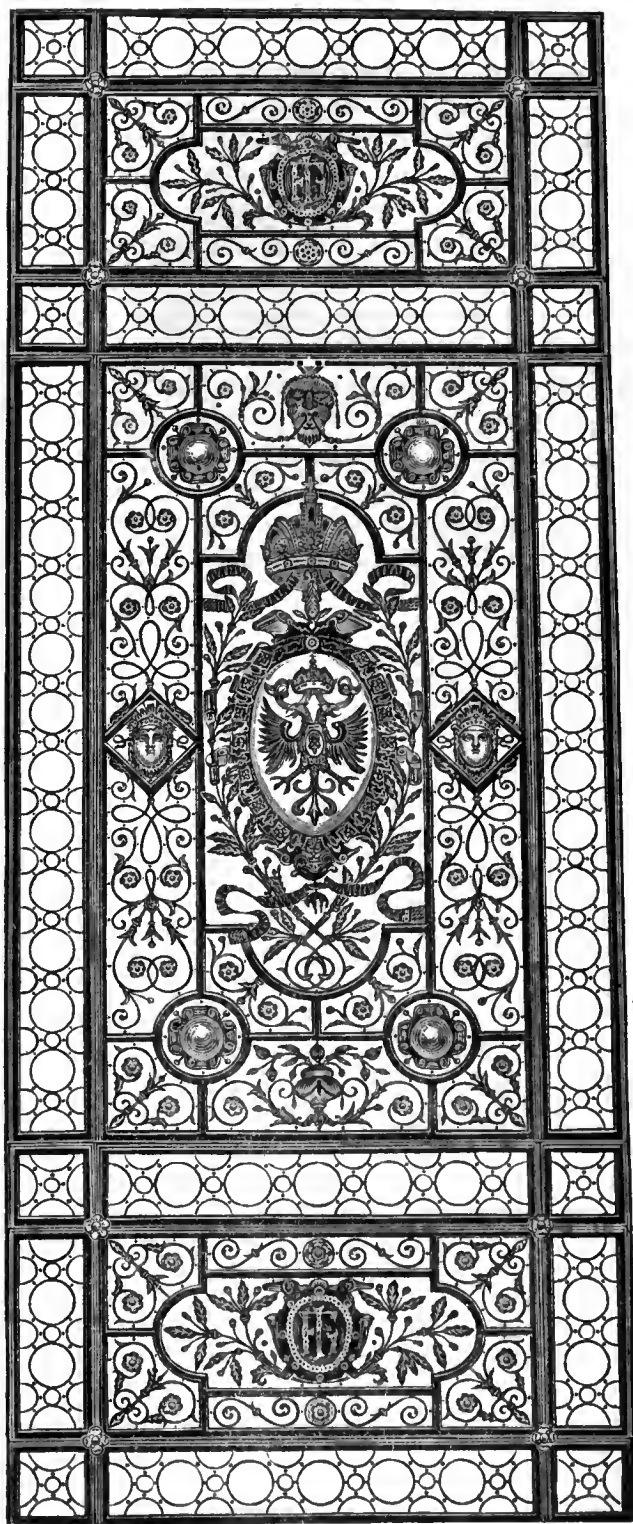
Westen und Norden) sind gänzlich von Häuserreihen umfäumt, und nach Nordosten, gegen den Strom hin, wird bald die neue Donaufstadt sich ausbreiten, so daß nur noch das südöstliche Segment für den Wald gerettet ist. Dort nun, mit der Längsachse von West-Nordwest nach Ost-Südost, dehnt sich der von den Ausstellungsgebäuden bedeckte Platz aus. Ursprünglich sollte wohl die Rotunde des Industriepalastes den Mittelpunkt bilden, allein die hauptsächlich der Landwirtschaft gewidmeten, umfangreichen Vorwerke gegen Südosten haben das Gleichgewicht gestört. Der Kürze halber hat der Sprachgebrauch die Fiction geschaffen, daß die Längsachse genau von West nach Ost gehe, und wir wollen dem ebenfalls folgen.

Durch den — in diesem Sinne genommen — südlichen Haupteingang (s. die Abbildung, Seite 4) den Platz betretend, sehen wir uns dem Hauptportal der Industriehalle gegenüber. Rasenbeete und Wasserbecken mit Springbrunnen füllen den geräumigen Vorplatz, bedeckte Galerien säumen denselben ein. Auf halbem Wege erheben sich, in Lage und Architektur correspondirend, links der Jurypavillon, rechts der Kaiferpavillon (s. die Abbildungen, S. 9 u. 10), welcher letztere von den Hauptvertretern der Wiener Kunstindustrie mit ihren gediegensten Leistungen ausgestattet ist. An diese beiden dominirenden Bauwerke reihen sich links die Annexe Schwedens, Spaniens, die Druckerei der Neuen freien Presse und Erfrischungslokale aus verschiedenen Zonen, rechts verschiedene andere Ableger der Ausstellung und wieder Restaurationen und Kaffeehäuser, welche uns, an dem russischen Kaiferpavillon und dem Annexe des österreichischen Lloyd vorüber, zu den in hervorragender Weise anziehenden orientalischen Anlagen geleiten, dem

Gebäudecomplex des Vicekönigs von Egypten, dem türkischen Wohnhaus, Bazar und Kaffeehaus, dem persischen Hause, den Buden der Japanesen und endlich zu dem großen Leinwandzelte der Blumenausstellung. Jenseits eines dürftigen Donauarmes, des Heustadelwassers, breiten sich dann vorzugsweise landwirthschaftliche Gebäude aus, dazu die treuen Copien verschiedener Bauernhäuser, wie das russische, das siebenbürgisch-sächsische, das szekler, das kroatische, das flavonische, das vorarlberger u. s. w. (s. den Plan auf S. 6).

Den Mittelpunkt der Induschalle bildet die Rotunde, welche von einem, mit ihr vier große zwickelförmige Höfe herstellenden, quadratischen Bau umgeben ist. Den Eingang bezeichnet ein prachtvolles Portal im Stil der römischen Triumphbogen, gekrönt von einer allegorischen Gruppe, nach der Skizze von Ferd. Laufberger ausgeführt von Vincenz Pilz. Der flache Bogen, mit welchem das Portal abschließt, vermittelt den Uebergang zu den flachen Wölbungen der Halle und zu dem im Aeufseren wenig günstig wirkenden Dach der Rotunde, welches hinter und über dem Portal sich präsentirt. Bei diesem umgekehrten Riefentrichter mit dem doppelten Laternenaufsatz und der vergoldeten und mit imitirten Perlen und Edelsteinen besetzten Krone (s. die Abbildung, S. 13), welche, an sich ein Meisterwerk der Schmiedekunst, an jener Stelle nur eine höchst luxuriöse Spielerei genannt werden kann, brauchen wir uns nicht aufzuhalten. Uns empfängt eine hohe, mäsig beleuchtete Vorhalle, die in ihrer Decorirung von außerordentlicher Wirkung ist. Decke, Wände und Fußboden sind durchweg mit Teppichen und Möbelstoffen bedeckt, welche in der Pracht gefättigter Farben vorzüglich zu dem über der Thüre angebrachten Glasgemälde von C. Geyling nach Laufberger's Komposition (s. die Abbildung, S. 8) zusammenstimmen. Da das vornehmste kunstgewerbliche Etablissement in Oesterreich, Philipp Haas & Söhne, hier seinen Ausstellungsraum gewählt hat und durch seine Arbeiten zugleich zeigt, wie unser Kunstgewerbe bestrebt ist, die Vorbilder aus alten Zeiten und Ländern für die Gegenwart fruchtbar zu machen, wäre in der That eine passendere Verwendung dieser Vorhalle des Industriepalastes nicht zu denken gewesen.

Stufen führen von da in die von sanftem Licht erfüllte Rotunde (Abbildung folgt auf S. 33). Die meisten Erbauer von Ausstellungspalästen in Hallenform waren darauf bedacht, derartige Haupt- und Mittelpunkte (wenn auch das letztere nur in bildlichem Sinne) zu schaffen und dieselben über das Niveau zu erheben. Ein derartig erhöhter Standpunkt, überdies betont durch wesentlich monumentale Ausstellungsgegenstände, gewährte Ueber- und Durchblicke, man sah in die bunte Welt der einzelnen Schiffe hinab, man vermochte sich im Großen zu orientiren. Hier ist das Verhältniß umgekehrt, die Sohle der Rotunde ist beträchtlich tiefer als die der Ausstellungsgalerien gelegt worden, wozu man sich genöthigt sah, um die Höhe des inneren Raumes in Verhältniß zur Weite desselben zu bringen. Diese Rotunde ist bekanntlich ein Wunderwerk der Construction. Die das Dach tragenden, aus Eisenplatten zusammengesetzten Pfeiler wurden etagenweise gehoben, so daß das zuerst fertiggeschmiedete Stück eines jeden jetzt das oberste Stück bildet. Ein Gerüst bestand nur für den Ring der Laterne, welcher durch die Radialsparren mit dem Pfeilerkranz in Verbindung gebracht wurde. Die innere Decoration des Daches mit Streifen farbig bedruckter Jute giebt dem Ganzen den Charakter des Zeltes.

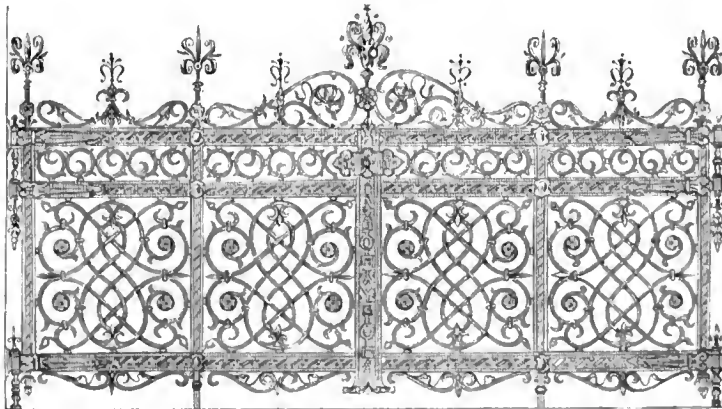


Vergoldetes Eifengitter aus der Rotunde.



Krone vom Dache der Rotunde.

Die Rotunde ist „internationaler Ausstellungsraum“ und hat als solcher leider einem wahren Jahrmakkt von Ausstellungskästen, Pyramiden, Modellen und Restaurationen zum Stelldichein dienen müssen. Ihre ganze Wirkung wurde durch dieses Chaos zerstört. Rechts und links erstrecken sich die Hauptschiffe, jedes von fünf Quergalerien („Gräten“) durchschnitten und in ein durch Kuppeln ausgezeichnetes Oblongum mündend. Zum Theil sind auch die Höfe zwischen den Galerien eingedeckt und den nächstliegenden Ländern zugewiesen worden. Für die Raumvertheilung wurde mit praktischem Sinne die geographische Lage der Länder beobachtet. Das östliche Schiff beginnt mit Oesterreich, an welches sich Ungarn, Rußland, Griechenland, die Türkei, China, Persien, Rumänien, Tunis, Japan anschließen; die westliche Hälfte haben inne: das Deutsche Reich, die Niederlande, die skandinavischen Länder, die Schweiz, Italien, Frankreich, Portugal, Spanien,



Eisengitter vom Jurypavillon.

Großbritannien nebst seinen Kolonien, die amerikanischen Reiche. Leider ist fast durchweg die schöne, freundliche Wirkung des Hallenbaues durch colossale, den Durchblick abschneidende Aufbaue zur größern Ehre der Schafwollindustrie, der Liqueurfabrikation und dergl. mehr stark beeinträchtigt worden.

Dieselbe Anordnung der Länder wurde auch für die landwirthschaftliche und die Maschinenabtheilung beibehalten, wenn auch die Verschiedenheit des Raumbedarfs hier Verschiebungen nöthig machte. So mußte Deutschland der östlichen Agriculturhalle zugetheilt werden. Die Maschinenhalle, das äußerste Ausstellungsgebäude gegen Norden, läuft parallel mit der Industriehalle und hat beinahe die gleiche Längenausdehnung. Der von diesen beiden gegen Norden und Süden und von den beiden Agriculturhallen gegen Osten und Westen abgegrenzte Raum ist mit einer sehr bunten und leider auch sehr gedrängten Menge von Annexen verschiedener Länder, Gebäuden für Bergwerksproducte, für additionelle Ausstellungen, von Bauernhöfen und Wirthshäusern angefüllt.

In der Längensachse der Industriehalle gegen Osten finden wir endlich noch, getrennt von derselben durch eine Gartenanlage, in deren Mitte sich eine Kopie des Achmedbrunnens in Stambul erhebt, die Kunsthalle (s. den Plan). In der vollen Breite der Industriehalle von Norden nach Süden sich ausdehnend, besteht sie aus einem internationalen Mittelsaal, an welchen gegen Süden die Abtheilungen für Oesterreich, Ungarn und Deutschland, gegen Norden die französische, englische, schweizerische, niederländische sich anreihen. Um Italien und die nordischen Länder unterbringen zu können, mußten zwei ursprünglich für die Ausstellung alter Kunstwerke aus Museen und Privatansammlungen bestimmte Anbauten zum größten Theil noch für die Kunst der Gegenwart in Beschlag genommen werden.

Der gesammte Ausstellungsplatz hat einen Flächenraum von $2\frac{1}{3}$ Mill. Quadratmetern. Die architektonischen Pläne rühren von den Architekten Hasenauer, Gugitz, Korompay, Hinträger, Weber her, welchen zugleich die Bauleitung oblag. Die Idee zur Rotunde ist von Scott Ruffek, die Berechnungen und Detailconstructionen wurden von dem Obergeringieur Heinrich Schmidt*) ausgearbeitet und in Harkort's Eifenwerk ausgeführt. Die Entwürfe zur Decoration des Hauptgebäudes und des Kaiserpavillons machte Prof. Storck, der sich jedoch in Folge principieller Differenzen vor Beendigung des Werkes zurückzog.

Die Längen- und Breitenverhältnisse der Hauptgebäude sind in Metern: Industriehalle 905 und 205, Maschinenhalle 990 und 80, Kunsthalle 232 und 50. Das Hauptschiff hat 25 Mtr. Breite, die Querschiffe haben 15 Mtr. Breite bei 75 Mtr. Länge, die Rotunde einen Durchmesser von 102 und eine Höhe von 79 Mtr.

Br. Bucher.



*) Vergl. dessen Mittheilungen im 8. Hefte des XXV. Jahrganges der Zeitschrift d. Oesterr. Ingenieur- und Architekten-Vereins, S. 137. ff.



Füllung von F. Schönthaler.

Die Ausstellungsbauten.

Die Architektur hat sich auf dreierlei Art an dem Wiener Ausstellungswerke beteiligt: in der Sammlung von Plänen und Modellen, welche in den Räumen der Kunsthalle und zum Theil in der Rotunde aufgestellt sind, entrollt sich uns ein umfassendes Bild von dem architektonischen Schaffen der Gegenwart; weite Ausblicke auf die Baukunst der Vergangenheit und in die bunte Mannichfaltigkeit nationaler Stylweisen gewährt fodann die kleine Weltstadt von Bauernhäusern, Pavillons, Kiosken, Brunnen und Heiligthümern, welche rings durch den Park verstreut ist und namentlich im Gebiete der orientalischen Architektur viel außerordentlich Schönes und Lehrreiches bietet; endlich ist es die glänzende architektonische Improviation der Hauptgebäude selbst, welche unser Interesse in Anspruch nimmt, — und von dieser soll hier zunächst die Rede sein.

Eine Improviation ist es, und insofern allerdings von vornherein das Gegenheil dessen, was die Architektur, diese Mutterkumst alles Monumentalen, in erster Linie zu leisten berufen ist; aber zugleich eine Schöpfung, die uns durch die Würde ihrer Erscheinung, durch die feierliche Grofsartigkeit ihrer architektonischen Prologe den ephemeren Charakter der ganzen Schauftellung vergessen machen kann: eine Verbindung von Vorübergehendem und Bleibendem, eine Umhüllung des Modernsten, das von dem Gebote der Nützlichkei aus dem spröden Eifenstoff der Construction erzeugt worden, mit den Formen einer altherwürdigen Triumphal-Baukunst.

Bei ihrem Entstehen hielten die Weltausstellungen, diese charakteristischen Lebensäußerungen der Gegenwart, auch in ihrer äufseren Erscheinung das eigenthümliche Gepräge der Neuzeit fest. Das Eifen-Glashaus war die erste Form der Weltausstellungs-Architektur. England ist seine Geburtsstätte; die Kry stallpaläste von Sydenham und München sind seine Hauptbeispiele. Ein Stolz der Mechanik, ein allumfassender Mikrokosmos, kühn, licht und freundlich in seiner Erscheinung, ist diese erste Form des Ausftellungsgebäudes ein treues Spiegelbild der menschenfreundlichen Gedanken, welche jene ersten friedlichen Wettkämpfe der Nationen in's Leben riefen.

In Frankreich, und zwar schon bei der Ausstellung des Jahres 1855, nahm das Ausstellungswesen einen stark egoistischen Charakter an, zugleich aber machte sich ein Zug zu künstlerischer und monumentaler Umgestaltung des Paxton'schen Eifen-Glaspalastes geltend. So entstand der Ausftellungsbau der Champs Elysées von Vieille, ein in seinen Umfassungswänden aus Werksteinen aufgeführtes Ge-



Sopraporte von F. Schönthaler.

bäude, das nur in den Bedachungen der modernen Eisen-Construction Raum liefs und in dessen geschwungenen Dächern, welche unterwärts aus Zink, oberwärts aus Glas hergestellt sind, die traditionellen Formen der französischen Architektur sich in charakteristischer Weise geltend machen.

Der Ausstellungspalast des Jahres 1867, das große Welt-Ei des Champ de Mars, brachte keinen weiteren Fortschritt auf dieser Bahn. Nur das Eine muß als ein schöner, theoretisch genommen wahrhaft genialer Gedanke stets anerkannt bleiben, daß die Franzosen damals durch die concentrische Anordnung der Arbeitsgruppen, vom Rohproduct angefangen bis zur Kunst, dieser letzteren die ihr im Gesamtgebiete der menschlichen Thätigkeit gebührende centrale Stellung auch räumlich angewiesen hatten. Die Kunst, als die höchste Blüthe der Civilisation, im Herzen der ganzen Anlage: das war das Neue und unübertrefflich Gute in der Disposition des Weltausstellungsgebäudes von 1867. Architektonisch bedeutend war freilich sonst diese Anlage nicht; sie hatte überhaupt weniger praktischen als idealen Werth; es lag ihr mehr eine doctrinäre Abstraction als ein eigentlich künstlerischer Gedanke zu Grunde, und das Aeufere vollends erhob sich nicht über den Eindruck unzählbarer, kreisförmig neben einander geordneter Welt-Jahrmarktsbuden *).

*) Den vielen nachträglichen Verhimmelungen der Pariser Anlage gegenüber mag es nicht überflüssig sein, hier an das Urtheil eines französischen Antors über den Ausstellungspalast von 1867 zu erinnern: „Palais? Est-ce bien le nom qu'il faut donner à cette vaste construction qui enferme dans son enceinte les plus nombreuses créations de l'art et de l'industrie qui aient jamais été rassemblées dans un même lieu? Non, si ce mot de palais implique nécessairement l'idée de la beauté, de l'élégance ou de la majesté. Elle n'est ni belle, ni élégante, ni même grandiose, cette masse faite de fer et de briques, dont le regard ne saurait embrasser l'ensemble; elle est lourde, elle est basse, elle est vulgaire.“ Kaempfen, Paris Guide, II, 2007.



Diadem von Köchert & Sohn in Wien nach Entwurf von Th. v. Hanfen.



Ohring und Collier von Köchert & Sohn in Wien nach Entwurf von Th. v. Hanfen.

Welche Stellung nimmt nun unser Weltausstellungs-Palast, zunächst im Ganzen und Großen angesehen, zu den geschilderten Vorgängern ein? Es läßt sich in der Gesamtanlage kein größerer Gegensatz denken, als der Wiener Aus-



Notenpult des Wiener Männer-Gefang-Vereins
in Ebenholz, Elfenbein und Bronze,
von F. Schönthaler in Wien.

stellungsraum gegenüber dem letzten Pariser ihn darbietet. Statt des geschlossenen Oblongums mit seiner streng normalen Circulation finden wir hier ein vielgliedriges, mannigfach bewegliches Ganzes, die schärfste Trennung von Maschinenwesen und Ackerbau, von Industrie und Kunst, und innerhalb der vereinzelt stehenden Gebäude, welche diesen Hauptarten der Production gewidmet sind, wieder eine strenge Sonderung der Staaten und Nationalitäten. Theoretisch betrachtet, ist diese Zerklüftung zweifellos ein Rückschritt, die isolirte Lage der Kunsthalle besonders, fern abseits an den stillen Ufern des Heustadelwassers, zum wenigsten keine Bequemlichkeit für den Kunstfreund. Andererseits wollen wir uns freilich auch den praktischen Vorzügen nicht verschließen, welche das bekanntlich einem Projekte des verstorbenen van der Nüll entlehnte „Fischgräten-System“ namentlich für die bequeme Installation der Ausstellungs-Gegenstände und für eine sehr ausgiebige Erweiterung der Räumlichkeiten darbietet.

Doch auf diesen und anderen praktischen Dingen beruht die Eigenthümlichkeit der Wiener Ausstellungsbauten nicht. Ihr Charakter, ihr Vorzug ist künstlerischer Art; das der leitende Architekt der Wiener Ausstellung, das Hasenauer und seine tüchtigen Genossen Gugitz, Korompay, Storck, Feldscharrek, Weber, Graff oder wer sonst noch an der architektonischen Aus-

stattung des Ganzen Antheil hat — das sie dem Werke den Stempel heiterer Schönheit und imponanter Größe aufzudrücken verstanden haben, darin erblicken

wir die höchste und für uns erfreulichste Eigenschaft, durch welche sich das große Wiener Unternehmen auszeichnet.

Allerdings hat den Kern des Ganzen wieder der englische Geist geschaffen. Die Rotunde, die Conception Scott-Ruffel's, ist in ihrer alles bisher Dagewesene kühn überflügelnden Großartigkeit eine Leistung, die vor Allem als Riefenwerk der Eisenconstruction und Technik Bewunderung verdient und als ein für sich bestehendes Ganzes gewürdigt werden will. Die Verbindung dieses Einheitlichen mit dem vielgetheilten, polypenartig beweglichen Fischgräten-System, die künstlerische Lösung der damit gegebenen Widersprüche, die Erfindung einer Architekturform, die auf den Riefenbau im Innern schon gleich am Eingange vorbereitet: das war die Aufgabe, welche dem Architekten der Weltausstellung gestellt war, und er hat sie in überraschend glücklicher Weise gelöst.

Den Centralraum der Rotunde läßt er durch mächtige Arcaden auf schlanken Säulen mit aufgesetztem Gebälkstück sich gegen die Seitenschiffe öffnen. Der stolze Rhythmus dieser Arcaden durchtönt wie ein ernstes Mahnwort der Architektur die luftigen, reizvoll geschmückten Hallen. Nicht minder gewaltig stellen sich die Portalbauten dar mit ihren tief einspringenden, gleichsam zum Eintritt einladenden Nischen, ihren segmentförmigen, den Dächern des Industriepalastes entsprechenden Ab schlüssen und den Paaren römischer Säulen, die, auf hohe Sockel gestellt, zu beiden Seiten die weitausladenden Gebälke stützen. Das südliche Eingangs-Portal, der Haupt-Eingang in den Industriepalast, hat die Grundform eines römischen Triumphbogens, an dessen Attika wieder jene Segmentform der Dachab schlüsse decorativ zu Tage tritt, und der sich in einem großen, tonnengewölbten und caffetirten Durchgange gegen die Vorhalle der Rotunde öffnet. Von den beiden Portalen der Schmalseiten haben wir das östliche auf Seite 5 abgebildet. Die Eckpunkte der Anlage sind durch etwas gedrückt erscheinende Pavillons mit breiten Kuppeldächern im Louvestyl markirt, welche an der Hauptfronte mittelst luftiger Arcadenhallen in Verbindung stehen. Das Motiv der großen Arcaden des Innern wiederholt sich hier im Kleinen, und besonders in ihrer Anlehnung an die großartigen Formen des Triumphal-Thores bilden diese zierlichen, rechts und links verlaufenden Bogengänge einen der anmuthigsten Züge in der Gestaltung des Aeußern. —

Die Formen sprache, deren sich die Urheber der Ausstellungsbauten bedient haben, ist kein reines Idiom; wo spräche man heutigentags auch noch ein solches? Aber ein allen gemeinfamer Grundcharakter läßt sich doch gleich erkennen: es ist der der Spätrenaissance von zum Theil italienischer, vorwiegend aber französischer Färbung.

Man weiß, daß verwandte Tendenzen sich in letzter Zeit in Wien, wie anderwärts, häufig Geltung verschafft haben. Neben der strengen hellenischen und der neuerdings auf den Schild gehobenen deutschen Renaissance findet die Baukunst der Barockzeit, namentlich in unsern großen Zinshäusern und Palästen, stets wachsenden Raum und Anklang. Daß die Bauten jener lange so verächtlich angesehenen „Zopfzeit“ jetzt von Praktikern wie von Theoretikern wieder eifrig studirt und in ihrer historischen und künstlerischen Bedeutung gewürdigt werden, ist nur ein Beweis mehr für die Rückkehr des „Geschmackes“ zu den Anschau-



Kaiserfervice ; Flasche, Wasser- und Weinglas, von Lobmeyr in Wien.



Kaiserfervice; Teller und Fruchtchale, von Lobmeyr in Wien.

ungen unserer Altvordern mit Haarbeutel und Allonge-Perrücke. Und es wäre nicht schwer, auch auf den Gebieten der Plastik und Malerei, sowie in den verschiedensten Zweigen der gewerblichen Künfte das Vorhandensein analoger Bestrebungen aufzuweisen, deren Ziele man im Einzelnen verwerflich finden mag, deren Existenz jedoch eine unabweisbare Thatsache ist.

Um bei der Architektur stehen zu bleiben: so hat die Schule und hat jede puristische Baugesinnung zweifellos ganz Recht, sich diesen Tendenzen gegenüber ablehnend zu verhalten. Man gebe der Spät-Renaissance die Herrschaft über die Bildung der architektonischen Jugend in die Hand, und wir werden in kürzester Frist bei der absoluten Rohheit und völligen Entnationalisirung angelangt sein! Anders ist die Sache, wenn man die specielle Aufgabe in's Auge faßt, welche dem Architekten unserer Weltausstellungsbauten gestellt war. Hier, bei der Gestaltung von Räumen, die dem Geiste der ganzen Menschheit und dem Triumphe der Arbeit geweiht sind, hier galt es, Massen von gewaltiger Ausdehnung schnell in ein architektonisches Festgewand zu hüllen, welches den Eindruck weltmännischer Eleganz und würdiger Pracht ausüben und zugleich den freundlichen Parkanlagen und landschaftlichen Umgebungen sich heiter und gefällig anschmiegen sollte. Und gerade für die Lösung dieser Aufgabe besitzt der gewählte Styl in der grandiosen Rhythmik seiner auf römischer Grundlage beruhenden Massengliederung, in den kuppelförmigen, schön geschwungenen Dachabschlüssen und in seiner zwar spielenden und äußerlichen, aber deshalb nicht minder anmuthigen Ornamentik Eigenschaften, wie sie kaum irgendwo sonst sich günstiger beisammen finden lassen. Der geschickte Anschluß an das Bestehende, allgemein Verständliche und Gefällige war wenigstens in diesem Falle gewiß richtiger als ein etwaiger Versuch, etwas ganz Absonderliches, Neues oder Nationales zu schaffen, wie es uns z. B. in den unglückseligen deutschen Annexen und Pavillons zur allgemeinen Verwunderung dargeboten wird. Wer von diesen kleinlichen, halb im Vogelbauer-, halb im Fassbinderstyl gehaltenen, barbarisch bemalten Holzschuppen der Architekten Kyllmann und Heyden zu den Hauptbauten des Ausstellungsraumes emporsehaut, wird zugeben müssen, daß er hier — bei manchem Zopfigen und Flüchtigen im Detail — denn doch eine wirkliche Architektur vor sich hat, die sich vor der Welt sehen lassen kann.

Zum Einzelnen übergehend, werfen wir zunächst einen Blick auf die zierlichen gedeckten Gänge, welche das Eingangs-Portal an der Haupt-Allee mit den Ausstellungsbauten in Verbindung setzen. Dies sind — im geraden Gegenfatze gegen jene Anlagen der Berliner Architekten — wahre Muster eines an das Material strenge gebundenen und doch künstlerisch veredelten Holzbaustyles. Besonders gelungen, abgesehen von dem etwas überreich verzierten Haupteingange, finden wir die Eckpavillons und die dreigetheilten Durchfahrten der „Avenue Elisabeth“.

Der Urheber dieser Holzbauten, Herr Architekt Gugitz, hat auch an dem Bau des Kaiser-Pavillons das Hauptverdienst. Wie bereits bemerkt! haben die ersten Firmen der Wiener Kunstindustrie sich vereinigt, um diese für den kaiserlichen Hof bestimmten Räume mit den Kostbarkeiten ihrer Production zu schmücken. Das architektonische Gebäude ist des prächtigen Inhalts würdig. Es stellt sich

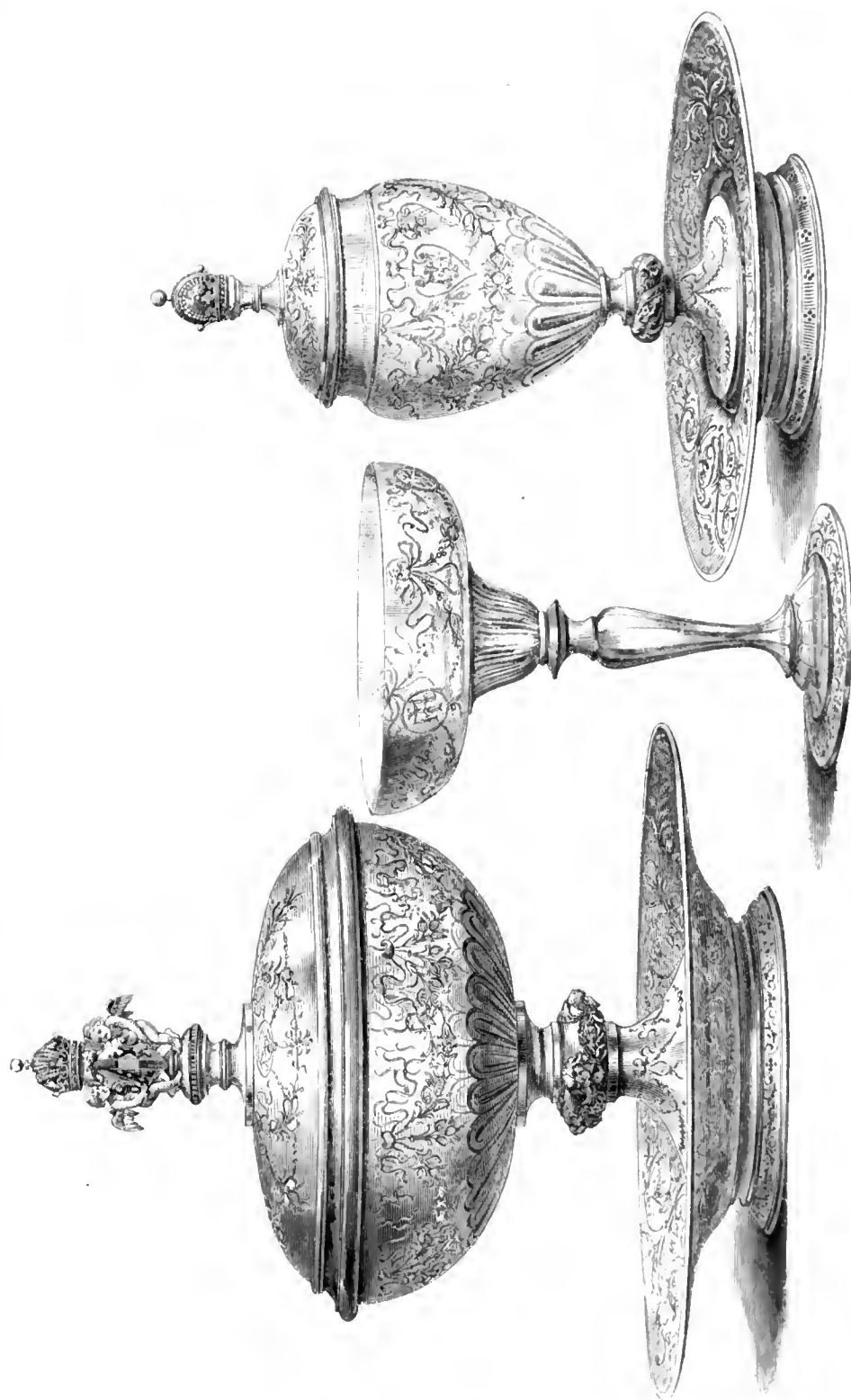
als ein einstöckiger Bau mit erhöhter Mittelhalle und niedrigen Eck-Pavillons dar, welche, wie der Mittelbau, flach gewölbte, mit Sculpturen gefchmückte Louvre-Dächer tragen. Die schräg gegen das Süd-Portal des Industrie-Palastes gekehrte Vorderseite ist im Ganzen einfach gehalten; nur den Mittelbau zeichnet ein vierfüßiger korinthischer Porticus aus. Reicher und gefälliger, dem Charakter des Garten-Pavillons entsprechend, ist die Architektur der Rückseite. Hier tritt an Stelle des Porticus eine tiefe, von vorspringenden Wandpfeilern mit Säulenvorlagen eingefasste Vorhalle, an welche links und rechts Loggien, von gekuppelten toscanischen Säulen gestützt, sich anschließen. Durch diese Loggiengänge gelangt man aus der Vorhalle links in die Salons der Erzherzoge und Erzherzoginnen, rechts in die für die Suite bestimmten Gemächer, während der Haupteingang direct in den großen Mittelsaal und von dort in die anstossenden Salons des Kaisers und der Kaiserin führt. Das fatte Roth der Hallenwände mit ihren mattgelben Pilastern belebt den freundlichen Anblick des Gebäudes von der Gartenseite noch mehr. In der Mittelhalle, deren Fußboden ein etwas zu helles und buntes Glasmosaik von Salviati ziert, sind die Wände oben von einem in pompejanischem Styl ausgeführten Frieze umzogen. Die Decke schmückt ein allegorisches Gemälde von Karl Schönbrunner, das zwar nicht uneingeschränktes Lob verdient, aber dem gespreizten, fleckig und branftig colorirten Bilde von Boutibonne an der Decke des Hauptfaales weit überlegen ist. Das Deckengemälde im Salon der Kaiserin und die reizenden Grottesken an den Thüren dieses Gemaches rühren von Professor Sturm her.

Die decorative Ausstattung und Einrichtung sämmtlicher Räume ist von Professor Josef Storck entworfen; Giani, Haas, Lobmeyr, Faber und Damböck, Paulik und Schröffel, Bühlmayer, Ifella, Franzini, Vanni und Andere haben in der Ausführung der kostbaren Gewebe, Möbel, Kamine und Prachtgeräthe mit einander gewetteifert und ein Ensemble von so stylvoller und gediegener Pracht geschaffen, wie es wohl kaum jemals in neuerer Zeit für einen vorübergehenden Zweck in dieser Vollendung hergestellt worden ist. Wir überlassen die Würdigung des Einzelnen unferm Berichterstatter über die Kunstindustrie, glauben aber demselben nicht vorzugreifen, wenn wir den bedeutenden Aufschwung, den das österreichische Kunstgewerbe in den letzten Jahren genommen hat, schon nach diesen dem Kaiserfalon gewidmeten Arbeiten mit Freude constatiren.

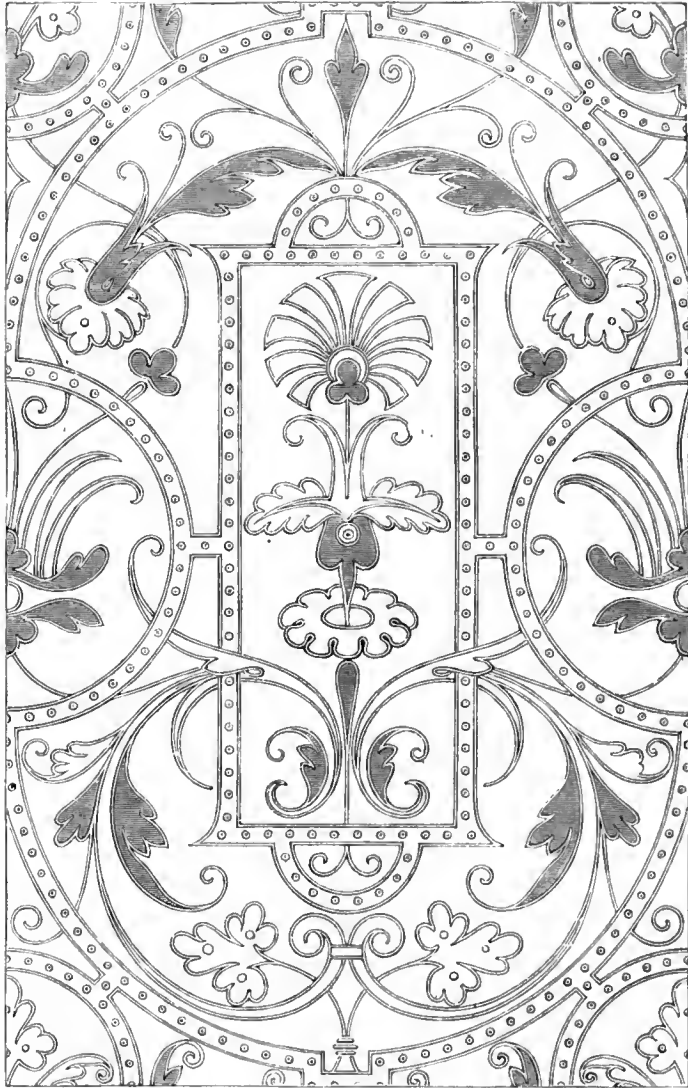
Das Gegenstück zu dem Kaiser-Pavillon bildet der Jury-Pavillon, ein Werk des Architekten Feldscharek, der auch bei manchen der übrigen Ausstellungsbauten dem Chef-Architekten zur Seite stand und in dem zierlichen Bau, der den Sitzungen der Preisrichter gewidmet war, eine schöne Probe seines Talents abgelegt hat. Die Gesammt-Disposition ist der des Kaiser-Pavillons verwandt, nur daß der Mittelbau, der den großen Versammlungssaal umfaßt, beim Jury-Pavillon zweistöckig angelegt ist und die offenen Säulengänge, welche hier wie dort die Rückseite beleben, sich auch um den halbrunden Abschluß des Saalbaues herumziehen. Die Dächer haben, dem schlichteren Charakter des Ganzen angemessen, die gestutzte Pyramidenform. Unter den mit Maf und feinem Geschmack angewendeten Ornament finden besonders die schönen Eifengitter der Portale (s. die



Kaiferservice; Defertaufsatz und Salatschüssel, von Lobmeyr in Wien.



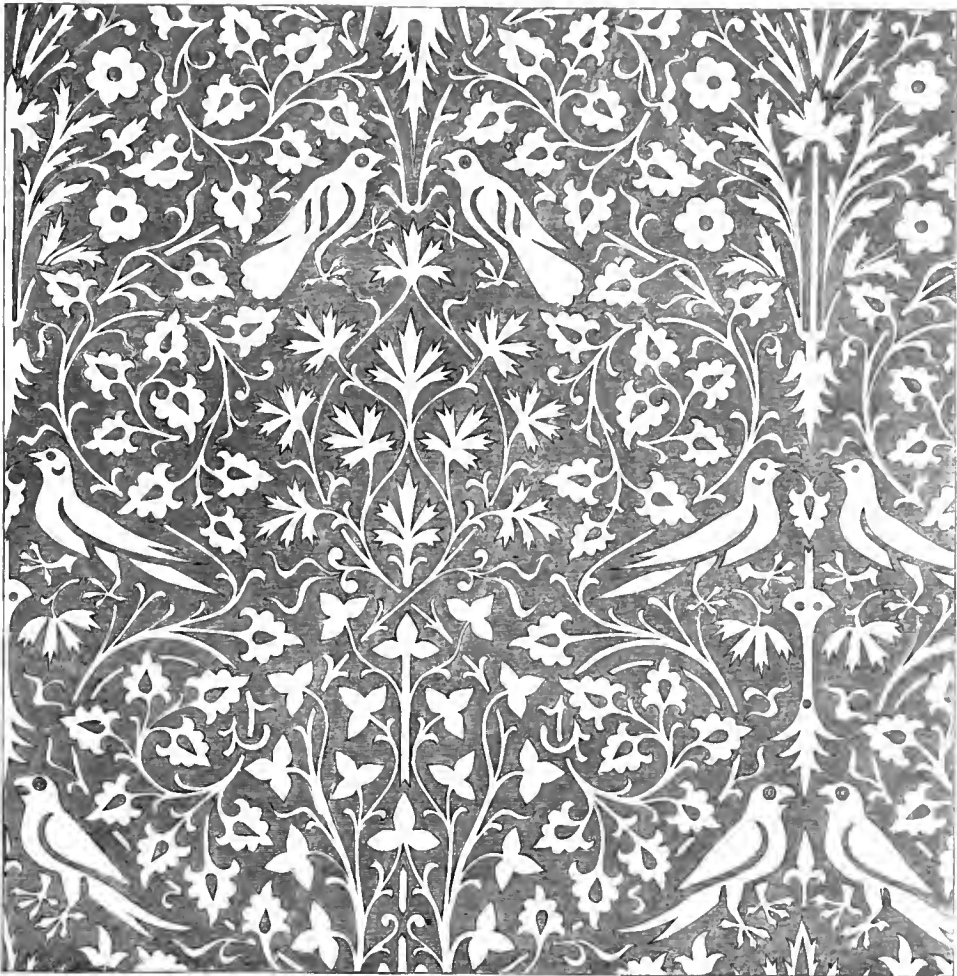
Kaiserfervice; Zuckerschale, Champagnerglas und Senfbecher, von Lobmeyr in Wien.



Atlas, hellgelb mit hellblauem Muster, von Phil. Haas & Söhne in Wien.

Abbildung, S. 13) und die theils in Stuck ausgeführten, theils in schlichtem Grau und Braun gemalten Details der Decke des Hauptsaales hervorzuheben.

Auf die Architektur der Kunsthalle hat Hafnauer wohl mit Absicht am wenigsten Kunst verwendet. Während sich die beiden im rechten Winkel vorgeschobenen Pavillons (der Amateurs und der Museen, ihrer ursprünglichen Bestimmung nach) stattlicher Säulenvorhallen und hoher Freitreppen erfreuen und während sich dadurch im Rücken des Hauptgebäudes ein von Ferstel's reich gefhmücktem Ziegel-Portal von Osten her zugänglicher „Kunsthof“ bildet, ist die westliche Fronte des Kunstausstellungsgebäudes nüchtern und fast ganz schmucklos gehalten. Lang und niedrig ziehen sich die durch große Fenster und eine



Atlas, olivenfarbig mit broncirtem Durchschufs, von Phil. Haas & Söhne in Wien.

Reihe fehlicher Pilafter gegliederten Mauern hin, und weder die Pfeilerhalle des Mittelbaues noch die abschließenden Quertraete mit den Seitenportalen bringen irgend ein bedeutsames künstlerisches Element in die etwas langweilig dreinschauende Masse. Um so mehr Studium und Berechnung ist auf das Innere verwendet. Die Anlage der Räumlichkeiten in Bezug auf Gröfsenverhältnisse und Licht-Disposition ist das Resultat eingehender vergleichender Studien und Experimente. Was wir hier vor uns haben, wird beim Neubau der kaiserlichen Gemäldegalerie, deren Fundamente bereits aus dem Boden hervorfliegen, in allem Wesentlichen übereinstimmend zur Ausführung gelangen. Der Bau der Kunsthalle hat insofern schon als solcher für Wien eine mehr als vorübergehende Bedeutung, und es wäre sehr zu wünschen, daß die Erfahrungen, die man bei der Generalprobe auf dem Weltausstellungsplatze macht, noch für die „Fest“-Aufführung vor dem Burgthor verwerthet werden könnten. Ohne uns in technische Detailfragen einlassen zu wollen, darf doch so viel wohl schon jetzt constatirt

werden, dafs das Oberlicht auch in der hier vorliegenden, mit aller Sorgfalt abgewogenen Construction dem Seitenlicht in jeder Hinsicht nachzustellen ist.

Das Seitenlicht bleibt nun einmal das natürliche Licht für Innenräume, das Licht, bei dem die meisten Bilder gemalt, auf das sic gestimmt sind. Also, je mehr Räume mit Seitenlicht, desto besser die Gallerie! Oberlichträume dagegen nur ausnahmsweise für Bilder grössten Formates und solche, die als Decorationen von Prachtfälen gedacht, mehr auf das Zusammengehen mit der Archi-



Teller zu dem Krüge von Sälzter in Eisenach auf S. 29.

tektur als auf eine specielle Bildwirkung berechnet sind! Legt man diesen Mafstab an die Gemäldefammlung der Kunsthalle an, so ergibt sich, dafs hier viel zu viel Oberlichtfäle und zu wenig Räume mit Seitenlicht vorhanden sind. Die umfangreichen Historienbilder lassen sich zählen — das konnte man im voraus wissen — dagegen sind Genrebilder, Landschaften und andere Cabinetstücke, wie gewöhnlich, zu Hunderten da, die nun wohl oder übel in das grofse Treibhaus hinein müssen, in dessen profaisch gleichmäfsigem und doch zerstreuend wirkendem Licht sie rettungslos zu Grunde gehen. Wohlthuend und übersichtlich, ein förderndes Element künstlerischer Bildung ist eine Gemäldefammlung nur dann, wenn sie das Gleichartige und harmonisch Zusammenstimmende in beschränktem Raume darbietet, wie dies z. B. Schinkel's classische Berliner

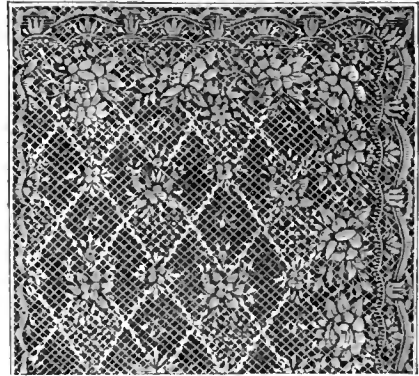
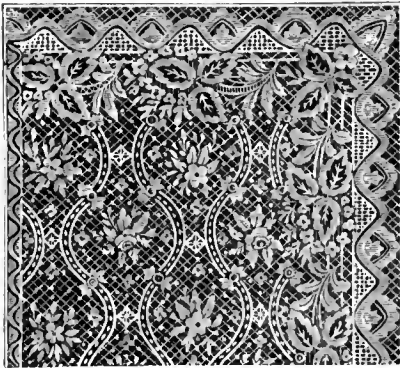
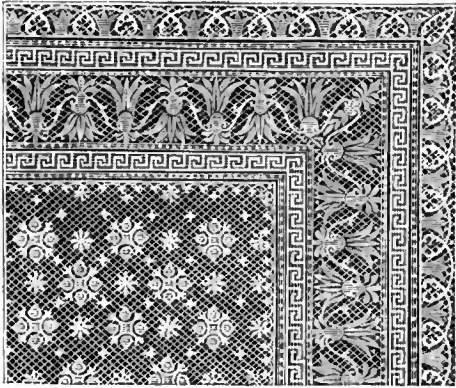
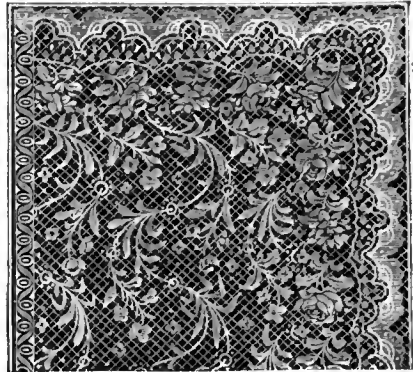
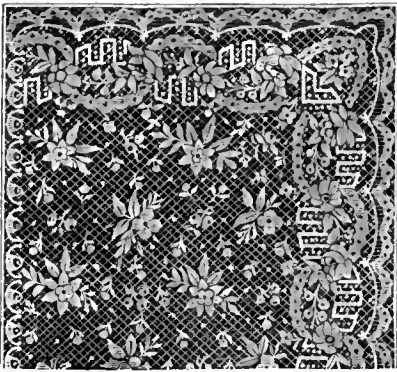


Krug, hellweiße Thonfarbe mit Blau, Roth und etwas Schwarz, von Sälzter in Eifenach.

Krug, nach einer Zeichnung von Widmann modellirt von M. Spiefs. Fabrik des Grafen Thun in Klosterle.

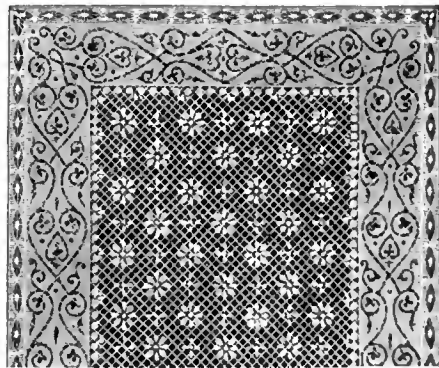
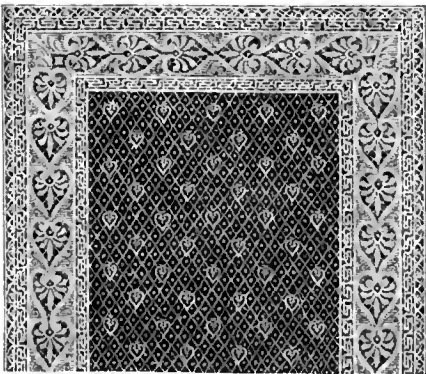
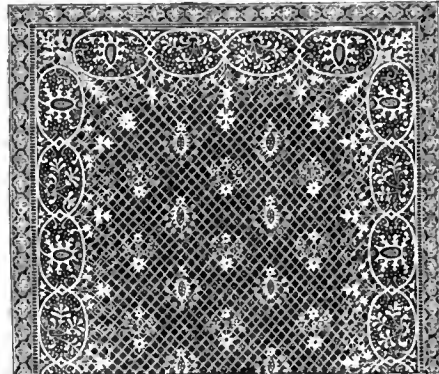
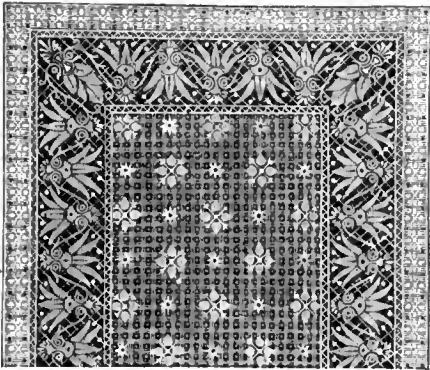
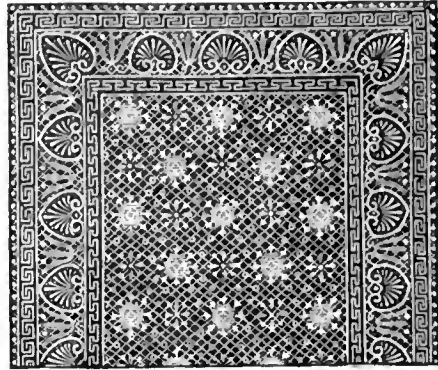
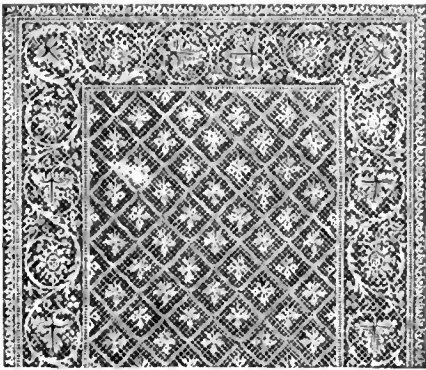
Galerie in ihrer ursprünglichen Anordnung that. Eine Reihe großer Oberlichtfale mit schichtenweise übereinander geordneten Massen vorwiegend kleinerer, ja zum Theil duodezformiger Bilder muß auch bei der sonst geschmackvollsten Aufstellung den Sinn eher verwirren als bilden, das Auge ermüden, statt es zu erquickern.

Ich wende mich zum Schluss dem Hauptgebäude der Induſtriahalle zu, um dem Kerne des Ganzen, der Rotunde, noch einige Worte zu widmen. Wir ſchreiten unter dem gewaltigen caſſettirten Tonnengewölbe des Südportals und



Muster aus der Bobbinet- und Spitzen-Fabrik von M. Faber & Co. in Wien.

durch die großartige Ausstellung der Firma Haas und Söhne hindurch und werden dann sofort des riesigen Zeldaches der Rotunde ansichtig, das auf einer schlanken, rundbogig verbundenen Pfeilerstellung ruhend, den kreisförmigen, von einem breiten Umgang eingefassten Raum überspannt. Die architektonische Decoration dieser Pfeilerarcaden ist ebenso reizvoll wie imponant; besonders schön sind die von C. Graff gezeichneten vergoldeten Eifengitter vor den Lichtöffnungen der Treppenseiler (f. die Abbildung, S. 12.). Nur ein Punkt des Innern der



Muster aus der Bobbinet- und Spitzen-Fabrik von M. Faber & Co. in Wien.

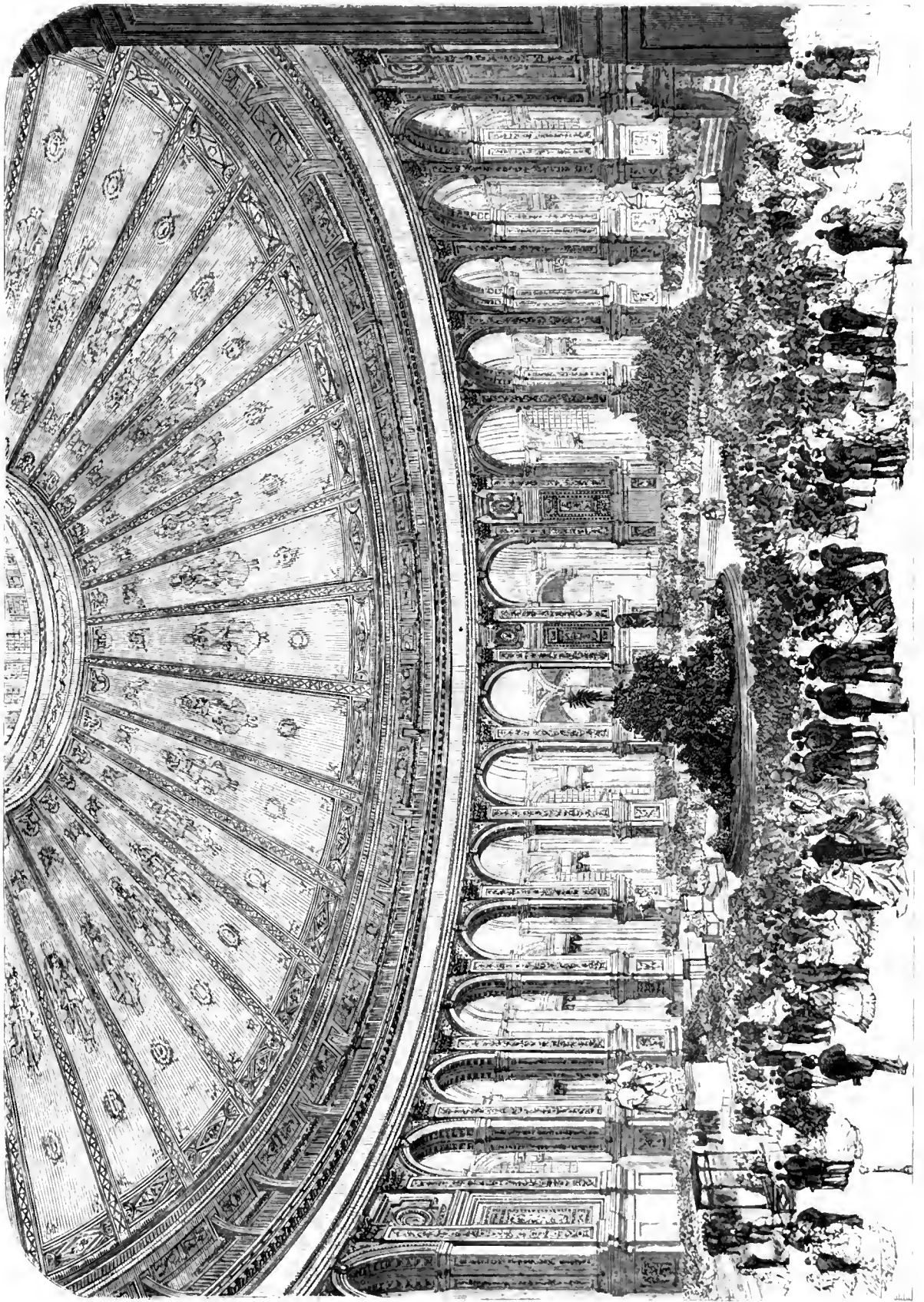
Rotunde, von deren Construction als solcher ich ganz absehen will, ist in unbegreiflicher Weise roh gelassen: der Uebergang von dem Gefims der Pfeilerstellung zu der Zeltform des Daches. Die Pfeilerstellung trägt eine Galerie mit dürftigem Eifengitter. Das Zeltmotiv läuft unten in einen großen, goldfarbig bemalten Rundstab aus. Dazwischen aber, im Rücken der Galerie, klafft eine weite Lücke, in der die gebogenen Träger der radialen eisernen Dachbalken in häßlicher Nacktheit zu Tage treten. Dafs dem feinen Auge des leitenden Architekten diese



Andromeda.
Marmorfigur von Edmund Hellmer.

wunde Stelle entgangen fein follte, läßt sich kaum denken. Es wird wohl irgendwo anders gefehlt haben, als man im Drange der Begebenheiten an die architektonische Decoration der Rotunde kam.

C. v. Lützow.



Interior of the Crystal Palace, London, 1851. Engraving by J. H. Thompson, 1851.



Sammet-Bordure von Drächsler in Wien.

Aeussere und innere Decoration der Ausstellungsbauten.

Des schönsten Schmuckes, dessen sich die Gesamtanlage der Wiener Weltausstellung rühmen kann, der herrlichen Praterauen mit ihren ehrwürdigen Baumgruppen, ist bereits bei der Beschreibung des Ausstellungspalastes Erwähnung geschehen. Unvergessen bleibe dabei aber auch das Verdienst des Gartenkünstlers und Architekten, durch welche dieses malerisch verschlungene grüne Band mit der symmetrisch angeordneten Gruppe der Hauptgebäude in Einklang gebracht worden ist. — Gartenkünstlerische Leistungen von höherem Werth hat unsere Zeit bekanntlich nur sehr wenige aufzuweisen; wir meinen solche, in denen die Architektur eine Rolle spielt. Das landschaftliche Element hat in der modernen Gartenkunst das architektonische verdrängt, sogar aus derjenigen Position verdrängt, welche von Rechts wegen stets die Domaine der Architektur bleiben sollte, den Parkanlagen innerhalb der Städte. Gerade in diesem Gebiete, in der Bepflanzung von Plätzen, in der Anlage von Squares werden heutzutage die unglaublichsten Fehler begangen, auch in Wien, das sich einer so reichen und selbstbewussten Entwicklung seiner modernen Architektur und dazu in seiner allernächsten Nähe, in der Parkanlage von Schönbrunn, eines so classischen Mufters architektonischer Gartenkunst rühmen kann. Der Stadtpark möge noch hingehen; er liegt wenigstens zum Theil am Ufer eines — freilich wenig reizenden — Flüsschens und ist auf zwei Seiten von Alleen und älteren Gartenanlagen eingefäumt: ein Garten zwischen Gärten. Aber ganz verkehrt ist es, wenn man das im Stadtparke befolgte Princip nun auch auf den neuen Rathhauspark anwendet und hier, wo nur einige Reihen schattiger Bäume mit schönen Springbrunnen und Exedren am Platze gewesen wären, ein kleinliches Gewinde von Wegen und Plätzchen sich ausbreiten läßt, das mit Blumenbeeten und Gebüsch allerdings recht zierlich geschmückt ist, aber für den raschen und bequemen Verkehr weder die praktischen Vortheile, noch für den Luftwandelnden die Annehmlichkeiten darbietet, wie die schattige Kühle der Alleen, vor Allem aber stylistisch an diesen Ort nicht paßt, der von drei monumentalen Gebäuden ersten Ranges begränzt, der Mittelpunkt des städtischen Lebens im neuen Wien zu werden bestimmt ist.

Wie eine solche Aufgabe zu lösen, wie die Verbindung von Gartenkunst und Architektur herzustellen ist, um dadurch einen wahrhaft imponanten Eindruck zu

erzielen, davon giebt nun eben der Park vor der Induftrichalle ein beachtenswerthes Beispiel. Eine breite, von vier Baumreihen eingefafste Strafse, die „Kaifer-Allee“, verbindet den Haupteingang an der Nobelallee des Praters mit dem grofsen Südportal des Induftriepalaftes. Vier Querwege und die breite „Avenue Elifabeth“, welche die „Kaifer-Allee“ und die mit ihr parallel laufenden Wege durchfchneiden, stellen die Verbindungen mit den gedeckten Laubengängen dar, welche den Platz rechts und links in fymmetrifcher Anordnung umfäumen. Die Flächen zwischen den bekieften Wegen find mit ebenfalls regelmäfsig angelegten Baffins, Fontainen und Rafenplätzen ausgefüllt, von deren faftigem Grün Blumenbeete, Vafen und Statuen fich abheben. Gegen das Hauptgebäude zu eröffnet fich die Parkanlage; einige Stufen führen zu dem Perron des Triumphbogens empor, vor dem nur gröfseren ftatuarifchen Werken noch Raum gegeben ift, um auf den Eingang in das Innere würdig vorzubereiten. So bleibt jedem fein Recht: die Architektur wird ifolirt, foweit es nöthig ift, um fie wirksam zu machen; die Gartenkunft andererseits darf alle ihre Reize entfalten, und dies um fo freier, je weiter fie fich aus der Machtfphäre der Architektur entfernt und dem Walde nähert, von dem fich einige alte Stammhalter fogar bis in die grünen Matten an den Baffins vorgedrängt haben. Sie beleben die Regelmäfsigkeit, ohne fie zu ftören und tragen mit dazu bei, den Charakter des flüchtig Entftandenen und Ephemeren, von dem überhaupt an der ganzen Anlage faft nichts zu merken ift, fern zu halten.

Die Rückfeite des Parks, zwischen dem Induftriepalafte und der Mafchinenhalle, ift durch die Ueberfülle der Annexe, Pavillons, Restaurationen und Bauernhäufer aller Art um feine ganze Wirkung gekommen. Nur die Mittelpartie mit Zumbusch's Maximilian-Denkmal zwischen den Bauten des Deutfchen Reiches bildet einen erquicklichen Ruhepunkt in diefer wirren Maffe. Zum Glück hat man die Plätze vor und hinter der Kunsthalle frei halten können; ihre fchlichten Rafenböfchungen und Blumenparterres harmoniren vortrefflich mit dem anpruchslos würdigen Styl der Bauten des Kunsthofes. —

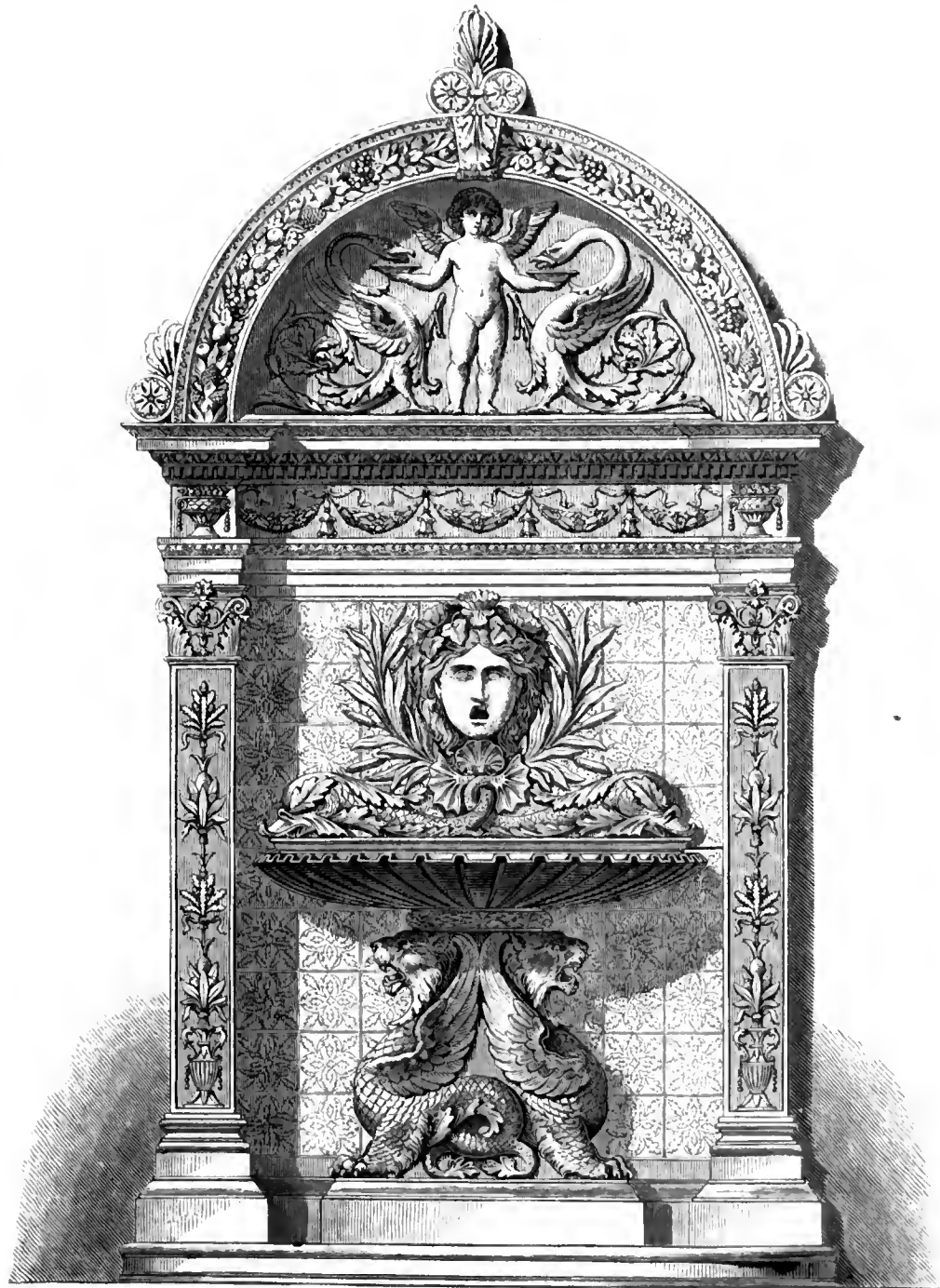
Nicht minder glücklich als diefer natürliche Schmuck ift die bildnerifche und malerifche Decoration der Ausftellungsgebäude. Am Aeußeren fiel der Plaflik die Hauptaufgabe zu, und die tüchtigften Kräfte der älteren und jüngeren Bildhauergeneration haben mit einander gewetteifert, fie würdig der in Wien für die decorative Plaflik eingebürgerten Traditionen zu löfen.

Man weifs, dafs in diefen Traditionen bis auf die jüngfte Zeit herab, in der hier die Dresdener und Münchener Schule Boden gefafst haben, die akademifche Antike im Sinne der älteren römifchen Atelierpraxis der herrfchende Styl geblieben ift. Ein refolutes Dreingehen in oft etwas maffige derbe Formen. Schwung und Leben im Aufbau bei allerdings meiftens etwas oberflächlicher und fchablonenhafter Behandlung des Details: das find die Vorzüge und Mängel der Schule, die wir auch in diefen Arbeiten wieder finden. Im Ganzen aber mufs zugestanden werden, dafs man den Werken die Kürze der Zeit nicht anmerkt, in der fie entftanden find, und dafs die meiften von ihnen dem elenden Gypsmaterial, aus dem fie beftehen, fogar zu viel Ehre anthun und fehr wohl würdig wären, in einen dauerhafteren Stoff überfetzt zu werden.



Südportal der Induſtrichalle.

In den plastischen Schmuck des Hauptportals haben sich sieben Künstler geteilt. Von der bekrönenden Colossalgruppe von Vincenz Pilz war schon früher die Rede. Sie baut sich imposant, in schön gezeichneten Linien auf und läßt auch auf die bedeutende Höhendifferenz den Grundgedanken und die Einzelmotive der Gestalten deutlich erkennen. Die Hauptfigur der Austria, die vielleicht durch eine Kopflänge mehr noch an Wirkung gewonnen haben würde, breitet die Arme aus, den Völkern zum Willkommen, die durch das Thor einziehen; in der Rechten hält sie den Kranz dem Sieger im friedlichen Wettstreit entgegen; neben ihr stehen zwei Ruhmesgenien und links und rechts von diesen sind die Allegorien der Gerechtigkeit und der Geschichte, zu der Austria emporblickend, auf Stufen hingelagert, das Ganze in Dreieckform abschließend. Die Attika darunter ist mit vier Wappenschilder haltenden Löwen von Zafauk ausgestattet; den großen, in die Attika einschneidenden Flachbogen füllt in der Mitte ein von zwei riesigen Greifen gehaltenes gekröntes Adlerchild. Den reichsten Theil der Decoration aber bietet der untere Theil des Portals. Rechts und links zwischen den Säulen sitzen in giebelbekrönten Nischen die Allegorien des Friedens und Wohlstandes von Koch;



Majolikabrunnen-Entwurf von Valentin Teirich,
ausgeführt von der Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft.

darüber ziehen sich lebendig componirte Kinderfrieze von dem seit einiger Zeit in Wien anfassigen französischen Bildhauer Deloye hin; die Porträtmedaillons des Kaisers und der Kaiserin darüber arbeitete Donath; die von schön wallenden Gewändern umgebenen schwebenden Victorien der grossen Bogenzwickel lieferte der Vorstand der k. k. Erzgießerei Pönninger, und endlich ist auch noch das Gefims der kleineren Bogenhalle, welche in das Triumphthor eingefügt ist, mit zwei allegorischen Statuen der Austria und Hungaria von der Hand des talentvollen Hellmer geschmückt.

Die drei übrigen Portale, welche nicht als Triumphbogen charakterisirt sind, sondern oben in der Segmentform der Hallendächer abschließen, tragen eine nicht minder reiche plastische Decoration, die hier, bei der geschlosseneren Composition des Ganzen, sogar eine noch opulenter Wirkung macht. Die Höhe des Bogens ist am Nordportal mit einer Allegorie des Weltverkehrs von Melnitzky ausgefattet, einer Gruppe von drei recht fleissig gearbeiteten weiblichen Figuren, die jedoch weder im Rhythmus der Linien noch in der Lebendigkeit der Behandlung dem Werke von Pilz gleichkommen. Viel gelungener sind die mächtigen Atlanten-gruppen desselben Künstlers auf den Segmentbögen der beiden Seitenportale. Den Greifengestalten, welche die Giebelecken zieren, wäre etwas mehr Körper zu wünschen gewesen. Von den übrigen massenhaften Details an diesen drei Portalen begnügen wir uns, die sitzenden allegorischen Nischenfiguren von Preleuthner, Gastell und Schmidgruber namhaft zu machen. Den beiden Seitenportalen leiht vornehmlich die glückliche Verbindung von plastischer und malerischer Decoration einen grossen Reiz. Die Malerei ist in einfachen bräunlichen und gelblichen Tönen gehalten und schmiegt sich mit ihren Rankengewinden, Bändern und Festons der Nischenform der Portale gefällig an.

In den viel einfacher gehaltenen bildnerischen Schmuck der Kunsthalle und der „Pavillons des Amateurs“ theilten sich Benk, Mitterlechner und Hellmer. Von Ersterem, einem Schüler Bauer's und Hähnel's, rührt die schöne allegorische Gruppe der drei Künste her (s. die Abbildung, S. 41), welche über den vier Eingängen der Kunsthalle sich wiederholt. Vortrefflich stimmen dazu die hübschen wappenhaltenden Genien an den Ecken, von Mitterlechner.

Ueber die minder gelungenen, in der Mehrzahl ganz decorativ behandelten Sculpturen am Kaiser- und Jury-Pavillon eilen wir hinweg und gedenken schliesslich nur mit zwei Worten noch der Colossalgestalten an der Maschinenhalle, Zeus, Acolus, Pluto und Neptun, von Silbernagel. Nur die beiden Erstgenannten haben den rechten Ort ihrer Bestimmung, auf dem Süd- und Nord-Giebel des Mittelbaues der Halle, erreicht und machen sich dort ganz imposant auf dem sonst völlig schmucklos gehaltenen Gebäude. Mit den schon gewordenen Adlern des Zeus auf den Giebelecken wollen wir nicht zu streng in's Gericht gehen. Aber ganz verwunderlich kommen uns der Unterwelts- und Meeresgott vor, die man — wir wissen nicht, aus welchem Grunde — nicht auf den beiden andern Giebeln, sondern aufsen am Boden zur Seite des westlichen Eingangs niedergesetzt hat, wo sie sich in der unmittelbaren Nähe der Dampfkrane und sonstigen Maschinenungeheuer wenig heimisch fühlen. —

Das Aeussere der Ausstellungsbauten trägt, als imitirter Steinbau, einen



Silberner Tafelauffatz von J. M. van Kempen, Voorfchoten in Südholland.

durchaus monumentalen Charakter. Hier war daher die Plastik in erster Linie zur Decoration berufen. Die ornamentale Malerei ordnete sich ihr unter und tritt nur an einigen Stellen, wie z. B. in den Nischenwölbungen der Seitenportale, in den Vorhallen des Kunsthofes und an den Langwänden der Induftrichalle in zarten, nach Art des Sgraffito behandelten Mustern helfend ein, um die Gefimsbänder und Pilaster anmuthig zu beleben. Ganz anders ist die Sache im Innern. Hier



Rhein, Main, Neckar und Mosel. Gruppe von Villebois in München.

galt es, den Charakter der Eifen- und Holzconstruktion als solchen zu wahren und ihm doch, durch eine gefällige Decoration, die Sprödigkeit zu benehmen und einen künstlerischen Reiz zu verleihen. Prof. Josef Storck, der feinsinnige Erfinder der Decoration des Inneren, hat diese Aufgabe in höchst origineller und ansprechender Form gelöst. Die eisernen Träger an den Langwänden umkleidete er mit Holzbalken, und überzog diese, sowie sämtliche Füllungen der Wände und Gesimse mit bedrucktem Jutestoff. Eine zierliche Flächenornamentik in kräftigem Roth, Gold, Hellgelb und Blau hebt sich von dem neutralen warmgrauen Grundton der Jute fein und maassvoll ab und giebt den durch hoch angebrachte Seitenfenster gut beleuchteten Räumen ein festlich heiteres Gepräge. Wäre der Entwurf Storck's, der bei der Decoration der Wandflächen noch kräftigere Farben anwenden wollte, im vollen Umfange zur Ausführung gekommen, so würde die Wirkung entschieden eine noch günstigere sein. Nicht unerwähnt wollen wir lassen, dass die Motive der inneren Decoration in die geschmackvolle Titelverzierung verflochten sind, mit welcher Prof. J. Storck diesen unseren Bericht ausgestattet hat.

Fasst man die Leistungen der Decorateure an plastischem und gemaltem Schmuck zusammen, so ergibt sich aus ihrer Bethätigung beim Weltausstellungsbau von Neuem, dass Wien sich in dieser Beziehung vor keiner Rivalität zu scheuen braucht. Architektur und ornamentale Kunst sind unsere starken Seiten. Die übrigen Künste bedürfen der grössten Rührigkeit und einer unausgesetzten, von hohen Gesichtspunkten ausgehenden Pflege, wenn sie es zu gleichen Erfolgen bringen wollen.

C. v. Lützow.



Die bildenden Künste, Gruppe von Benk.

Das Kunstgewerbe.

I. Wohnungs-Ausstattung.

Drei Fragen werden sich uns im Folgenden vor allem aufdrängen, eine internationale, eine nationale und eine orientalische Frage.

Die internationale Frage, das ist die Reform der modernen Kunstindustrie und des allgemeinen Geschmacks auf dem Wege der Lehre und des Unterrichts durch Museen und Schulen. Von England angeregt, gährt sie jetzt in allen Culturstaaten, und mag somit wohl als eine internationale bezeichnet werden. Sie ist auch eine eminent sociale, insofern als es sich bei ihr um Verschönerung unserer Umgebung, um Idealisirung unseres Lebens handelt.

Die nationale Frage in der Kunstindustrie, eine Frage von noch sehr jungem Datum, bezieht sich auf das, was sich in verschiedenen Ländern von alter eigenthümlicher Kunsttradition in häuslicher oder gewerblicher Arbeit erhalten hat. Diese Traditionen sind von unserer raschen, nivellirenden Zeit wie alles Costümliche von schnellem Untergange bedroht, und es ist die Aufgabe, dieselben zu retten oder für die moderne Kunstindustrie zu verwerthen.

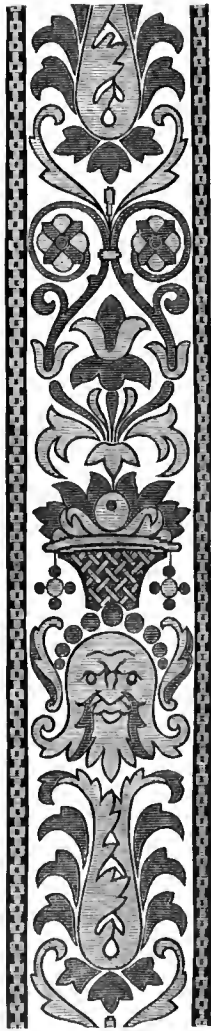
Zum dritten die orientalische Frage. Die farbige, decorative Kunst des Orients ist seit den Weltausstellungen aus ihrer isolirten Ruhe herausgetreten, sie ist eine Größe für Europa geworden, dringt in seine Industrie gewaltig ein und droht seinen Geschmack auf gewissen Gebieten vollständig umzuwandeln.

An diesen drei Fragen nimmt die Kunstindustrie sämmtlicher Länder und der Culturstaaten insbesondere Theil, und je durch die Stellung, die sie dazu nehmen, ist auch ihre kunstindustrielle Physiognomie bedingt. Sie sind demnach auch für unseren Bericht von ganz besonderer Wichtigkeit, da wir es weniger auf die Darlegung des heutigen Zustandes in den einzelnen Industriezweigen, als auf den eigenthümlichen und charakteristischen Antheil der Länder und Staaten an dem kunstindustriellen Schaffen der Gegenwart abgesehen haben.

Für unfere überfichtliche Schilderung ordnen wir uns den Stoff nach zwei Gruppen, indem wir einmal uns die Wohnung betrachten wollen, mit dem, was speciell zu ihrem Schmuck und zu ihrer Ausstattung gehört, und sodann insgefammt die übrigen mehr frei und unabhängig gefchaffenen Dinge.

I. Die Wohnung.

1. Die moderne Wohnung.



Bordure von Drächsler
in Wien.

Man follte denken, mit unfere Wohnung fei es gerade wie mit der Mode, die ja durchaus international und nicht national ift, aber gar keine Frage bildet. Die Mode wird von irgendwo dirigirt, und jeder beugt fich ihr, weil es einmal fo fein mufs, ohne zu fragen und zu denken. So war es auch mit der Wohnung. Die Muster für Tapeten, Möbelstoffe und Tapezierarbeiten kamen von Paris, was von Paris kam, war schön und gefchmackvoll, und es galt nur, das Neueste recht neu und schnell zu haben. Das war der Standpunkt der modernen Industrie, der modernen Civilifation in den modernen Culturstaaten. Ja, wenn wir recht berichtet find, fo foll es irgendwo in deutschen Landen eine Mustercentralanstalt gegeben haben, die ihre eigenen Agenten an den Ufern der Seine hielt. Die lagen beständig auf der Lauer, hörten das neue Gras wachsen, ergatterten die jungen Muster und fendeten fie flugs heim zur Mutteranstalt, von wo fie, mit der Scheere getheilt, den Fabriken des Landes zuflossen. Wenn nun mit der Saifon von drüben her aus der grofsen Geburtsstätte der Moden die neuen Tapeten, die neuen Modestoffe in die Welt hinauskamen, da fanden fie überall schon ihres Gleichen und hatten das Nachsehen mit langen Gesichtern. Es ift gerade wie die Geschichte von dem berühmten Wettlauf auf der Buxtehuder Haide, wo der kluge „Swinegel“ und des Swinegels Frau auch immer rufen konnten, wenn der Hase ankam: „Ich bin schon hier“, und fo dem schnellen Kunstfläufer den Sieg abgewannen. Natürlich glauben wir die Geschichte nicht.

Nun, heute ift es nicht mehr fo: die Zeiten haben sich geändert und werden sich noch mehr ändern. Nur in den unteren Tapezierregionen und ihrem Publicum, oder in jenen Häusern, wo der erste, schnell erworbene Reichthum nach Glanzentfaltung drängt, da imponirt noch „das Neue“ und „das Neueste“. Alles, was sich auf die Ausstellung gewagt hat, das lehrt uns erkennen, dafs die Wohnung auch eine künstlerische geworden ift, und dass die Nationen zu ihr Stellung genommen haben oder zu nehmen trachten.

Frankreich, wenn man will, repräsentirt noch die Mode, aber was wie

Mode erscheint, das ist in der That nur sein eigener constanter Charakter. Was wir heute sehen, ist der Art nach gar nichts anderes, als was wir 1867 in Paris sahen. Nur Einzelheiten und Nebenfachen schlagen eine andere Richtung ein, fügen sich aber für jetzt aufs allerbeste in die alte Ordnung. Dies gilt z. B. von den nicht seltenen orientalischen Mustern, die als applicirte Stickereien oder in den Geweben zur Verzierung der Möbel verwendet werden. Die orientalische Frage ist für Frankreich noch von geringerer Bedeutung als z. B. für England und zumal für Oesterreich. Ebenso sind die Spuren, welche die Wirkung der internationalen Frage, d. h. die Bestrebungen für eine Reform in antifranzösicher Richtung, erkennen läßt, nicht unbedeutend, aber die französische Kunstindustrie kann vieles verdauen und wird damit in ihrer Weise fertig; sie nimmt das Fremde und Fremdartige auf und wandelt es in ihr Eigenes um. Denn das ist eine der wesentlichsten Eigenschaften des französischen Geschmacks, nicht daß er Neues schafft und erfindet, sondern die Empfänglichkeit für alles Fremde und das Talent, es feiner Weise conform zu machen. Daher einerseits in der französischen Kunstindustrie eine außerordentliche Vielseitigkeit, andererseits vollständiger Mangel an Originalität; der französische Künstler ist findig, aber nicht erfinderisch.

In der Hauptsache lebt der französische Geschmack und somit auch alles, was die Wohnung betrifft, noch ganz im Stil und in den Stilarten des achtzehnten Jahrhunderts; er verachtet keine derselben, nur daß sich die Vorliebe mehr und mehr von dem Anfang hinweg gegen das Ende dieses berühmten Säculums gezogen hat. Jene Zeit gefiel sich im Capriziösen, in willkürlichen Einfällen, stand auf gutem Fuß mit den Bizarrerien von China und Japan, brachte das Persische in Mode, kokettirte in späterer Periode mit der Antike, liebte die Bagatelle und trug den colossalen Reifrock, und zeigte sich somit ziemlich tolerant im künstlerischen Glauben. Auf stilistische Dogmen und starre Confession gab sie nicht viel; nur hatte sie ihre Vorliebe, ihre Passionen. Das muß man bedenken, wenn man in den verschiedenen Decorationen und all dem bunten, scheinbar künstlerisch sich widersprechenden Geräth, das uns die französische Ausstellung zur Ausstattung der Wohnung vor Augen führt, den gemeinfamen Charakter erkennen will.

Die Franzosen haben in einem ihrer überdeckten Höfe Modelle von Zimmern oder Theile von Zimmern ausgestellt, die aber keinen vollständigen Begriff der französischen Wohnung geben. Wir müssen das Bild aus dem, was Tapezierer, Möbelfabrikanten, Teppichweber u. f. w. ausgestellt haben, insbesondere aber auch aus den kleinen Räumen des französischen Commissionshauses ergänzen, dann erhalten wir die Ideen, die den französischen Decorateuren noch immer als Ideale vorschweben. Da ist (von Picarel) das Stück einer Wand mit der Thüre und dem Felde darüber, weiß mit goldenen Rococo-Ornamenten in Relief und mit einem zarten Gobelinsgemälde in der Sopraporte; da ist daneben (von Noël Quillet) eine andere Wanddecoration mit reich geschnitzten Ornamenten und mit einem flachen Relief über der Thüre, das von zwei Amoretten gehalten wird, alles weiß wie Stuck mit zartem Grau und Chamois, und eine ähnliche von Lefèvre mit reichem Stuckgefäms in Weiß und verschiedenen kalten Draptönen. Sind wir damit nicht ganz in der Mitte und der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts? Setzen wir die reichen Himmelbetten von Levy & Worms und

von Fourdinois hinein mit ihren blaffen Farben und ihren duftig zarten Gobelins, welche die Füllungen der Bettstätte zu Kopf und Füßen, dort wo man sonst Schnitzereien zu sehen gewohnt ist, überdecken, sie passen völlig hinein und würden der Zeit und dem Geschmack der Pompadour und der Dubarry keine Schande machen. Mit den Möbeln müssen wir schon zum großen Theil in die Zeit der Königin Marie Antoinette hinabsteigen, denn ihr gehören die zahlreichen Tische, Kästen, Schränke, Etagèren und mancherlei anderes Phantasieräth von ziemlich steifen und magern Formen mit eingelegter Holzarbeit und vergoldeter Bronzeornamentirung an: alles zart, süß, schwächlich, überzierlich, wie es dem Geschmacke jener Zeit gefiel. Siehe unter anderm die Arbeiten bei Charmois und Lemarinier. Da passen denn auch die Gobelins hinein mit ihren pastoralen oder allegorisch-mythologischen Scenen, die in ziemlich überraschender Zahl von verschiedenen Fabriken ausgestellt sind (Braquenié, Duplan & Comp.), und die



Jardinière von Silber, von Meyen & Co. in Berlin.

gobelinsüberzogenen Sophas und Fauteuils mit ihren mageren Lehnen und ihren gekrümmten Beinen, die freilich mit ihrer Decoration noch immer aller Vernunft brutal in's Antlitz schlagen. Wenn die Rococozeit kleine Landschaften oder Scenerien, zierlich in Blumenrahmen gefasst, der Form des Sitzes oder der Lehne anpaßte, so überdecken hier mannsdicke Bäume, Tempel und Schneegebirge die Möbel, unbekümmert um alle Form, um alle Polsterung, welche der heutigen Tapezierkunst gefällt, aller Natur zuwider hemisphärisch zu gestalten. Ist die Verwendung solcher gewebter Bilder für den Sitz schon an sich unangemessen, um



Blumenvase in vergoldeter Bronze von Hollenbach, nach Zeichnung von Claus in Wien.

wie viel mehr in dieser geschmackwidrigen Art der heutigen Franzosen! Man sieht, bei allem Geschick, bei aller Mache fehlt schliesslich doch das Gefühl.

Es passirt ihnen Aehnliches mit den Fufsteppichen. Hier blüht noch die ganze Blumenliebhaberei der Franzosen, freilich nicht mehr in der derben, breiten und wilden Art, wie sie in den letzten Jahrzehnten Mode war, ein wenig gezähmt, selbst süßlich in den Farben, welche sich den duftigen Tönen des achtzehnten Jahrhunderts zu nähern trachten, und in die immer noch naturalistische Zeichnung ist eine Art System der Wiederholung gebracht. Da ist es um so unnatürlicher,

wenn wir zwischen diesen sich kreuzenden Blumenranken, Pflanzen und Bäumen hindurch in Gletscherlandschaften hineinschauen, in die unser Fuß hineintreten soll. Wir hätten solche Absurditäten, wie sie die Fabriken von Nîmes als ihre Prachtstücke ausstellen, nicht mehr erwartet. Es scheint aber fast, als ob dieser schon verschollene Geschmack noch einmal wiederkehren will. Die Farben, haben wir gesagt, sind gemässigt gegen früher, aber immer noch so lebhaft, daß ganz wider alle Ordnung in einem französischen Salon die größte Farbenpracht oder sagen wir Farbenruhe auf dem Boden liegt. Während jeder ächte Kunststil auf dem Boden für das Auge die Ruhe sucht und sich nach oben hin mit seiner Decoration reicher und reicher entfaltet, ist es bei dem französischen Salon umgekehrt: oben am Plafond farblos oder weißer und grauer Stuck, unten blühende Farbenpracht und an den Wänden die neutralen Zwischentöne. Dem ganz entsprechend legen die großen französischen Teppiche, welche den ganzen Salon in einem Stück bedecken und dieses Stück mit einer einzigen reichen Composition verzieren wollen, den Plafond geradezu auf den Fußboden. Sie imitiren den reichst componirten Plafond mit seinen Stuckreliefs, mit architektonischen Ornamenten, mit Medaillons und Figuren, überetzen ihn in Farbe, zeichnen ihn im Relief mit Hinzufügung von Licht und Schatten und kehren so buchstäblich das Oberste zu unterst. In dieser grundverkehrten Art ist das Prachtstück der französischen Teppichwirkerei von Braquenié frères.

Es wird nicht nöthig sein, das achtzehnte Jahrhundert noch weiter in der heutigen französischen Wohnung, soweit sie wenigstens auf künstlerische Decoration Anspruch macht, nachzuweisen; wir haben vielmehr einer auffallenden Erscheinung daneben zu gedenken, welche ihr zu widersprechen scheint und auch widerspricht. Der heutige Franzose lebt, was die Kunst betrifft, im achtzehnten Jahrhundert, er schläft auch darin, aber er speiset im sechzehnten. Das ist die Regel, daß, während Salon und Schlafzimmer im Stil Louis XV. und XVI. gehalten sind, das Speisezimmer im Stil der Renaissance eingerichtet ist, und dieses führt zur Erklärung vieler Gegenstände in der französischen Ausstellung. Das charakteristische Beispiel dafür giebt uns das schon erwähnte französische Commissionshaus. Hier haben wir auf der einen Seite den blumigen, lichtgrauen Salon mit feinen vorne ausgeschweiften Gobelinsmöbeln, auf der andern Seite das dunkle ernste Speisezimmer mit sehr schöner Goldtapete im Renaissancestil, mit strengen stilkvollen Ebenholzmöbeln und mit wirklich ansprechender, anheimelnder und doch eleganter Haltung, wobei nur der Plafond mit seiner verzopften Malerei, seinem Gewölbe und seinem blauen Himmel, in dem sich der große Lustre höchst komisch verliert, einen gar sonderbaren Mißklang bringt. Zuweilen begnügt sich der Franzose auch nicht mit Rococo und Renaissance, sondern er raucht seine Cigarre und nimmt seinen Café im Orient und badet in Pompeji, im Griechenthum. Wir kennen ein vornehmes, von einem französischen Decorateur eingerichtetes Haus in Wien, worin man die ganze Kunst- und Culturgeschichte an einem Tage durchleben kann.

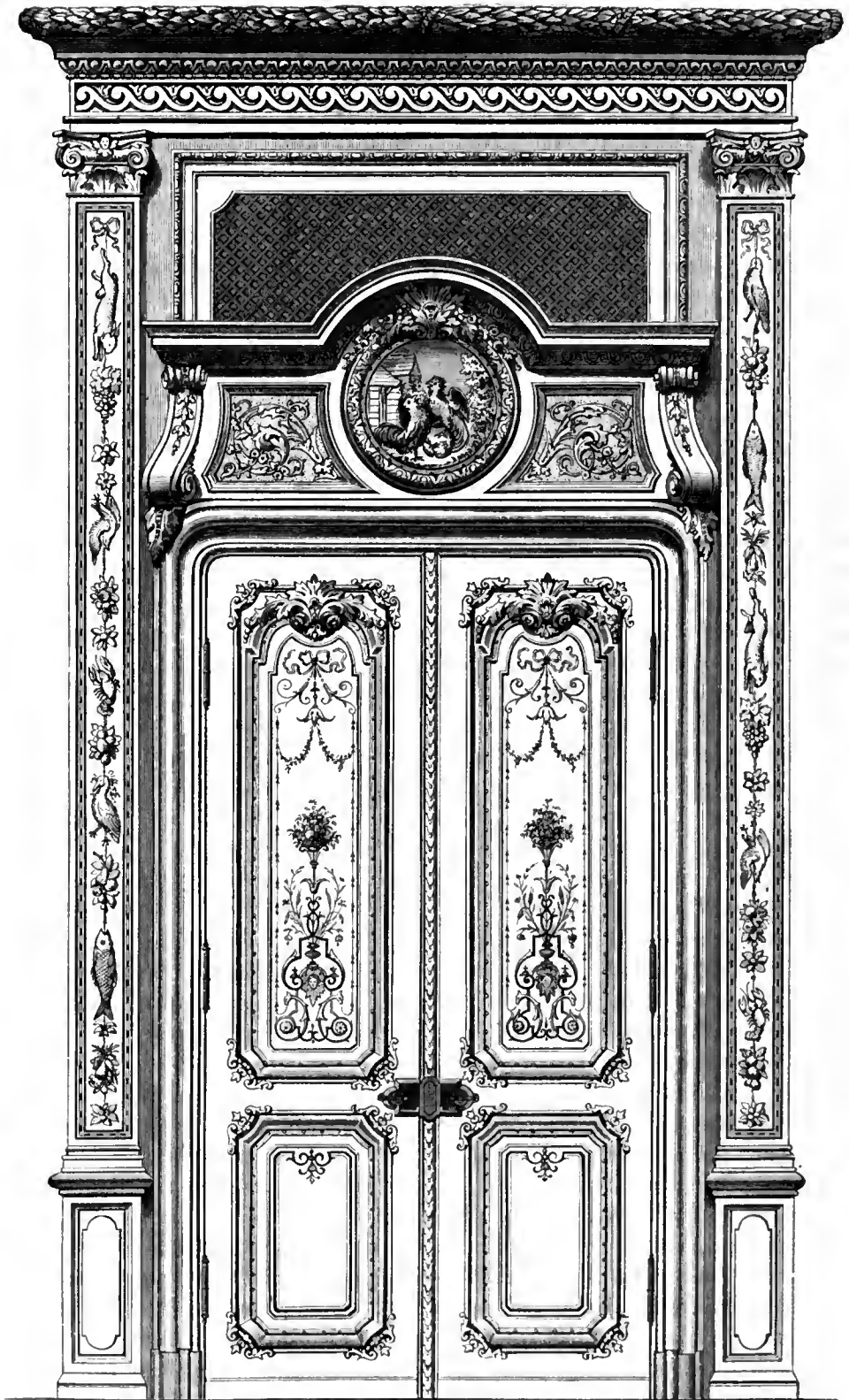
Diese Nebenstellung der Renaissance hat vorzugsweise zur Ausbildung der französischen Ebenisterei geführt. Die Pariser Credenzen, die Bücherkasten und sonstigen Möbel von Ebenholz und Eichenholz oder Ebenholz-Imitation mit ge-

schnitzten Ornamenten sind von allen Ausstellungen her berühmt, und so sehen wir auch diesmal glänzende Beispiele, insbesondere bei Guéret frères, Henri Fourdinois, der 1867 die am meisten bewunderte Prachtarbeit hatte, und bei Rondillon, dessen keineswegs vollkommen gut gearbeitetes Hauptstück, ein Kasten mit zwei Thüren und zarten, aus dem Relief in Marqueterie übergehenden Ornamenten vom Berliner Gewerbemuseum gekauft wurde. Alle diese französischen Arbeiten haben zwei Eigenschaften, die sie, im Geiste wenigstens, dem achtzehnten Jahrhundert nähern und wesentlich von den ähnlichen italienischen Arbeiten unterscheiden: einmal die außerordentliche Magerkeit der Renaissanceformen, der Glieder und Profile, und zum zweiten die viel zu weit getriebene Behandlung der Oberfläche, insbesondere der Reliefs, die reine Metallfärbung ist und nicht daran denkt, daß sie es mit Holz zu thun hat.

Neben diesen Renaissancekästen muß es natürlich auch Renaissancevorhänge und entsprechende Sitzmöbel geben. Erstere Stoffe treten diesmal — und das ist wohl schon eine Wirkung der internationalen Reform — weit zahlreicher und weit schöner auf als im Jahre 1867. Imitationen lyoneser Fabricats von Venetianer und Genueser Sammetstoffen (mit Sammetblumen und Ornamenten auf lichtem Atlasgrund) sind mehrfach ausgestellt und zum Theil, z. B. bei Taffinari, von bewunderungswürdiger Schönheit. Diese Arbeiten gehören zum Entzückendsten, was heute die ganze französische Kunstindustrie schafft. Auch gelungene Renaissancefessel und Fauteuils von Eichenholz mit ähnlichen, aber bescheidener gefärbten Sammetstoffen sieht man bei verschiedenen Decorateuren, nur muß man es mit der Renaissance nicht so genau nehmen, denn es hat hier bei den Sitzmöbeln eine kleine Verschiebung der Zeiten stattgefunden. Was wir Renaissancefessel nennen, das ist nach den Mustern des siebzehnten Jahrhunderts geschaffen, nicht des sechszehnten. Die eigentliche Renaissance brauchte noch mehr die Sitzbänke und Sitztruhen als das beweglichere Gestühl.

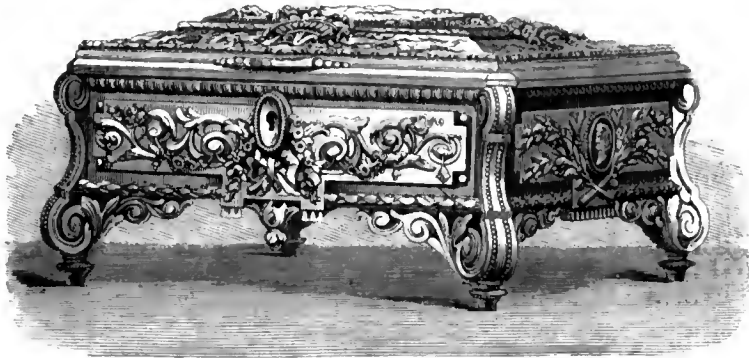
Außerdem findet man in den Ausstellungen der Tapezierer für das Sitzmöbel eine reiche Zahl von Spiel- und Phantasieformen, dünn und mager, als Abart der chinesischen Bambusstühle, oder kurz, gedrunken, schwellend, das Princip des Divans auf den Stuhl übertragen, bald mit geblühtem Stoff, bald mit einfarbiger Seide, bald mit orientalischer Stickerei überzogen oder verziert. Die französische Phantasie schafft darin Neues für jede Saison, und doch ist es, wie bunt und verschieden es auch aussieht, im Grundcharakter stets dasselbe und durch die Abwesenheit jeglichen Stils am meisten bezeichnet. So wie das Gestühl, so giebt es auch eine Menge anderer Phantasie Möbel, mit Elfenbein, mit eingefetzten Steinarten, mit Faiencefliesen, insbesondere auch mit figürlichen Bronzereliefs, ein keineswegs gelungenes Genre, als dessen Hauptvertreter Diehl gelten mag.

Bei all diesen Gegenständen, die für ein künstlerisches Auge „aus der Art schlagen“, ist sehr selten etwas Erfreuliches; zuweilen gelingt es aber auch dieser beweglichen Phantasie, wenn sie mit etwas Poesie gepaart ist, da wo sie die Schablone verläßt, in außerordentlich glücklicher Weise. Ein solches Beispiel ist das Zimmermodell von Pénon, das nicht Renaissance, nicht Rococo, nicht Architektur, nicht Decoration ist, das jeder Regel spottet und doch unendlichen Reiz besitzt. Ein Zimmerchen, in das eine gekrümmte Stiege mit einem geschnitzten Geländer



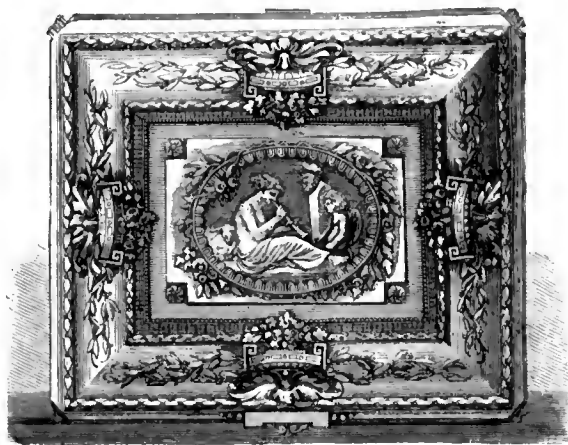
Thür eines Speisezimmers, von Fr. Schönthaler in Wien.

herabsteigt, und das wieder in einer Ecke ein erhöhtes Extrazimmerchen in Gestalt eines Viertelkreises für sich hat, eine Art Schreibcabinet; die Wände dieses Zimmers mit einem goldigen Stoff bedeckt, der wie der Abendhimmel glänzt und ihn auch vorstellen soll; ein mächtiger Baum mit dunklem, dichtem Laub und buntgefiederten Vögeln auf den Zweigen, aus der Ecke emporwachsend und



Tafelentuchkasten von Erhard & Söhne. Schwäb. Gmünd.

über den Plafond sich verbreitend; hohe tropische Stauden mit Riefenblättern und großen dunkelroth glühenden Blumen überall emporwachsend, als wären wir an den Ufern des Ganges — das alles ist so wider alle Art und Gewohnheit,



Deckel zum Tafelentuchkasten von Erhard & Söhne. Schwäb. Gmünd.

wider alle Regel, daß die kühle, nüchterne Kritik es gänzlich verwerfen sollte. Und doch liegt ein solcher Zauber in diesem Zimmer, der alle Kritik gefangen nimmt und schweigen heißt. Die Individualität ist hier in ihr Recht eingetreten und hat die Schranken der Schablone durchbrochen. Wenn wir recht berichtet sind, ist dieses Zimmer mehr zufällig entstanden, indem es galt, sich auf beschränktem Raume mit verschiedenartigen Gegenständen einzurichten. So hat der Zufall in Verbindung mit Geschick Besseres und Anmuthigeres hervorgebracht,

als wenn die Umstände es erlaubt hätten, der Methode und dem Schema zu folgen. In der Wohnung sind wir aber oft ganz in der gleichen Lage; wir müssen uns oft auch hier gegebenen Verhältnissen und Bedingungen fügen. Lassen wir uns getroffen durch diese Zwangslage veranlassen, unseren eigenen Eingebungen zu folgen und haben wir den Muth, der Mode und dem Tapezierer entgegenzutreten! Soll der Versuch, der Durchbruch der Schablone, aber gelingen, so oder ähnlich



Stuhl für ein Speisezimmer von F. Schönthaler in Wien.

gelingen, wie wir es bei Pénon sehen, so muß man wohl etwas eigenen Geschmack besitzen, und ein bißchen „Poesie im Leibe“ haben.

Auch von der heutigen englischen Wohnung ist es schwer ein klares Bild zu gewinnen nach dem, was die Ausstellung uns bietet. Die Möbel, welche wir im Transept sehen, nehmen einen zu hohen, zum Theil exceptionellen Standpunkt ein, und die Wände, die sie als Hintergrund haben, entsprechen ihnen wohl im Ton, aber nicht im Stoff. Die beste Idee von der mit Comfort eingerichteten Wohnung eines wohlhabenden Gentleman in ihrer modernsten Erscheinung, was die Decoration und Ausföattung der Zimmer betrifft, giebt uns das eisenbeschlagene Haus vor dem nordwestlichen Eingang, obwohl es nur im Cot-

tagestil angelegt ist. Aber von der englischen Commission in Besitz genommen, ist es dem Publicum unzugänglich.

So viel erkennen wir leicht, das wenn auch das englische Haus in seiner Anlage, in Bestimmung und Gebrauch dasselbe geblieben ist, doch die Decoration sich sehr verändert zeigt. Von England ist ja die Reform des Geschmacks ausgegangen, seit zwanzig Jahren geht sie mit Energie vorwärts, alle Kunstindustrieweige tragen ihren Stempel oder ihre Spuren, und so ist es unmöglich, das nicht auch das Haus davon ergriffen wäre.

Die alte englische Wohnung, wie sie noch bis auf die letzten Jahre existirte, zeigte eine auferordentliche Uebereinstimmung und doch keinen Stil. Sie folgte in Salon, Speisezimmer, Schlafzimmer bis auf die Küche einer Schablone, die einen gewissen eigenen Charakter hatte und doch ganz unkünstlerisch war: die Formen der Möbel schwer, plump und massiv, die Decoration zum Theil, wie z. B. auf den Teppichen, überladen, bunt und ordinär, in den Farben, dem crassesten Naturalismus anheimgefallen. Dort, wo man glaubte mehr und Besseres thun zu müssen, als der „Standard of life“ erforderte, der feine Unterschiede nur in die grössere oder geringere Kostbarkeit des Materials setzte, da mußte man sich an die Franzosen wenden und gelangte mit ihrer Hülfe zu Zopf und Rococo, oder, wie es gewöhnlich bei den Landschlössern geschah, man erfand für die Innendecoration eine eigene moderne englische Gothik, deren Hauptmerkmal in der decorativen Verwendung von Eichenholz bestand. Das ist, wie bekannt, in vielen Schlössern des Continents nachgeahmt worden.

Heute ist das nun, wie uns die Ausstellung lehrt, in vieler Beziehung geändert. Fangen wir mit dem Fußboden an. Einst blühten auf den Teppichen von Kidderminster Wälder und Gärten, oder es lagen auf den „Brussels“ riesige farbige Blumenbouquets. Mustern wir die heutigen Teppiche auf der Ausstellung, so sehen wir alles, was auf besondere Bedeutung Anspruch macht, in orientalischer Weise verziert, also gerade in der Art, welche von der Reform empfohlen worden ist. Die Mehrzahl der großen Teppiche folgen dieser Richtung, und es giebt sehr schöne Beispiele darunter. Hier und da ist wohl ein einzelnes Stück, das in seiner Größe einige Ansprüche erhebt, nach dem Muster der französischen Teppiche in Plafond-Decoration verziert; der Blumennaturalismus sowie figurliche Darstellungen finden aber allein noch auf den ganz kleinen Teppichen, wie sie vor dem Kamin zu liegen pflegen, eine Stätte. Auf diesem Gebiete, kann man sagen, ist die Veränderung vollständig; was ihr widerspricht, das ist nur eine Erinnerung vergangener Zeiten.

Ebenso vollständig ist die Veränderung der Wanddecorationen, der Tapeten. Hier standen einerseits der naturalistischen oder sonst sinnlosen Verzierung die regulären stilisirten Muster gegenüber, andererseits der lichten grauen nun eine dunklere und kräftigere Färbung. Letzteres bildet den Standpunkt der Reform. Mustert man nun die englischen Tapeten, soviel als davon zu sehen ist, insbesondere auch jene Wände, welche den Hintergrund der kostbaren Möbel im Transept bilden und ganze Zimmerdecorationen vorstellen sollen, so wird man nicht im Zweifel sein, das auch hier die Reform schon durchgedrungen ist. Wie weit das nun bereits im englischen Wohnhause geschehen ist, müssen wir dahin

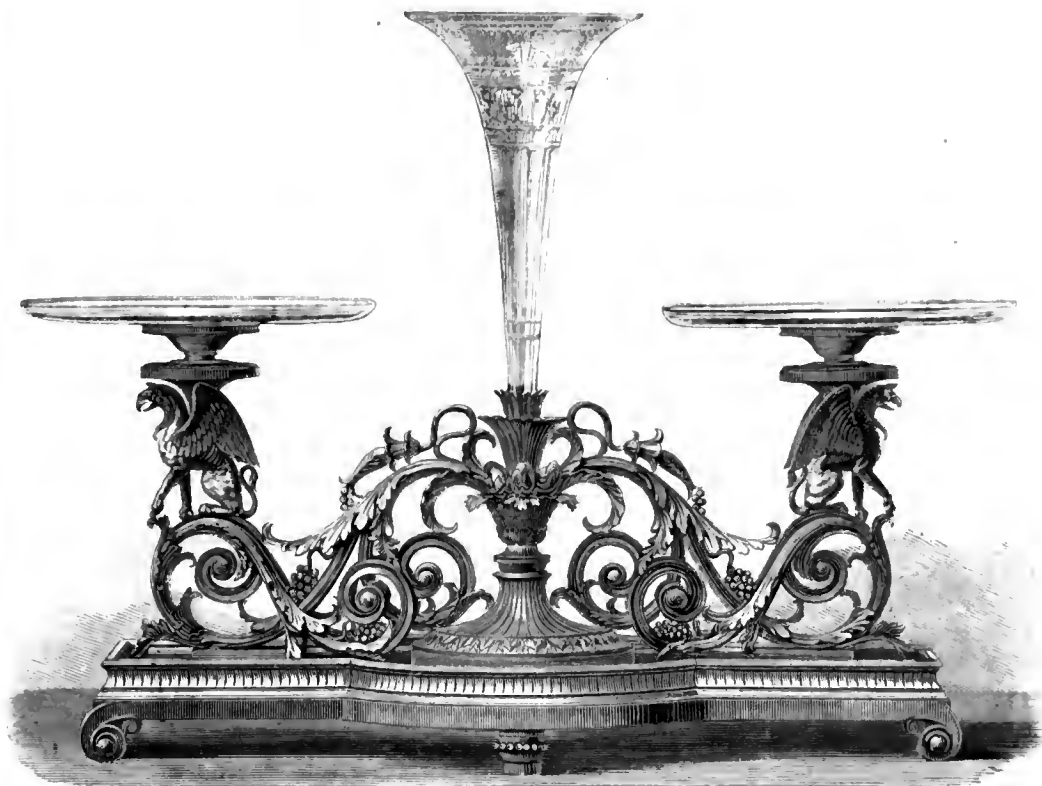


Tafelauffatz in Bronze und Glas nach Hansen's Entwurf von Lobmeyr & Hollenbach.

gestellt sein lassen. Jedenfalls ist es von Bedeutung, daß die Kunst des Decorateurs sich in diesem Charakter auf der Ausstellung präsentirt. Selbst der Plafond, der sonst wenig Berücksichtigung in der englischen Wohnung fand, erhält nunmehr eine dieser Wand entsprechende Decoration, wenn sie auch ebenfalls nur Tapete ist.

Ohne Zweifel hat die englische Wohnung dadurch mehr Harmonie und Charakter bekommen. Uebrigens hat sich auch zur papiernen im gleichen Geiste eine solidere Decoration gefellt: wir meinen die buntglazirten Fliesen, deren Gebrauch und Fabrication in England seit wenigen Jahren einen enormen Aufschwung genommen hat. Allerdings finden sie in Wohnzimmern nur beschränkte Anwendung, geben ihnen aber doch im Innern des Kamines oder als äußere Verkleidung desselben eine höchst angemessene und glückliche Decoration, viel glücklicher als der weiße oder schwarze Marmor, der uns doch immer auf ein anderes Land und ein anderes Klima hinweist. Nichts kann auch glücklicher sein als die Verzierung, wie sie bisher auf diesen Fliesen in Uebung stand, und nur ganz neuerdings erst dringt ein anderer Ornamentationsgeist ein, den wir später bei anderen Gegenständen noch näher werden kennen lernen.

Mit der Decoration der Wände finden wir die Möbel- und Vorhangstoffe in



Tafelauffatz in Holz und Glas nach Hanfen's Entwurf von Lobmeyr & Rudrich.

Einklang und können somit auch hier den Wandel des Geschmackes constatiren. Wenn aber auf den Teppichen durchweg die orientalischen Muster Platz gegriffen haben, so sind es hier vielmehr diejenigen der gewebten Stoffe des sechszehnten Jahrhunderts, welche zur Anwendung kommen, meist einfache, stilisirte Flächenmuster in jener Art, wie sie uns von den Genueser und Venetianer Geweben bekannt sind. Sie harmoniren durchaus mit den Tapetenmustern. Was die Franzosen zu gleichem Zwecke jetzt schaffen und gebrauchen, das ist mit gewissen bereits erwähnten Ausnahmen alles viel bunter in der Farbe, complicirter in der Zeichnung und verschiedenartiger im Stil. Es ist selten, daß diese englischen Gewebe Muster des achtzehnten Jahrhunderts zum Vorbild haben, und wenn, so sind sie gewiß bescheidener in Zeichnung und Farbe.

Leider sind wenig oder gar keine englischen Möbel ausgestellt, welche dem gleichen Lebensstande, dem wohlhabenden Hause, dem Hause des Gentleman entsprechen. Was wir sehen, ist fast alles kostbarer Art und mehr Prachtstück für die Ausstellung, bestimmt, als Wunder der Arbeit zu glänzen. Dennoch ist es in zweierlei Weise charakteristisch und entspricht in der That zwei verschiedenen Richtungen in der Kunstindustrie, von denen wenigstens die eine vollkommen originell und englisch originell ist. Beiden Richtungen ist gemein-

fam eine gewisse farbige Erscheinung des Aufsern, und sie treten daher in ganz bestimmten Gegensatz zu der geschnitzten Renaissance-Ebenisterei von Paris und noch mehr zu der derberen und kraftvolleren von Italien. Ganz im Gegensatz gegen früher strebt die eine Richtung, deren Decoration in eingelegter Arbeit von Elfenbein und farbigen Hölzern besteht, die höchste Feinheit und vollendetste Ausführung in der Feinheit an, und vernachlässigt dabei alles Relief. Die Profile sind von äußerster Zahmheit und Magerkeit, sodafs es nur malerische Wirkung der farbigen Hölzer giebt, gar keine aber von Licht und Schatten. In dieser



Kriige von F. W. Merkelbach in Grenzhausen.

Beziehung können wir auf einige Arbeiten bei Jackson & Graham, ganz besonders aber auf die Toilettenmöbel in lichtem, gelben Birkenholz mit Elfenbein bei W. Walker aufmerksam machen. Die Politur und Glätte des Holzes, die Zierlichkeit der Kanten und der überaus feinen Profile, die zarte Behandlung des Elfenbeins, das theils in Relief, theils flach eingelegt und in Roth gezeichnet zur Verzierung dient, dürfte zu dem Vollendetsten gehören, was in dieser Art auf Ausstellungen gesehen worden. Es ist aber auch so überaus zart, dafs sich jede Hand vor dem Gebrauch fürchten mufs.

Dieser Richtung, welche in vornehmen Kreisen bereits einigermaßen Mode geworden zu sein scheint, tritt nun die andere mit einem gewissen Bewußtsein kräftig und nicht ohne Derbheit gegenüber. Auch davon hat die Ausstellung Beispiele ebenfalls bei Jackson & Graham und sodann bei Collinson & Lock und bei Cooper & Holt. Unterstützt durch das Talent zum Theil gelehrter Architekten wie Eastlake (vergl. dessen Buch: „Household taste“) und Waterhouse, stellt sie dem Capriziösen und Willkürlichen des modernen Geschmacks das Structive und Rationelle in den Dingen gegenüber, ganz im Sinne der modernen Reform,

aber mit vorwiegender Neigung für das Mittelalter. Sie ist darin wohl nur eine Fortsetzung des modernen gothischen Stils der Land Schlösser, nur daß sie von den Verkehrtheiten desselben, insbesondere von der schablonenhaften, nüchternen Uebertragung der architektonischen Ornamente auf die Tischlerei abgekommen ist und mehr auf das Rationelle in den wirklichen Tischler- und Schlosserarbeiten des Mittelalters eingeht. Auch sie gelangt, auf romanische Vorbilder sich stützend, zur farbigen Verzierung im Gegensatz gegen ein gefundes und kräftiges Relief, selbst zu vertieft eingeschnittenen und farbig herausgehobenen Ornamenten. So sehen wir die ausgestellten Objecte bei den genannten Fabrikanten in verschiedener Art malerisch verziert, theils in sehr einfacher Art eingelegt, theils mit ge-



Krüge von F. W. Merkelbach in Grenzhäufen.

färbten Ornamenten, theils mit kleinen Figurenscenen in mittelalterlichem Costüm auf Goldgrund, theils auch mit Faiencfliesen, wie bei Morant an einem großen Kasten. Wie die Zeichnungen bei dieser Firma Morant, Boyd & Blanford zeigen, versteht es dieselbe, ganze Zimmer und Häuser reichster Art in diesem Stile einzurichten. Und darauf ist es natürlich von den Vertretern derselben abgesehen; wie weit er aber über das Landshloß hinaus schon Boden gewonnen hat, vermögen wir nicht zu sagen; viel ist es wahrscheinlich nicht.

Mustern wir von dem Standpunkt der internationalen Reform aus dasjenige, was Deutschland und Oesterreich für die Ausstattung und Decoration der Wohnung ausgestellt haben, so könnte es fast scheinen, als sei diese Reform im Sinne der Renaissance nahezu völlig durchgeführt. Wo sind alle die Zopf- und Rocomöbel geblieben mit den Vergoldungen und dem geschnitzten krausen Muschelornament, die sonst, namentlich von Wien aus, auf den Ausstellungen so viele Bewunderer fanden? Ein einziges Stück in der österreichischen Abtheilung bei Haffa erinnert noch daran. Etliche Tapezierarbeiten, namentlich im Sitzmöbel, suchen es den modischen Caprizen der Franzosen gleich zu thun, suchen



Venetianischer Spiegel im Salon des Kaisers, ganz aus geschliffenen Glasplatten zusammengesetzt,
nach Storck's Entwurf von Lobmeyr in Wien.



Orientalischer Spiegel, entworfen von Storck, ausgeführt von I. & L. Lobmeyr,
Hanufch & Dziedzinski in Wien.

ſie auch wohl zu überbieten, wie wir z. B. von einem Wiener Tapezierer ein vollſtändiges ägyptiſches Boudoir ausgestellt ſehen, d. h. wie es ſich eben ein Wiener Tapezierer denkt. Schen wir von der Grille ab, ſo iſt es übrigens nicht ohne Reiz, und eine Dame mit einem ägyptiſchen Profil findet ſich ja wohl auch dafür. Im Allgemeinen aber iſt es gewiß überraschend, wie ſehr das deutſche und öſterreichiſche Mobiliar, die willkürlichen, naturwidrigen Formen des Rococo verlaſſend, ſich einfacher, gefetzmäßiger Structur zuwendet und damit von allen Seiten ſich der Renaissance nähert, wenn auch bei weitem nicht alles Renaissance iſt, was wir ſehen.

Nun wiſſen wir freilich, daſs es in Wirklichkeit noch vielfach anders iſt, und daſs die Schablone für das gute Bürgerhaus noch lange nicht der Renaissance angehört, aber wie oft, ſo iſt es auch hier: die Ausſtellung, den werdenden und wachsenden Geſchmack aufgreifend, giebt die Hoffnung und die Richtung der Zukunft. In dieſer Auffaſſung, ſo viel Tadel das Einzelne bietet, können wir das deutſche wie das öſterreichiſche Mobiliar nur als eine Wendung zum Guten bezeichnen, und das um ſo mehr, als dieſe Wendung unabhängig vom franzöſiſchen Geſchmack iſt, ja ſich dieſem entgegenſtellt.

In Deutschland giebt es verſchiedene Hauptorte der Tiſchlerei, wie Mainz, Karlsruhe, Breslau, Dresden, Berlin, und darin Unternehmungen und Geſellſchaften, welche die Renaissance ausdrücklich auf ihre Fahne geſchrieben und in dieſem Stil ſich bereits ein Gebiet des Abſatzes erworben haben. Sie haben reich und gut ausgestellt, wenn auch das ſchlechte Arrangement, wie es die ganze deutſche Ausſtellung kennzeichnet, ihrer Wirkung Eintrag thut. Was wir aber allgemein an dieſer Fabrication auszuſetzen haben, das iſt eine gewiſſe ſtructure Trockenheit und Nüchternheit, zum Theil auch zu groſſe Magerkeit der Formen und Mangel an ornamentaler und insbeſondere figürlicher Plaftik, welche ſolchen Arbeiten erſt Reiz und Leben giebt. Dieſer Vorwurf würde freilich in der Hauptſache hinwegfallen, wenn dieſe Möbel, was aber nicht der Fall iſt, für das bürgerliche Haus beſtimmt wären. Sie erheben höhere Anſprüche, und müſſen ſich damit hinter die italieniſchen Arbeiten ſtellen.

Entſchieden günſtigen Eindruck machen ebenſo die deutſchen Tapeten, z. B. von Hochſtätter in Darmſtadt, wie auch die öſterreichiſchen von Lucius und andere. Wenn wir damit die zahlreichen Zeichnungen vergleichen, welche Profeſſor Fiſchbach in Hanau ausgestellt hat, ſo erkennen wir die gemeinſame Quelle dieſer Wanddecorationen, denn ſo muß man ſagen, und kaum noch Tapeten. Der Fortſchritt, der hier mit den Tapeten gemacht iſt, beſteht eben darin, daſs die Wand als ein Ganzes für eine ſyſtematiſch gegliederte Decoration aufgefaßt worden und die ſchablonenhafte Tapete mit breiteren und ſchmäleren Bändern und Bordüren, mit Sockel und Friſc dafür eingerichtet wurde, ohne den billigen Preis der gewöhnlichen Tapetenbekleidung weſentlich zu verändern. Das erſcheint hier gelungen, und wir können nur wünſchen, daſs ſolche Decorationen nicht bloß Ausſtellungsobjecte bleiben, ſondern zur Verſchönerung des Bürgerhaufes allgemein werden.

Das gilt nun freilich in keiner Weiſe von den gewebten Möbelſtoffen Deutschlands, die zwar auch langſam zur Stilifirung hinneigen, aber einerſeits bei weitem

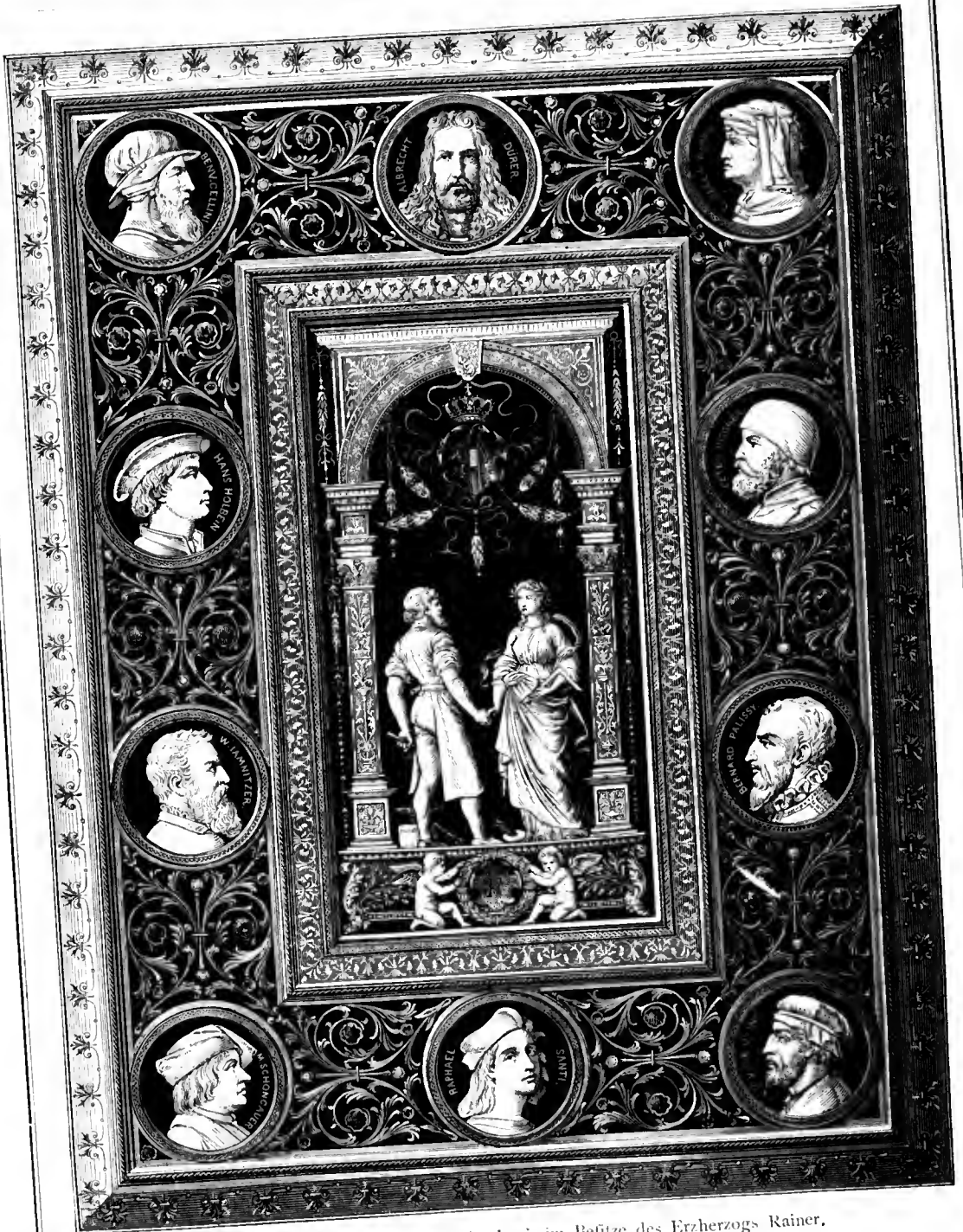
mehr von französischen Mustern abhängig sind, und andererseits ganz und gar eines guten und feinen Farbensinnes ermangeln, wie denn dieser Sinn überhaupt noch der deutschen Ausstellung, der deutschen Industrie abgeht.

Hierin steht die österreichische Möbelstofffabrikation unendlich höher. Sie allein bringt, vom Orient abgesehen, neben Frankreich auf diesem Gebiete Gegenstände, die wirklich Reiz haben und Entzücken gewähren, und sie bringt sie zahlreicher und in jedem Falle origineller noch als die Seidenindustrie zu Lyon. Sie zeigt sie zum Theil auch gleich in der Art, wie sie angewendet werden sollen, nicht als Einzelstoffe, sondern als Decoration gedacht.

In dieser Beziehung ist die überaus glänzende und gediegene Ausstellung des Wiener Etablissements von Philipp Haas & Söhne gleich einer That in der Entwicklung der modernen Kunstindustrie zu achten. Es kommen hier drei Momente zusammen, welcher dieser Fabrik und ihrer Ausstellung eine Bedeutung verleihen, die sie über alle Concurrenten der Welt erhebt: erstens die Entschlossenheit und Grofsartigkeit zugleich, mit welcher der Chef und die Seele des Hauses, Eduard von Haas, die neuen, einmal für richtig erkannten Bahnen betritt, zum zweiten das unvergleichliche decorative Talent Storck's, der feinen Geschmack, feinen feinen Sinn, seine Erfindungsgabe ganz insbesondere dieser Anstalt widmet, und drittens die reichen Sammlungen des österreichischen Museums, die unerföpflich neue Motive und Ideen darbieten, Sammlungen, die aller Welt zur Verfügung stehen, aber nicht von aller Welt benützt werden. Bei keinem ähnlichen Aussteller sehen wir daher auch einen solchen Reichthum prachtvoller oder reizender Motive, die dennoch für jeden, der die Absicht zu merken versteht, so harmonisch sind, so in derselben Richtung liegen.

Es würde uns zu weit führen, wollten wir auf das Detail dieser Ausstellung eingehen, und wir müssen uns daher in der Hauptsache begnügen, eben die Richtung anzugeben und den Geist zu charakterisiren, der in den Reihen von Zimmercompartimenten oder in den zahlreichen Goldbrokaten, Seidenstoffen und Teppichen liegt. Hier ist einmal von jeder Nebenwirkung und Nebenabsicht abgesehen, das Wesentliche nicht im Beiwerk gesucht, wie uns das so häufig begegnet, sondern lediglich in der decorativen Wirkung der Gegenstände und in der Harmonie bei ihrer Zusammenstellung. Darum fesseln uns auch diese Modelle von Zimmern, denen doch gar vieles zur vollen Ausstattung fehlt, so unwiderstehlich, ohne dafs wir uns eigentlich Rechenschaft darüber zu geben vermöchten, auch nicht Lust und Neigung dazu verspüren. Denn das liegt eben im Wesen des rein Decorativen, dafs es uns in dem Zusammenfliefsen seiner Elemente nur wie eine Harmonie, wie eine Stimmung annuthet, mag sie noch so verschieden sein, ernst oder heiter, zart oder kräftig, prachtvoll oder schlicht, reich oder einfach.

Gehen wir dennoch ein wenig ein in die Sache, so werden wir recht bald finden, dafs es vorwiegend der Geist der Renaissance ist, der hier waltet, aber der Geist der Renaissance mehr vielleicht als ihre Formen. Auch diese sind nicht ausgeschlossen, — Muster und Wirkung, wie sie uns die Genueser und Venetianer Gewebe des sechszehnten Jahrhunderts bieten; neben ihnen aber sehen wir nichts verschmäht, was des gleichen Charakters als Flächenmuster, d. h. rein decorativer



Deckel eines Albums mit Emailmalerei, im Besitze des Erzherzogs Rainer.
 Nach Zeichnungen von J. Storck und F. Laufberger.

Art ist, ob es nun aus Indien oder Persien stammt oder ob es mittelalterlicher Herkunft ist. Die Fußsteppiche folgen durchweg orientalischen Mustern, und diese sind oft von einer Schönheit, wie sie die heutige orientalische Teppichstickerei

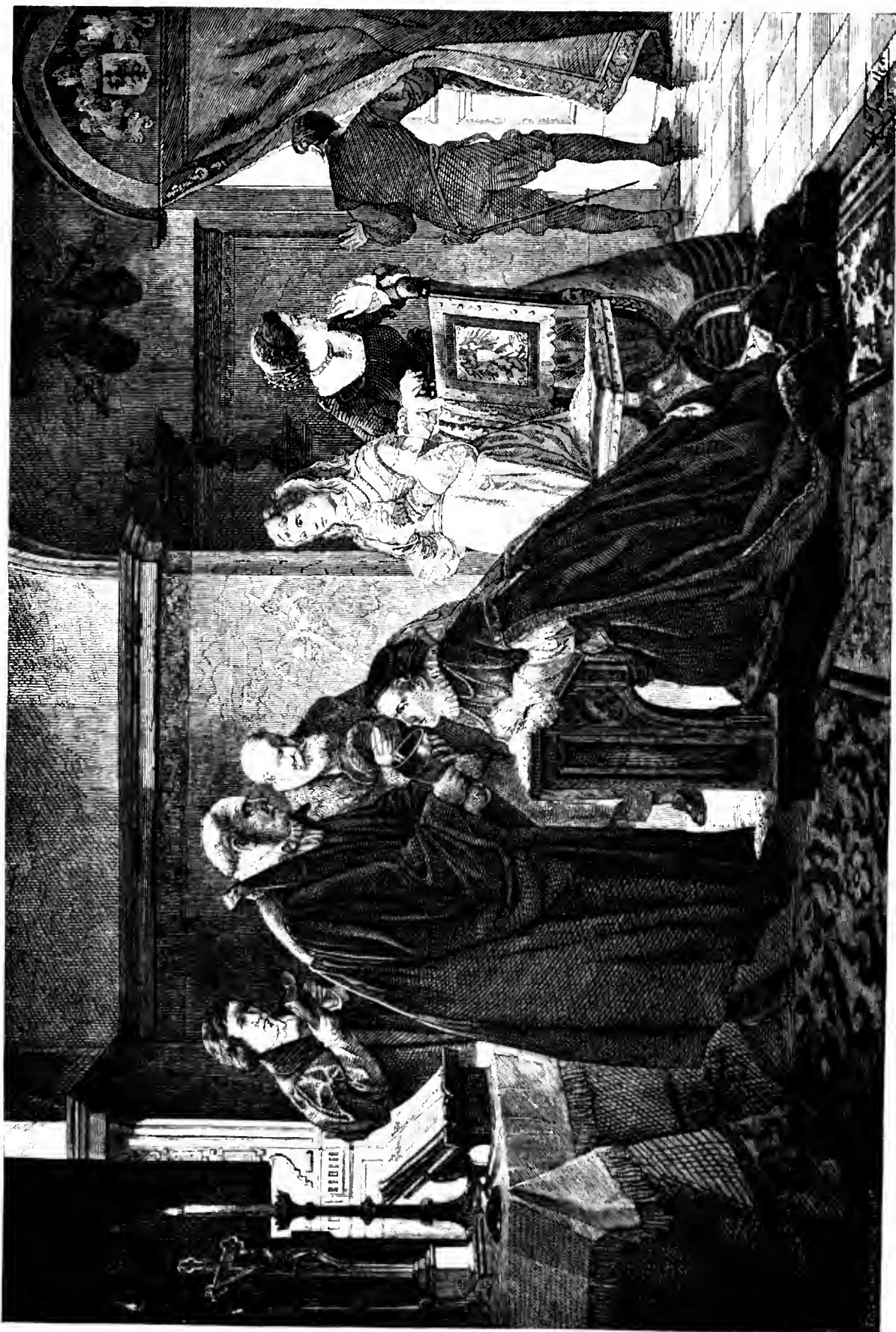


Fig. 1. Kuchnia. — 1. Prom bez się, 2. młoda Pani, 3. das, 4. helge, 5. A. endmahl in der ritter. Gemalt. v. A. J. Feilich.

nicht mehr kennt, denn es sind alte Gegenstände, welche die Motive gegeben haben. Dasselbe ist es mit einem Hauptstücke, der Tischdecke aus Gold, Silber und Seidenfammert, deren Zeichnung und Effect der heutige Orient nicht mehr zu Stande brächte.



Seidenstoff-Bordüre, blau mit Gold, von Phil. Haas & Söhne in Wien.

Wir haben auf die Zimmercompartimente in der Ausstellung von Haas hingewiesen, um uns eine Idee von den Intentionen zu geben, die in diesem Etablissement herrschen, wir können aber auch in der Ausstellung selbst in voller Ausführung sehen, was uns dort blofs als Abficht und Idee vor Augen tritt.

Wir meinen die von Haas ausgestatteten Zimmer in dem österreichischen Kaiserpavillon. Hat hier Gugitz in seinem edlen Bau zu vorübergehendem Zwecke oder gelegentlichem Gebrauch eine architektonische Musterleistung geschaffen, so ist die innere Einrichtung der Wohnräume, die von Storck entworfen ist, nicht mindergelungen. Das erstere Zimmer

des Kaisers mit seinem schwarzen und goldenen Plafond, mit seinen Wänden in rothem Sammet auf goldgelbem Atlasgrunde in Venetianer Art, das Zimmer der Kaiserin, lichter gehalten mit den Arabesken Sturm's in Art der Raffael'schen Grottesken, mit seinen reizenden gestickten Möbeln auf blauem, goldschimmernden Grunde, beide ihrer Bestimmung nach so verschieden im Charakter und doch gleich edel, prachtvoll, kaiserlich mit dem Glanze den vornehmsten und feinsten Geschmack vereinend. Wer an rein decorativen Reizen Vergnügen findet, der wird schon die Stoffe allein und ihre verschiedenartig schillernde Wirkung, je nach der Richtung, in welcher sein Auge darauf fällt, des Studiums würdig finden. Mit dieser Leistung des österreichischen Pavillons kann der deutsche Kaiserpavillon, ein Werk der Architekten Kyllmann und Heyden, keineswegs den Vergleich aushalten: mehr zeltartig gedacht und in Holzgerüst ausgeführt, zeigt er wenig Phantasie und Gedanken, und mit seinen rothen Sammet- und Seidenstoffen einen ziemlich gewöhnlichen Geschmack.



Seidenstoff, dunkelblau mit Gold, von Phil. Haas & Söhne in Wien.

Die Fabrik von Haas steht mit ihren Bestrebungen in Oesterreich keineswegs allein. Man kann vielmehr sagen, dafs, obwohl einzelne Möbelstofffabriken noch unter französischem Einflufs stehen, Architekten, Seidenfabrikanten, Decorateurs und Kunstfischer in die gleiche Richtung hineindrängen, wenn es auch nicht immer mit gleichem Glücke geschieht. Schon längst steht Giani mit seinen Brokaten und Seidenstoffen durchaus selbständig da, anfangs mehr auf kirchlichem Gebiete, jetzt aber auch nicht minder der Decoration der Wohnung mit stilistischen Vorhang- und Möbelstoffen zugewendet. Fr. O. Schmidt in Wien, ein ächter Künstler auf dem Gebiete der Wohnungs-Decoration, versteht es vortreflich, uns in die solide Pracht und in die gemüthvolle Stimmung der deutschen Renaissance zu versetzen; der vielbeschäftigte Schönthaler, der mit vornehm

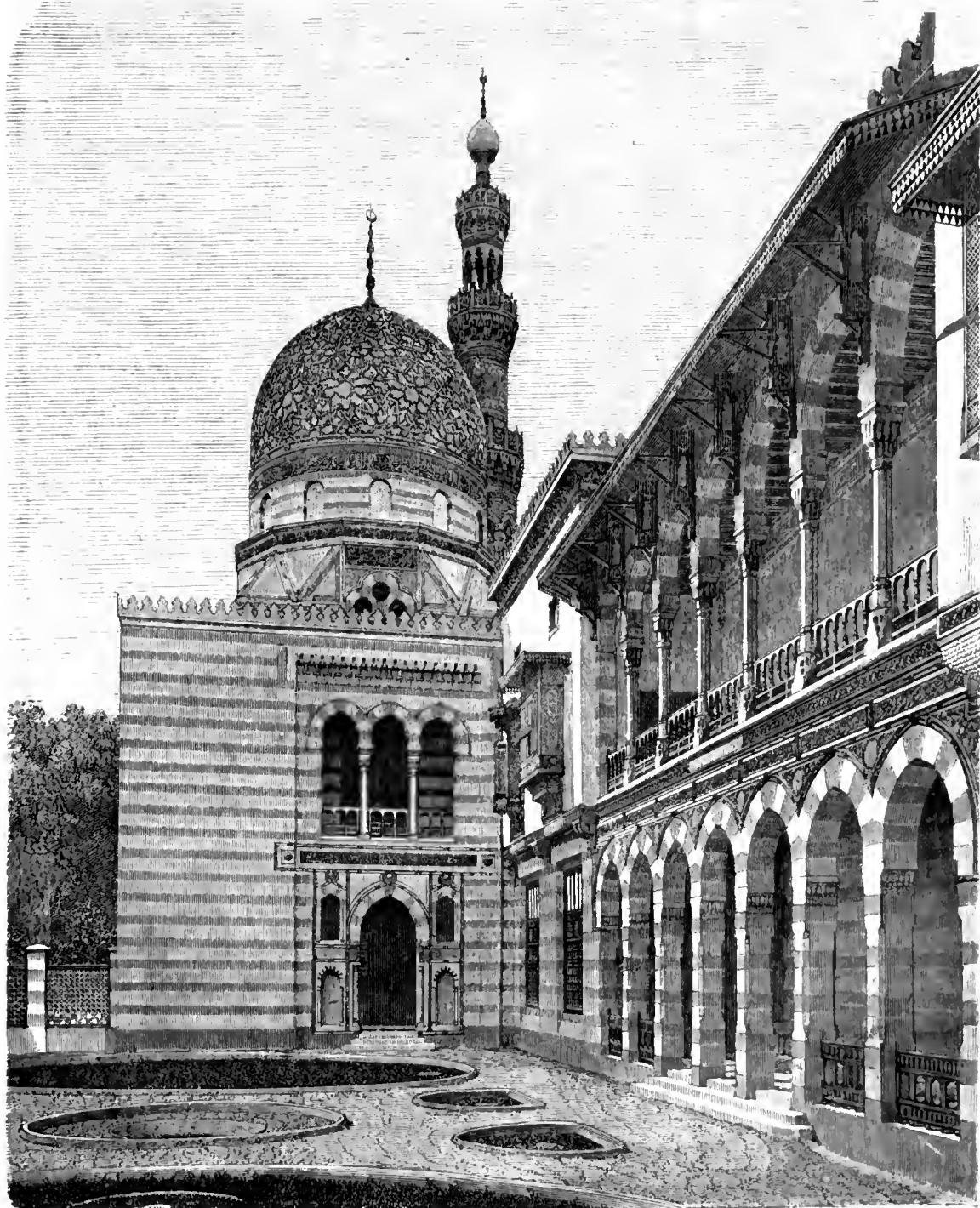
edlem Anfrich der Wohnung ächte Familienbehaglichkeit zu vereinen weiß, führt uns diesmal nur wenige feiner gut und bequem gebauten, zum Theil auch mit eingelegter Arbeit verzierten Möbel vor, aber nur Muster bestehender Einrichtungen und nicht speciell für die Ausstellung geschaffen; die Kunstfischler Dübell und Ludwig, letzterer vorzugsweise auf eingelegte Arbeit den Nachdruck legend, jener mit gefunden, kräftig bequemen, einfach construirten Lederfauteuils, vertreten ihr



Büste der k. k. Hofchauspielerin Charlotte Wolter, von Victor Tilgner.

Genre vortrefflich in gleichem Geiste. So könnten wir noch eine Reihe nennen, unter den Tapezieren z. B. Alexander Pollak, wollen aber nur noch der Borten und sonstigen Pofamentierarbeiten Drächsler's gedenken und zwar deshalb, weil diese Arbeiten, die zur künstlerischen Vollendung der Möbel und Vorhänge nothwendig sind, durch den Modegeschmack gänzlich verdorben waren, die von Drächsler aber zum ersten Male einen richtigen Weg einschlugen. Sämmtliche genannten Fabrikanten sind Wiener.

Dem Zuge der österreichischen, speciell der Wiener Fabricanten folgen die ungarischen Kunstfischler mit ihren Holz- und Ledermöbeln, zum Theil nicht ohne Glück; sie bieten uns aber kein selbständiges Interesse. Ganz anders ist es mit Italien, dessen Kunstmöbel in gewissem Sinne vielleicht von allen am höchsten stehen; aber sie nehmen einen anderen Standpunkt ein. Bei den Italienern handelt es sich nicht um eine volle harmonische Ausstattung der Wohnung, sondern um die Schöpfung des einzelnen Stückes als eines Kunstwerkes. Wie es verwendet wird, das ist dem Liebhaber überlassen. Der Standpunkt ist auch



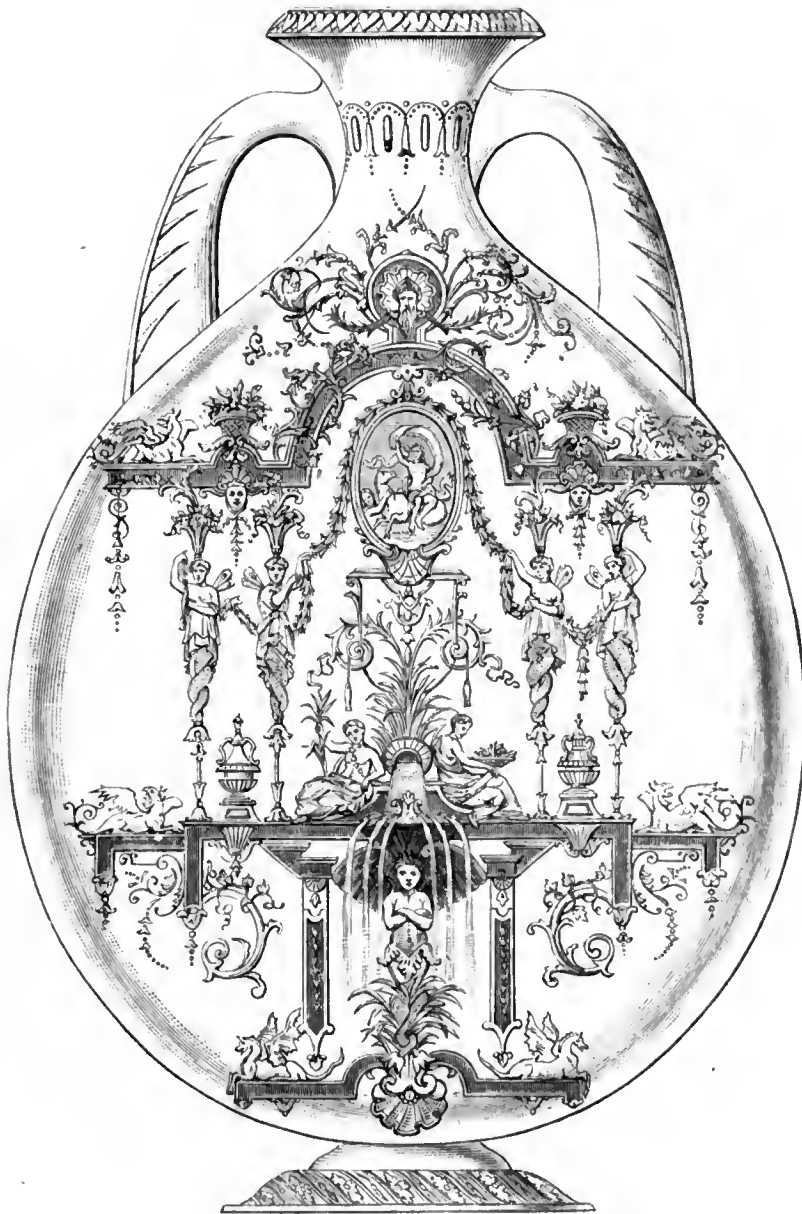
Egyptischer Palaß; Hofansicht.

zum großen Theil der antiquarische, der Standpunkt der Imitation bestimmter alter Muster. Diese gehören nun allerdings fast sämmtlich der Renaissance an, von der Frührenaissance angefangen mit ihrem strengen, einfachen Bau und den flachen Arabesken und Ornamenten bis zu

den naturalistischen, virtuos behandelten, mit Profilen, Figuren und Ornamenten frei und breit heraustretenden geschnitzten Möbeln der Barockzeit. Zu ihnen gefallen sich die Cabinetstücke von Ebenholz mit eingelegtem Elfenbein, sowie die mit farbigen Steinen und vergoldeten Bronzen. Jene Arbeiten, die mehr im Stil der Frührenaissance gehalten sind, haben die Italiener für sich allein. Unter ihnen tritt ein großer Kasten von Morini in Florenz hervor, sowie die kleineren, bis aufs feinste durchgearbeiteten Rahmen und Füllstücke von Frullini, die schon seit 1867 sich die Bewunderung der Kunstwelt errungen haben. In den übrigen Renaissancemöbeln concurriren die Italiener insbesondere mit den Franzosen; die ihrigen haben aber den Vorzug größerer Freiheit, kräftigerer Haltung und einer angemesseneren, mehr virtuos und weniger raffinierten Behandlung des Holzes. Bei der größeren Freiheit und der kräftigeren Gliederung und Profilirung, welche die Italiener sich erlauben, machen sie mehr Anwendung von figurlichem Schmuck, der sich von Reliefs zu Karyatiden und frei dastehenden lebensgroßen Figuren in vollem Hochrelief steigert. In diesem Genre des Hochreliefs ist wohl das Bedeutendste ein Kamin, dessen weit vortretendes Gesims von zwei männlichen Figuren getragen wird, eine Arbeit von Panciera in Venedig, während sich ein prachtvolles Bett von Ferri und Bertolozzi in Rom mit Reliefs und Karyatiden, sowie ein Credenzkasten aus dem artistischen Institut von M. Guggenheim in Venedig auf dem mittleren Standpunkt hält. Letzterer übrigens führt uns auch in einem anderen Stück den kräftigeren Barockstil vor, sowie an einem mit farbigen Marmorarten, Lapislazuli und anderen Steinen, sowie mit Bronzebeschlägen und Bronzefiguren geschmückten Cabinetstücke ein Beispiel jener eigenthümlichen Prachtarbeiten des siebzehnten Jahrhunderts, die mehr durch ihre glänzende und farbige Erscheinung, als durch künstlerische Gediegenheit dem damaligen Kunstsinne gefielen.

Unter den übrigen Staaten der modernen Cultur, welche uns bedeutendere Gegenstände für die Ausstattung der Wohnung gesendet haben, nimmt wohl nur Dänemark noch eine eigenthümliche Stellung ein, wenn auch diese Eigenthümlichkeit so zu sagen nur in einer Schattirung des allgemeinen modernen Charakters besteht. Das kleine Land befindet sich mit seiner künstlerischen Bildung noch immer unter dem mächtig nachwirkenden Einflusse Thorwaldsen's, und daher tragen seine zierlichen, gut gearbeiteten, etwas schwächlich profilirten Möbel eine Hinneigung zur Antike zur Schau, die ihnen einerseits einen edlen Anstrich giebt, andererseits aber auch eine gewisse Steifheit und Nüchternheit, wie sie modernen Antikisirungen zu eigen ist, nicht verleugnen kann. Auch Belgien ist vertreten, und zwar mit trefflichen, stilisirt gezeichneten Tapeten, sowie mit Renaissancemöbeln von guter geschnittener Arbeit; sie gleichen aber zu sehr der französischen, um irgend Eigenthümlichkeit in Anspruch zu nehmen. Dasselbe ist der Fall mit den belgischen Gobelins, die nur ein Abzweig der französischen sind; imitirte Gobelins von Charle-Albert in Brüssel, z. B. ein Gemälde nach Teniers, treffen gar nicht den Ton und Charakter dieser gewebten Malereien, weil sie sich wie trockene Gouachemalereien auf Leinwand darstellen. Holland hat uns nur seine Deventer Teppiche gesendet, von denen die besseren alle dem orientalischen Stile folgen, insbesondere die Smyrnaer Art, doch mit zu großer Lebhaftigkeit der Farben. Auf der schwedischen Ausstellung sind sich für unseren

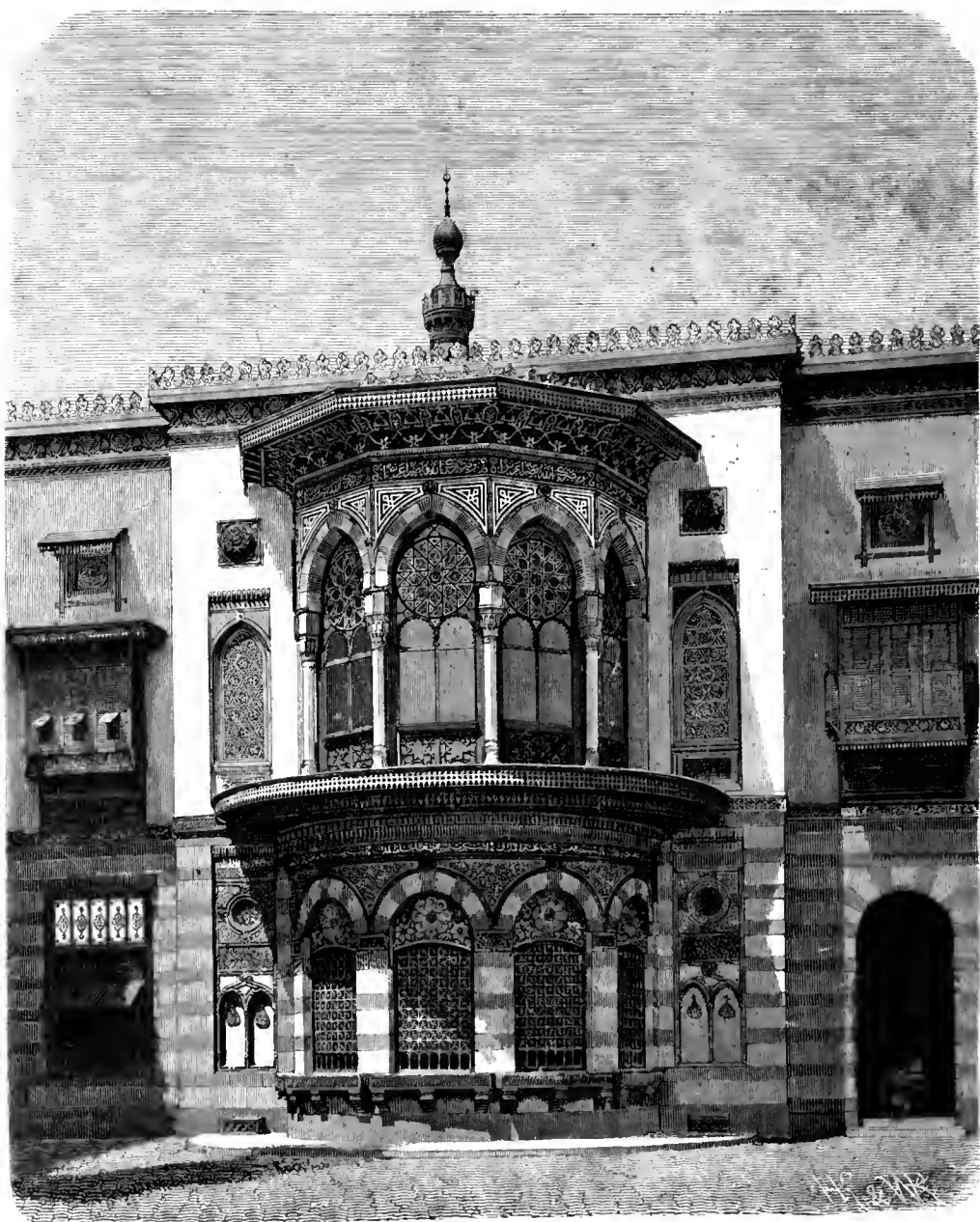
modernen Gesichtspunkt nur die imitirten Goldledertapeten interessant, gute für die neue Reform der Wohnung brauchbare Arbeiten, die ächten Charakter tragen. Die Muster trifft man noch häufig im Lande selbst, wo sich viel Ledertapeten aus



Vase von gravirtem Kryſtallglas von W. T. Copeland & Sons in Stoke upon Trent.

alter Zeit erhalten haben. Mit Rußland würden wir schon das Gebiet der nationalen Frage betreten. Die gebildete Welt Rußlands hat sich allerdings mit ihrer Wohnung auf europäischem Fuß eingerichtet, und dies erkennen wir auch auf der Ausstellung in Möbeln, Tapeten, Teppichen, die noch sehr blumigen

Charakter von der alten Art tragen, aber es giebt daneben Bestrebungen — wir werden sie später bei anderen Industriezweigen noch einflussreicher finden — welche es sich zur Aufgabe gemacht haben, die eigenthümlichen traditionellen



Erker des egyptischen Palaftes.

Elemente einer nationalen russischen Kunst in die moderne Industrie einzuführen und dadurch auch für die gebildeten und vornehmen Kreise von heute einen spezifisch russischen Kunstcharakter zu schaffen. Auf dem Gebiete der Wohnung,

d. h. eben der vornehmen oder modernen Wohnung, scheint nun das noch wenig gelungen zu sein. Wir könnten als Beispiele nur einige in Eichenholz geschnitzte Möbel sowie verschiedene Leinengewebe für das Haus, von Handtüchern und Decken mit rothen Bordüren und Ornamenten anführen, davon die Motive für jene von der Holzarchitektur, für diese aus der ererbten, allerdings sehr alten Bauernweberei entnommen sind.



Ziegelportal von der Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft, entworfen von H. v. Ferstel.

2. Das nationale Wohnhaus.

Von den wenigen Gegenständen abgesehen, die wir in der russischen Ausstellung antreffen, ist das nationale Element der Industrie mit seinen überaus reichen, ebenso ursprünglichen wie richtigen ornamentalen Motiven noch so gut wie gar nicht in die moderne Kunst aufgenommen worden. Wir müßten denn dahin den sogenannten Schweizerstil im Holzbau rechnen, der allerdings bei Villen und anderen ländlichen Phantasiebauten vielfach in Anwendung kommt oder die eigenthümliche, orientalisirende Verzierung der Decken und Mäntel aus der

spanischen Volkstracht, welche schon seit einer Reihe von Jahren für unsere Vorhang- und Möbelstoffe eines der schönsten Motive geliefert haben. An Andeutungen jedoch fehlt es nicht — und es sind die Bemühungen der Kunstfreunde bereits vielfach dahin gerichtet, — das der Schatz von Ornamenten und Motiven, der Schatz von Belehrung, welcher in der nationalen Hausindustrie ruht, gehoben und für unsere moderne Decoration gewonnen wird. Für diesmal müssen wir uns in Betreff der Wohnung mit der einfachen Betrachtung dessen begnügen, was uns die Ausstellung an nationalen Gebäuden bietet, ohne weiter die Frage nach ihrer modernen Verwerthung aufzuwerfen.

Es lag in der ursprünglichen Absicht, auf der Weltausstellung ein Gesamtbild der menschlichen Wohnungen zu geben, dadurch, das man von allen Län-



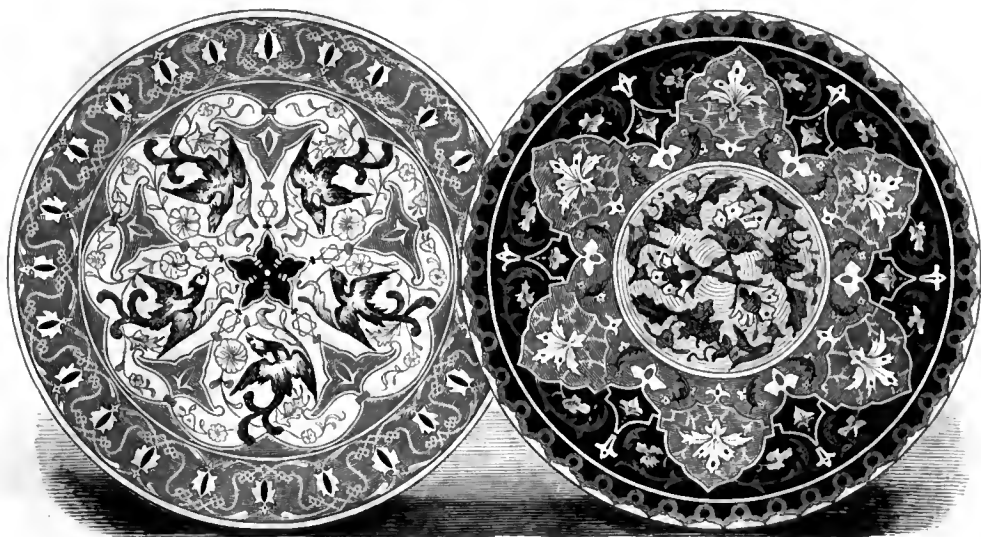
Kritze von C. W. Fleischmann in Nürnberg.

dern und Völkern ein möglichst originelles Beispiel ihrer Bau- und Wohnart mitfannt der inneren Ausstattung brachte. Der Gedanke hätte sich wohl ausführen lassen, wenn man sich bei der vielseitigen Gröfse der Aufgabe auf das beschränkt hätte, was wirklich charakteristisch und bedeutungsvoll ist, und die Sache überhaupt mit Umsicht angegriffen hätte. So ist es ergangen, wie bei vielen anderen guten Ideen, die der Leitung der Weltausstellung zur Verfügung gestellt wurden: man entzog sie den berufenen und kundigen Händen, und so gelangten sie endlich verpfuscht zur Verwirklichung, oder wurden auch ganz aufgegeben, nachdem sie auf dem Programm ihre Schuldigkeit gethan hatten.

So sehen wir denn im fernen Osten des Weltausstellungsraumes unter dem Namen „Dorf“ ein Häuflein Blockhäuser beisammen, das der reine Zufall zusammengeschneit hat, wo eben der schöne Gedanke eine empfängliche Stätte gefunden hatte. Hier und da in der Weite trifft man wohl noch ein anderes Gebäude, das diesen nationalen Bauten angehört und statt uns einen Begriff von

der Wohnart ihres Landes zu geben, als Ausstellungsraum mit allerlei Arbeiten angefüllt oder auch als Commissionsbureau benützt ist. Das Meiste dazu hat Oesterreich selbst gestellt, das Interessanteste Rußland und Schweden. Vertreten ist eigentlich nur der Holzbau, der Ziegelbau allein im siebenbürger Sachsenhause, und die Riegelwand war es wenigstens in dem Elsfasser Hofe; vielleicht das geschichtlich am meisten charakteristische Haus, das norddeutsche Bauernhaus, dessen Anlage mit der ältesten Geschichte und den ältesten Sagen stimmt, vermiffen wir leider, wie so vieles Andere.

Man würde naturgemäfs diese Bauten nach ihrem Material zu schildern haben, aber wie gefagt, ist eigentlich nur das eine Material, das Holz, vertreten und das solide deutsche Haus aus Siebenbürgen erscheint wie eine Ausnahme. Und im Holzbau wieder ist fast alles Blockhausstil, d. h. die Wände sind aus Balken auf-



Fayence-Teller mit Emailbemalung in türkischem Stil, von L. Parvillée in Paris.

gebaut, die horizontal auf einander liegen und mit den Köpfen über Kreuz in einander gefügt sind. Gar verschieden sind allerdings die Stufen, in welchen dieser Stil künstlerisch ausgebildet worden, und ebenso verschieden das Alter der Motive, die wir daran zu erkennen vermögen.

Unter beiden Gesichtspunkten stehen vielleicht die schwedischen Holzbauten am höchsten und neben ihnen die russischen. Unter den schwedischen Gebäuden wieder macht die im „Dorf“ gelegene Meierei von Wengström den originalsten Eindruck. Die Anlage ist eine malerische, namentlich von der Giebelseite her, wo eine gedeckte Stiege hinaufsteigt und auf eine offene Halle führt, über welcher sich der Giebel mit gekreuzten Balken schließt. Die innere Ausstattung fehlt leider gänzlich und auch die Anlage der Zimmer bietet nichts Interessantes; sie steht wenigstens in keiner Beziehung mehr zur Anlage des altnordischen Hauses. Um so interessanter erscheint die Decoration und Architektur des Aeußeren, wenn anders sie ächt und traditionell ist; denn wir gestehen offen, in Schweden



Toilettenspiegel im Stile Louis XVI., mit den Allegorien der Kunst und Natur, modellirt von Gumery, ausgeführt von Christofle & Co. in Paris.

wohl zahlreiche roth angestrichene Blockhäuser gesehen zu haben, keines aber mit so vollendeter und charakteristischer Behandlung des Holzes; auch kann man sich dem Mißtrauen nicht entziehen, wenn man sieht, mit welcher Willkür und Phantasie anderes auf der Ausstellung zur Darstellung gekommen ist, z. B. die orientalischen Gebäude. Was an diesem schwedischen Hause charakteristisch ist, das sind die Säulen mit ihrem Würfelcapitäl, die Rundbogen der Fenster und der Stiege mit ihrem Zickzackornament, alles völlig romanisch, oder vielmehr so dem normannischen Baustil zu eigen, daß wir uns erstaunt fragen: sehen wir hier die ursprünglichen Motive der Normannenbauten in Frankreich und England vor uns?



Porzellanvasen von W. T. Copeland & Sons in Stoke upon Trent.

Sind diese Motive dem noch ältern nordischen Holzbau entlehnt? Oder ist alles, was wir dieser Art an der schwedischen Meierei sehen, nur die künstliche Wiedergeburt aus dem Studium und der Phantasie eines modernen Architekten? In jedem Falle sind die übrigen schwedischen Holzbauten, wie der Jagdpavillon, der die Ausstellung der Frauenarbeiten aufgenommen hat, und das Fischereigebäude mit feinem schönen Portal und den reizenden Veranden, freie Schöpfungen des Architekten, soviel alte und originale Motive auch darin zur Verwendung gekommen sein mögen.

Auch von den russischen Holzgebäuden, deren wir zwei auf der Ausstellung

haben, ist mindestens das eine, das große Gehöft, idealisiert. In dieser Weise wohnt kein Bauer, auch ein russischer nicht. Dennoch, obwohl es für seine Bestimmung allzureich gestaltet ist, trägt es entschieden den ächten, spezifisch russischen Charakter, ebenso wie das zweite Gebäude, das als russische Restauration benützt ist. Beide sind im Blockhausstil gebaut, beide tragen die gleichartige Ornamentation, sind aber darin verschieden, daß das größere Gehöft in seiner Holzfarbe blasser ist, während die Restauration einen polychromen Anstrich in Braun, Roth, und Blau erhalten hat. Letzteres entspricht der Landesfitte. So wie es hier geschehen ist, ohne helle Farben und grelle Gegenätze, macht es mit dem Hintergrunde der grünen Bäume einen höchst angenehmen und wohlthuenden Eindruck.

Die Anlage dieser russischen Häuser ist, wie die der schwedischen, eine entschieden malerische. Säulengestützte Veranden, vorspringende Dächer, reich verzierte Giebel, gekuppelte, bunt umrahmte Fenster geben Mannichfaltigkeit und Bewegung der Linien, Wechsel von Licht und Schatten. Das Gehöft enthält zu dem Hauptgebäude noch einige kleinere, verbunden oder umschlossen durch eine kunstvoll in durchbrochener Arbeit verzierte Umzäunung, mit einer äußerst reichen Doppelpforte mit durchbrochenen Flügelthüren und einem krönenden Dach darüber. Das Hauptgebäude, ähnlich wie die schwedische Meierei, mit einem Hauptstock und einem niedrigeren Parterregechofs darunter, hat jedoch keine Stiege im Innern. Vor der Eingangsthür ist eine offene Halle mit einem bedeckten Gang zur Seite: alles scheint darauf angelegt, Luft, Licht und Sonne soviel wie möglich zu genießen. Das große Wohnzimmer im Hauptgechofs ist soweit eingerichtet, daß es uns wohl eine Idee von der russischen Wohnung zu geben vermag. Alles ist mit Holz gedeckt und gediebt, der Plafond zeigt feine Balken, Gesimsbretter tragen Faiencekrüge und anderes Geschirr, der (imitirte) oben platte Kachelofen den Samowar und das übrige Theegeräth, in einer Ecke sieht man das umhängte Heiligenbild, die Vorrichtung zur religiösen Uebung, Tische, Bänke und Stühle sind einfach aus Holz mit meist vertieft geschnittenem Ornament, einzelne Leinengewebe endlich, die als Handtücher oder Thürbehang dienen, geben uns mit ihren rothen Ornamenten Beispiele von den eigenthümlichen nationalen Geweben Rußlands.

Was dieses russische Haus wohl am meisten charakterisiert, das ist sein ächtes Holzornament. Die Bauart ist der Blockhausstil, doch so, daß die Balken auf der Außenseite wieder abgerundet sind. Dies könnte auf ein sehr altes Motiv hinweisen, wonach die Baumstämme nur unten und oben, wo sie auf einander liegen, abgeplattet wären. Wo aber nur die Möglichkeit sich zeigt, das durchbrochene Holzornament einigermaßen organisch an den Ecken und Kanten anzubringen, da ist es auch geschehen. Es bekränzt die Giebel, läuft auf dem ganzen Dachfirst entlang, fällt wie ein Spitzenfleier vom Dach herunter, bildet Gallerien, Geländer, Gitter, Zäune, umgiebt als Rahmen die Fenster, kurzum bildet völlig die charakteristische Erscheinung des russischen Hauses. Seine Art ist auf den ersten Blick sehr einfach. Es ist keine plastische Schnitzerei, die sich aus dem Grunde herausbewegt und modellirt; es ist rein aus dem Brett durchgeführte Arbeit, die wie Spitzenkanten endet. Durchweg sind es kurze grade Linien,

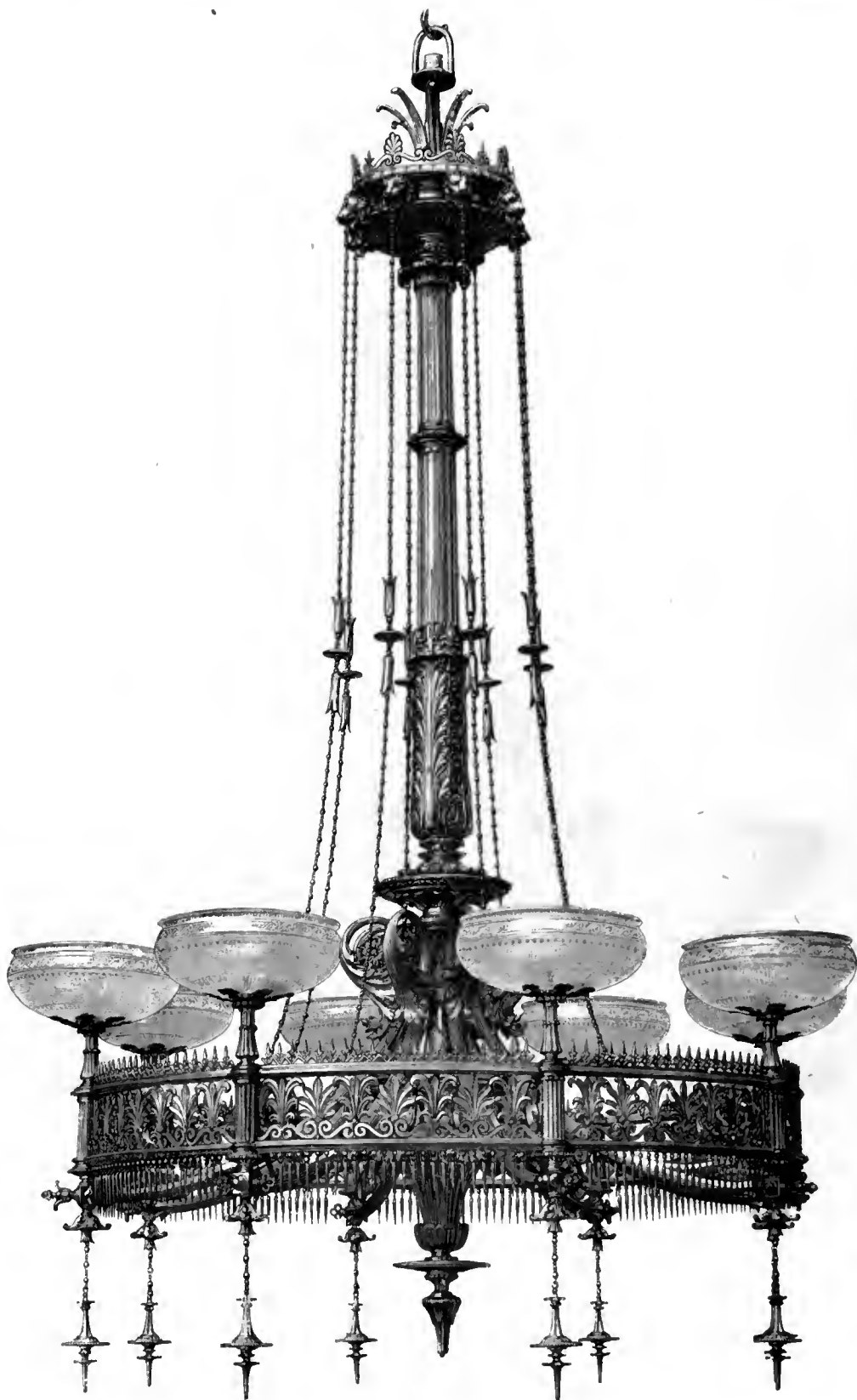
aus denen sich das Ornament zusammensetzt, aber dennoch sind die Motive reich, mannigfach und eigenthümlich. Seltner erkennt man pflanzliche, hier und da auch Thiermotive, wie z. B. gegenübergestellte Vögel an der Umzäumung des Gehöftes, aber diese Thierbilder sind mit graden Linien auf eine sehr simple Urform zurückgeführt und man braucht zuweilen Zeit, sie zu erkennen. Offenbar ist diese einfache Art der Ornamentation, die, so entwickelt sie erscheint, doch



Faience-Gefäße mit Email, von E. Collinot in Paris.

niedriger steht als das eigentliche Relief und die Schnitzerei, um ihre Einfachheit und Natürlichkeit willen uralte; wann sie entstanden, ist darum wohl schwer zu sagen. Andere Motive des russischen Hauses lassen uns eher auf bestimmte Zeiten des Ursprungs schließen; so weist z. B. das Würfelcapital, wie wir es an den Pfeilern des Gehöftes und den kleinen Säulen der Restauration sehen, auf die alten byzantinischen Verbindungen und Einflüsse hin. Es wäre darum wohl der Mühe werth, der Geschichte der russischen Holzbauten rückwärts ein wenig nachzugehen; doch wird es schwer sein, das Material zusammenzulesen.

Im Gegensatze zu den russischen und schwedischen Gebäuden erscheinen die



Kronleuchter, nach Entwurf von H. Claus ausgeführt von D. Hollenbach Söhne in Wien.



Ampel für ein Schlafzimmer mit drei Flammen,
von der Berliner Actiengesellschaft für Central-Heizungs-, Wasser- und Gas-Anlagen.

architektonischen Motive bei den Schweizer Häusern, wenigstens bei dem Chalet, das die Schweizer Schulausstellung beherbergt, verhältnismäßig neu. Sie

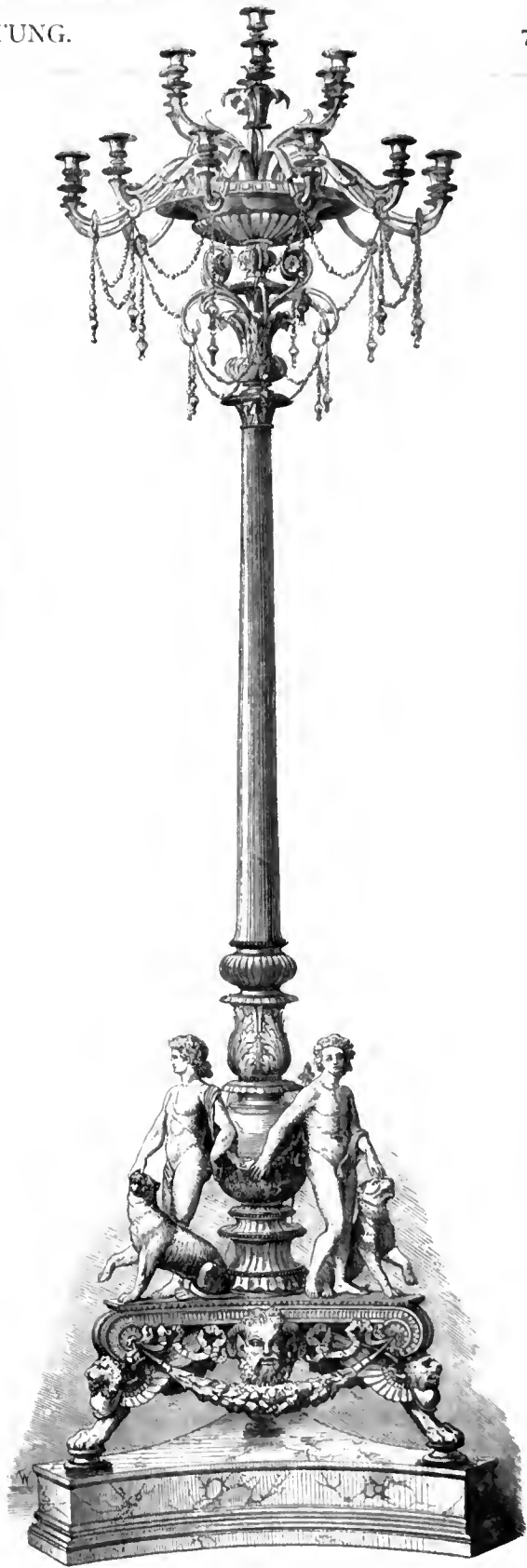
liegen alle diesseits der Renaissance. Selbst der Blockhauscharakter hat sich geändert, indem es nicht mehr die vollen quadratischen Balken sind, aus denen sich die Wände aufbauen, sondern dicke Bohlen, die mit den Schmalseiten auf einander stehen, und dort, wo sie sich durchkreuzen, mit durchgehenden Zapfen verbunden sind. Ihre Ausläufer sind geschnitzt und so ornamental verwerthet. Was dem Schweizer Hause vor allem seine charakteristische Erscheinung giebt, das ist das vorspringende Dach und die umlaufende, von Säulen getragene Gallerie. An unserm Chalet umgeben sie das erhöhte Erdgeschoss und das eine Stockwerk darüber. In ihrer durchbrochenen, ausgefägten Ornamentation erscheinen sie sehr modern und sehr willkürlich, höchstens das uns Flächenmotive in das siebzehnte Jahrhundert zurückführen. Dasselbe ist im Innern der Fall, das uns kein besonderes Interesse mehr bietet. Die hölzernen Plafonds in Renaissanceart bei angeworfenen Wänden, die Parquetten der Fußböden erscheinen mehr als industrieller Ausstellungsgegenstand, denn das sie dem Schweizerhause charakteristisch wären.

Wenn das Chalet wohl nur ein unbedeutender Vertreter seiner Art ist, so imponirt uns dagegen das ihm sonst am nächsten stehende Vorarlberger Haus mit langer Fensterreihe als ein höchst stattlicher Bau, geeignet als Sitz für eine wohlhabende und zahlreiche Familie. Hat das Schweizer Haus den Blockhausstil schon halbwegs aufgegeben, so zeigt das Vorarlberger einen noch mehr fortgeschrittenen Standpunkt. Die ganzen Wände sind schuppenförmig mit zierlich gearbeiteten Schindeln bedeckt, gewissermaßen in einem hölzernen Verputzfil, der den Rohbau der Blöcke verbirgt. Ueberhaupt ist der Eindruck des Aeußeren höchst civilisirt und der des Innern, was Wände, Decken und Fußböden betrifft, alles gediebt und getäfelt, nicht minder. Die wenigen Möbel, sogenannte Bauernfessel von Tannenholz, die Lehnen in Adlerform ausgeschnitten ohne weitere Verzierung, entsprechend. Tische, ein brauner Kachelofen mit Bänken zu beiden Seiten, passen dazu allerdings nicht völlig. Das Haus erscheint fast zu vornehm und stattlich für dieses einfache Geräth. Was die Anlage betrifft, so erscheint die Giebelseite, auf welcher sich auch der Haupteingang befindet, als die Fronte: Gallerien mit gebrochenen Geländern schmücken sie von unten bis oben. Die Langseiten zeigen nur stattliche Reihen regelmässiger Doppelfenster mit geradem Abschluss. Auch für dieses Gebäude müssen wir die Motive des architektonischen und ornamentalen Details diesseits der Renaissance suchen.

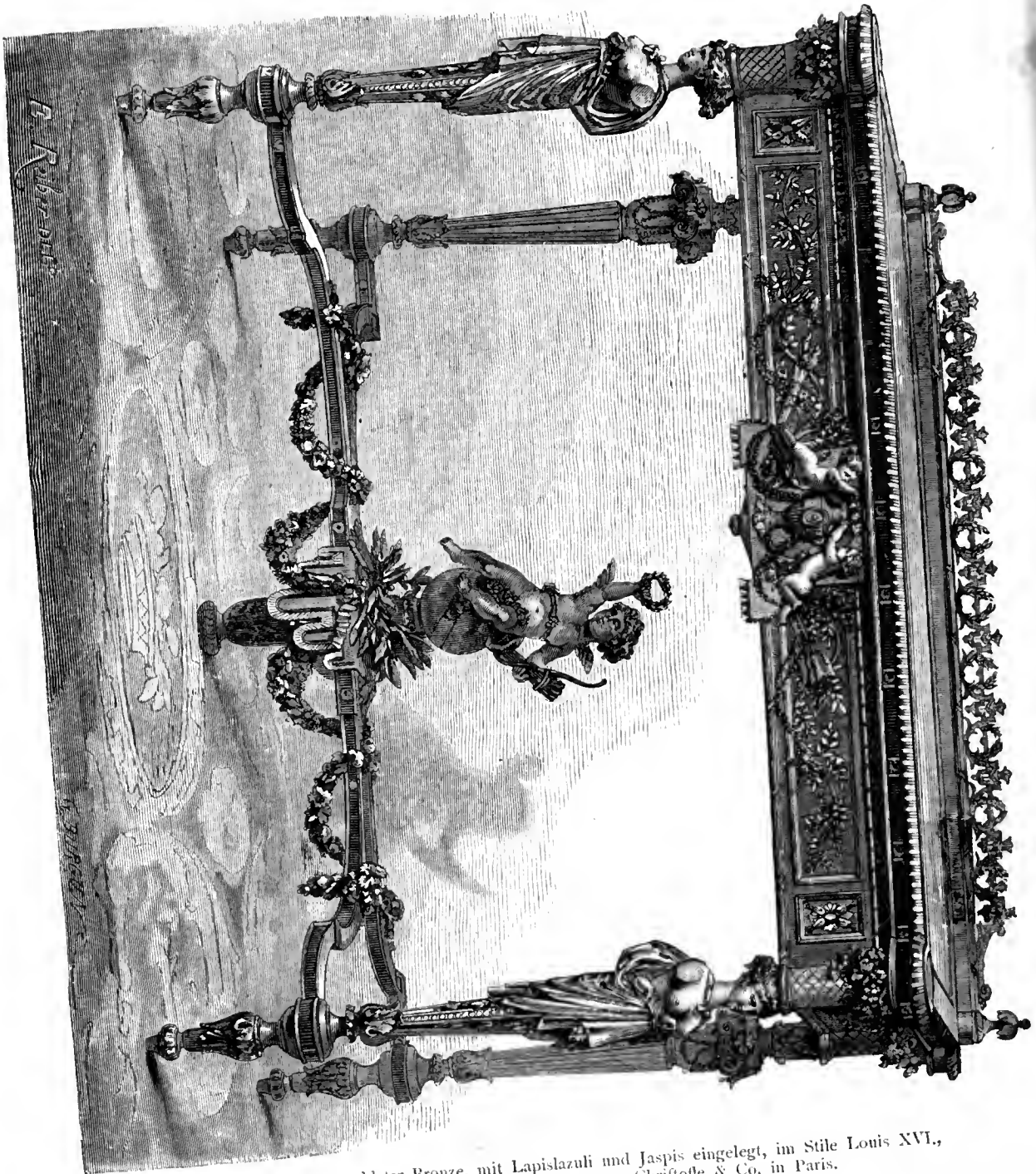
Einen so vornehmen und stattlichen Charakter tragen nun freilich die nationalen Wohngebäude nicht, welche die östliche Hälfte Oesterreichs auf die Ausstellung gefendet hat. Die gegenwärtigen zeitweiligen Bewohner behaupten allerdings, das sie es in der Heimath schöner und besser haben, und es wäre demnach in dieser Beziehung die Weltausstellung hinter der Wirklichkeit zurückgeblieben, während sie sonst gewöhnlich Kraftanstrengungen macht, darüber hinaus zu schießen. Als eine solche, in dieser Beziehung ungenügende Vertretung wird das sogenannte Geidlerhaus bezeichnet, die Wohnung deutscher Ansiedler im Neutraer Comitatus. Es ist ein armeliges Blockhaus von rohem Gefüge, unverziert und zum Theil unverputzt in den Fugen, so das Wind, Regen und Schnee eindringen mögen. Kleine Fenster nach slavischer Art lassen spärliches Licht in das Innere hinein. Das eine aufgesetzte Stockwerk, das an zwei Seiten von

einer engen Gallerie umgeben ist, enthält nur ein paar Kämmerchen; das Hauptgemach liegt im Erdgeschofs zur Seite. Es ist wenigstens freundlich ausgestattet mit einem großen grünen Kachelofen und Bänken herum nach alter deutscher Sitte, wie wir beides, Ofen und Bank, heute noch regelmässig z. B. in Franken antreffen, während bunte ungarische Faiencekrüge, ebenfalls traditionell nach alter Art, den Wänden einigen Schmuck verleihen.

Läfst uns dieses Geidlerhaus, zumal mit feinen engen Fenstern schon den Einfluß seiner nicht deutschen Umgebung erkennen, so muthet uns das ungarische Szeklerhaus aus Siebenbürgen gar fremdartig an. Es ist nicht bloß ein Haus, es ist ein Gehöft, in das wir durch ein großes Holzportal eintreten. Schon dieses ist interessant, und zeigt uns dieselbe Liebe zum farbigen ornamentalen Schmuck, die der Slave wie der Ungar an Kleidung, Stickereien, Hausgeräth überall bethätigt. Das Portal ist ein großes Wagenthor mit einem kleineren für Fußgänger zur Seite, das wieder eine mit einem schirmenden Dach überdeckte Bank neben sich hat, wohl um die Abendruhe zu genießen. Ueber das Thor läuft ein Rundbogen, alles aus Eichenbohlen gezimmert und mit allerlei vertieft ausgestochenen und mit Farbe ausgefülltem Ornament verziert, das in Ranken, Rosetten und Muschelwerk offenbar in dieser

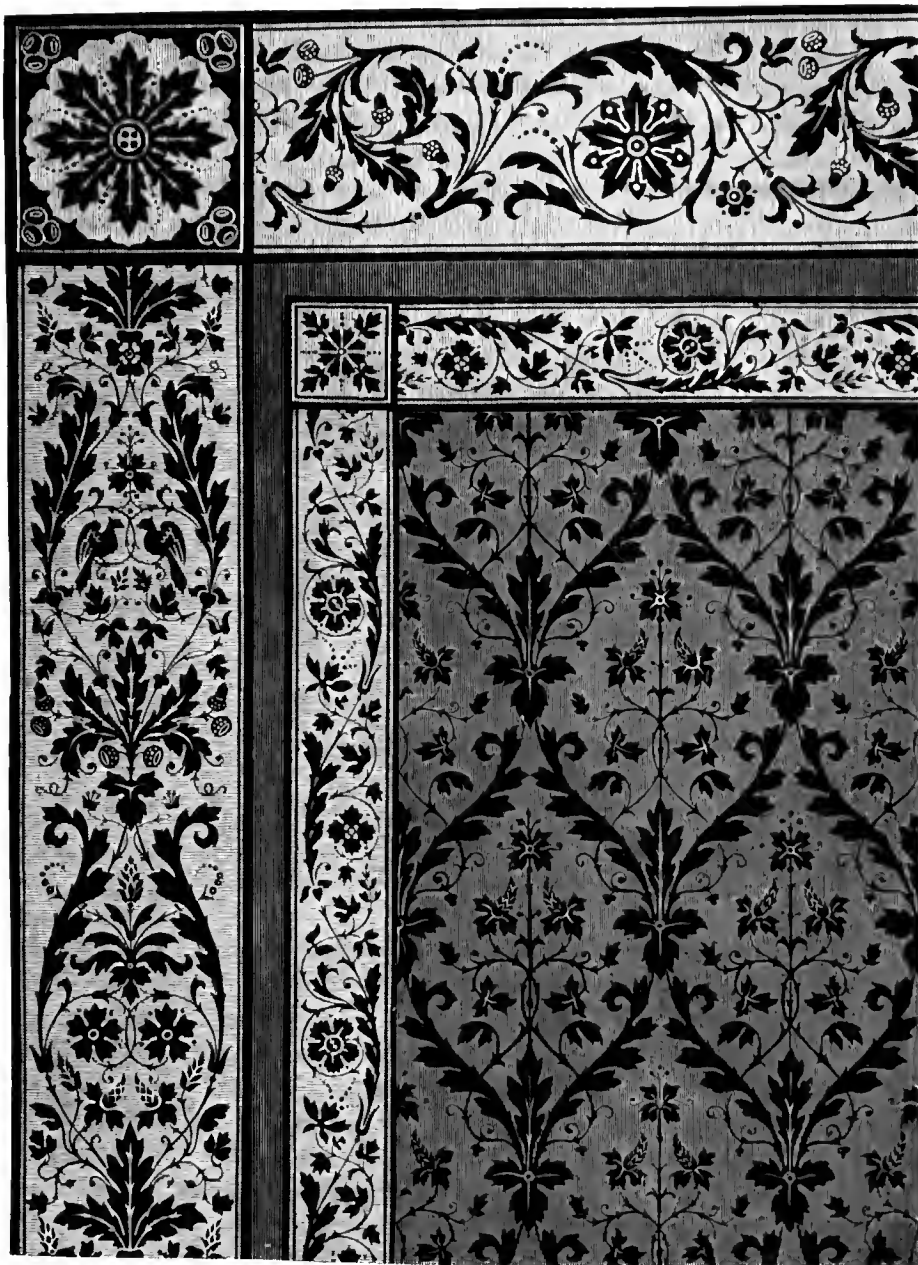


Bronze-Candelaber von D. Hollenbach Sohne in Wien.
Nach Zeichnung von Th. Hanfen.



Boudoirtisch in vergoldeter Bronze, mit Lapislazuli und Jaspis eingelegt, im Stile Louis XVI.,
entworfen von E. Reiber, ausgeführt von Christolle & Co. in Paris.

Gestalt erst unter dem Einfluss der Renaissance entstanden ist. Es geht uns auch hier wohl oft, wie mit den meisten Volkstrachten: wir suchen Urelemente in Urzeiten, während uns die Zeit der Entfaltung gewöhnlich außerordentlich nahe liegt.

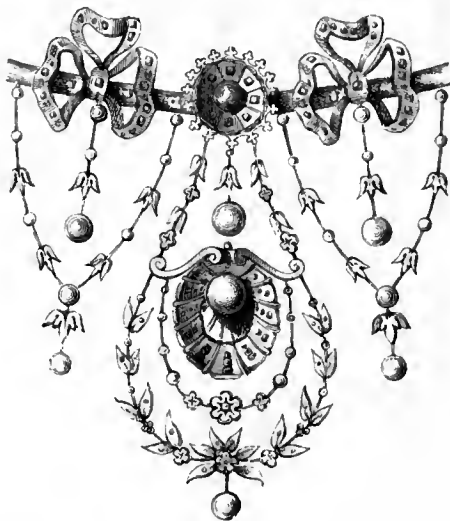


Tapete nach Zeichnung von Fischbach, ausgeführt von Hochstätter Söhne in Darmstadt.

Das Szeklerhaus hat bloß ein Erdgeschofs mit einem vorspringenden Schindeldach und mittelgroßen Fenstern; seine Wände sind in vollem Blockhausstil gebaut. Durch eine Flur treten wir rechts in ein größeres Wohnzimmer, dessen Wände ringsum, wo nicht Ofen und Geschirrkasten ihren Platz haben, mit Betten und Bänken, die zugleich als Kasten dienen, umstellt sind. Das Bettzeug thürmt sich nach ungarischer Sitte (an Gänfen ist Ueberfluß) mit Federkissen hoch auf.

Der Plafond läßt feine Balken sehen, über welche von oben her eine Dielendecke gelegt ist. Oben an den Wänden hängt ringsum bunt glazirtes Faiencegeschirr in ungarischer Art. Alles Holzgeräth, Betten, Geschirrkasten, Bänke sind farbig und bunt mit Blumen bemalt, sodafs das Ganze einen ziemlich luftigen Eindruck macht.

Noch eigenthümlicher, wenigstens vom architektonischen Gesichtspunkt, erscheint das croatische Haus aus der Gegend von Karlstadt in Croatien. Es ist ein Modell für viele und somit nicht das croatische oder gar slavische Musterhaus. Es giebt verschiedene und sehr verschiedene andere slavische Hausmodelle.



In Silber gefasstes Halsband, von Bellezza in Turin.

Indessen ist es interessant in seiner Anlage, obwohl klein in den Dimensionen. Es ist nicht wie das Szeklerhaus nur ein Erdgeschoß, sondern einstöckig und die Wohnräume liegen im oberen Stock. Das Blockhaussystem, in welchem es gebaut, ist dasselbe wie bei dem Schweizer Chalet: nicht Balken, sondern etwa dreizöllige Bohlen liegen mit den Schmalseiten über einander. Das Erdgeschoß enthält die Küche und die Vorrathsräume. In der Mitte führt eine Stiege in den obern Stock und mündet in eine schmale Flur, welche mit Lichtöffnungen zu beiden Seiten, den oberen Raum in zwei gleiche Hälften theilt. Diese Flur hat nach vorn statt der Fenster eine breite Oeffnung mit einer Brüstung, die ganz mit Blumen besetzt ist, sodafs der Anblick, wenn man die Stiege heraufkommt, ein ebenso eigenthümlicher wie anmuthiger ist. Zur Linken liegt das Wohnzimmer, ausgestattet mit bunt bemalten Bettflätten und kofferartigen Kasten, mit bemalten hölzernen Feldflaschen und anderem Geschirr, mit den Costümen aus farbigem Leder und endlich mit den roth und schwarz in Querstreifenmuster gewebten Handtüchern und Decken, die wir zahlreich in der nationalen Ausstellung Ungarns erblicken.

Wie das Geidlerhaus, so hat sich auch das Bauernhaus der siebenbürger Sachsen von den Einflüssen seiner nichtdeutschen Umgebung nicht ganz frei er-

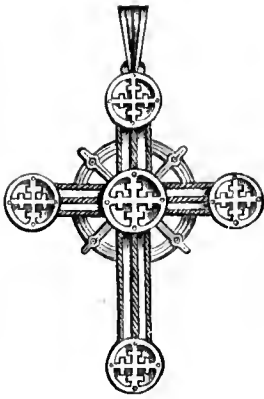
halten. Es ist, wie schon oben bemerkt worden, von den nationalen Gebäuden das einzige, welches in Backsteinbau mit Verputz und Ziegeldach aufgeführt worden. Hierin nun unterscheidet es sich wesentlich von den ungarischen und slavischen Häusern, wenigstens von denen, die auf der Ausstellung zu sehen sind. Wir wüßten aber doch kaum, wenn wir unsere Erinnerung über die deutschen Gaue fliegen lassen, wo wir irgendwo Aehnliches fänden, was seiner eigenthümlichen Anlage entspräche. Diese Eigenthümlichkeit liegt besonders in einer äußeren gedeckten Stiege, welche zum hoch erhöhten Geschoß hinaufführt und oben vor der Eingangsthüre eine kleine Halle bildet, die durch eine breite Bogenöffnung erleuchtet ist. Durch die Thüre tritt man in die Flur, welche als Küche dient; rechts und links sind Zimmer. Das größere Wohnzimmer liegt zur Rechten



Halsband von Bellezza in Turin.

mit Fenstern auf zwei Seiten; an seiner Decke sind die Balken sichtbar geblieben. Es ist freundlich und hell geschmückt, ein wenig farbig, aber nicht so blumig, wie bei Croaten und Ungarn. Die Truhen und Bänke an den Wänden und was es sonst von Tischen und Kästen giebt, sind lichtgelb angefrichen und mit rothen Linien gefällig verziert; auf erhöhter Ziegelbank erhebt sich ein grüner Kachelofen und oben um die Wände zieht sich rings ein Consolbrett, bestellt und behängt mit den buntfarbigen glazierten Tellern und Krügen, wie sie in jenen östlichen Gegenden beliebt sind. Auch das Bett hat seinen Schmuck und zwar auf weissen Kissen dieselben rothen Ornamente, wie sie die ganze slavische Welt, wie sie Ungarn und der skandinavische Norden noch kennen. Auch in Deutschland waren sie einmal in Gebrauch, aber bis auf äußerst wenige Ueberreste sind sie vor der unverzierten Leinwand gänzlich verschwunden.

Das siebenbürger Sachsenhaus fehlt sich nach seines Gleichen; sie sind aber von der Weltausstellung ausgeblieben. Sicherlich wäre es interessant gewesen, auch in dieser Art eine Reihe verschiedener Gebäude vergleichen zu können; an Modellen aus weiten Ländern hätte es nicht gefehlt. Mit den Holzbauten sind wir etwas besser daran, doch sind auch sie nur Beispiele, die der Zufall herbeigeführt hat. Somit bleibt es einer künftigen Weltausstellung, die mehr darauf



Christefen in Kopenhagen.



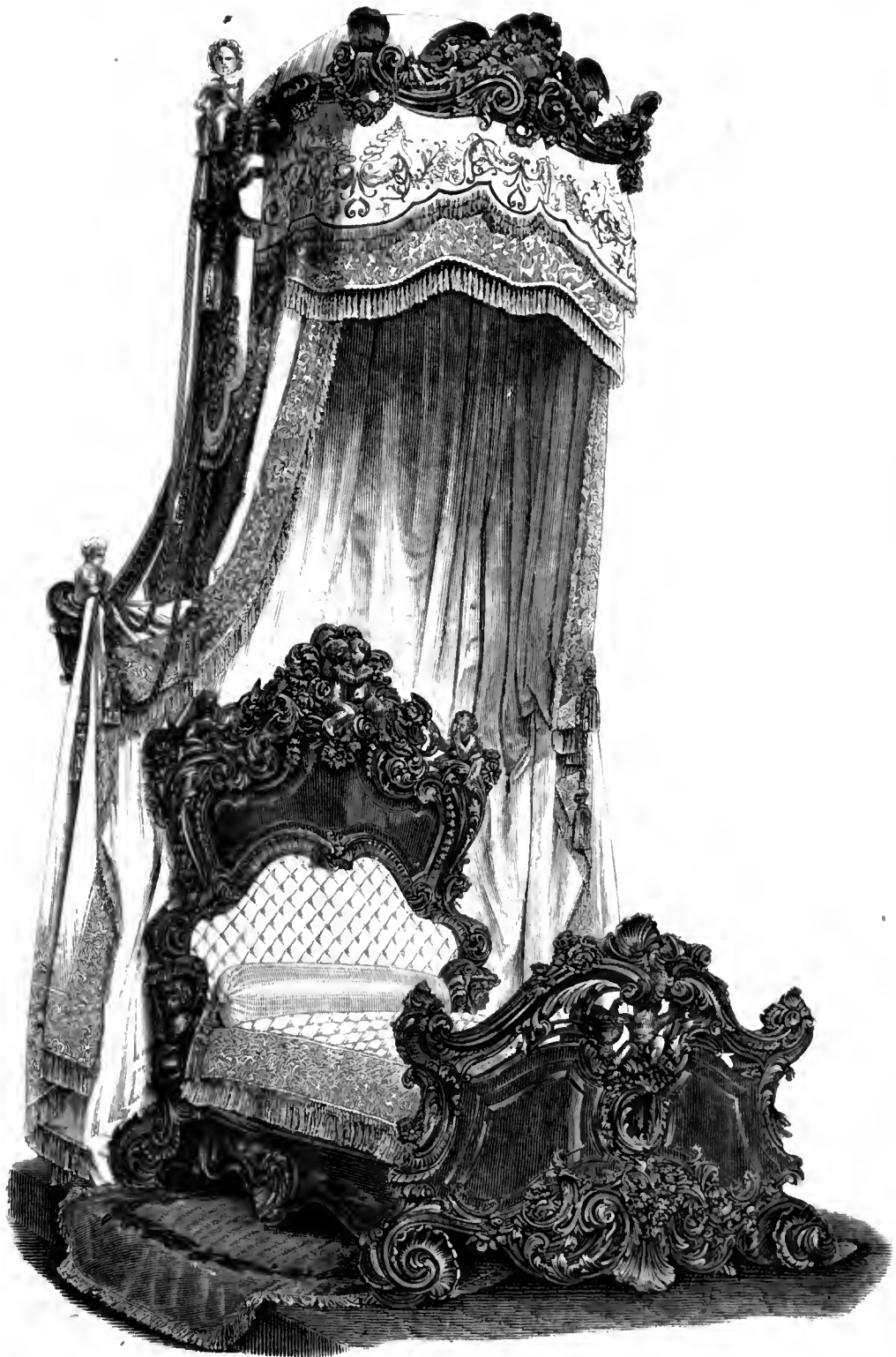
Ohring von Vianello in Florenz.



Christefen in Kopenhagen.



Armbänder, Halskette und Ohrgehänge von Christefen in Kopenhagen.



Prachtbett von Haffa & Sohn in Wien.

bedacht ist als die unfrige, ihre Idee mit Consequenz durchzuführen, noch vorbehalten, das nationale Wohnhaus zur genügenden Darstellung zu bringen. Der Gegenstand verdient es sicherlich und ist intereffant genug, dafs nun auch Archäologen und gelehrte Architekten sich ihm zuwenden, wie die Costümkunde ihre trefflichen Bearbeiter gefunden hat. Dieses erkennen zu lassen, reicht die Vertretung des nationalen Wohnhauses auf unserer Weltausstellung eben hin.

3. Die orientalischen Bauten.

Der Orient! — Wenn wir nur an ihn denken, so erheben sich in unserer Seele farbenprächtige Bilder und die „wunderbare Märchenwelt steigt auf, in ihrer Pracht“. Wer die Türkei und ihre weiten Neben- und Hinterländer aber heute sieht, wird schwerlich ohne ein gut Stück Täufchung zurückkehren, und wer sich betrachtet, was uns der Orient und seine Freunde auf der Weltausstellung aufgebaut haben, der wird das kaum mit den Bildern feiner Phantasie in Einklang bringen.

Es ist auch im Orient ein grofser Abstand zwischen dem Einst und Jetzt: auch er ist in seiner Kunst gesunken und gefallen. Ja, die alte orientalische Kunst, sie ist allerdings wie ein Wunder der Wüste entfliegen, wie ein Gebilde aus dem Nichts, schnell, eigenthümlich, in Farben und Sonnenlicht getaucht. Bis die arabische Kunst ihren Geschichtschreiber gefunden hat, bleibt ihre Entstehung und Geschichte noch immer etwas Räthselhaftes. Was brachten denn diese Wüstenöhne an Kunst mit sich, als sie ihre steinige und sandige Heimat verliessen? Was konnten die Beduinen davon haben als ein bischen Schmuck der Waffen und ein paar bunte Streifen an Burnus und Zeltdecken? Da stehen sie noch heute in der türkischen Abtheilung auf der Ausstellung, wie sie damals waren vor mehr denn zwölfhundert Jahren am Tage der Hegira. Der Druze vom Libanon, der Araber von Bagdad sind ihr leibhaftiges Ebenbild, prächtige Erscheinungen ohne Frage, sehr malerisch, aber sicherlich keine Künstler.

Freilich fanden die Araber, als sie auszogen aus ihrer Wüste und sich eine Welt, eine reiche Welt eroberten, überall die Kunst vor, zwar eine Kunst im Verfall, aber doch eine Menge Kunstarbeiter, die ohne Frage ihre Lehrer wurden, Lehrer in der Technik wie in den Kunstformen. Nichtsdestoweniger warfen sie diese letzteren rasch und entschieden wieder ab. Kaum sind zweihundert Jahre verflossen — eine Epoche, in der sie kaum Zeit gehabt hatten, ihre Eroberungen zu vollenden oder zu befestigen — da ist schon ein völlig neuer Kunststil so gut wie fertig, in Charakter, Form, Ornament gleich grundverschieden von der römischen, hellenistischen oder byzantinischen Kunst, von allem, was die Araber an Kunst in dem eroberten Lande vorgefunden hatten. Dieser neue Kunststil läfst uns nun allerdings seine Wunder sehen, wenn wir den Berichten ihrer Dichter und Schriftsteller, wenn wir den Schilderungen der Kreuzfahrer glauben, wenn wir dem Eindruck, den diese neue Welt auf den Europäer machte, dem Einflufs, den sie auf seine Kunst, auf die ästhetische Gestaltung seines Lebens ausübte, vertrauen wollen. Das Wenige, was uns von dieser früheren arabischen, gewöhnlich fazarenisch genannten Kunst erhalten ist, widerspricht dem in keiner

Weise. Damals war es, daß die reichen, prachtvollen, überaus bevölkerten arabischen Städte, wenn nicht entstanden, doch erblühten, Damascus, Cairo, Palermo, Cordova, Granada und viele andere; damals erhoben sich zahllose Paläste, großartige Villen, mit Gold geschmückt und mit glänzenden buntfarbigen Fliesen bedeckt, inmitten von Palmen- und Orangenhainen oder hinter dunkelschattigen Kastanien, in Gärten von eigenthümlicher Anlage und Schönheit, und wo nackter Fels oder dürre Fläche war und es heute wieder ist, da sprangen Brunnen

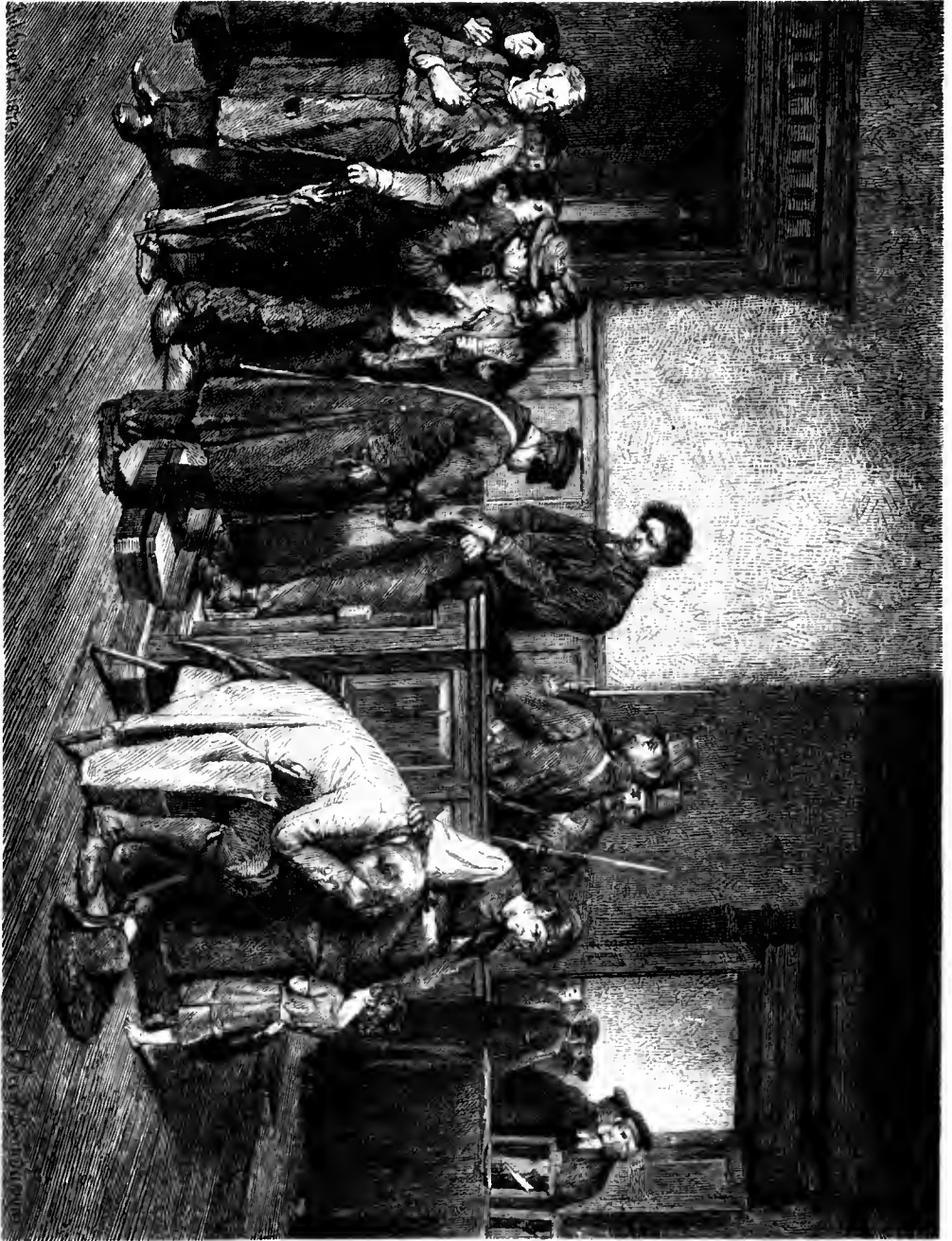


Indianer-Zelt im Park der Weltausstellung.

empor, da rauschten Gewässer in Cascaden herab oder flossen in Canälen, gleich sanften Bächen.

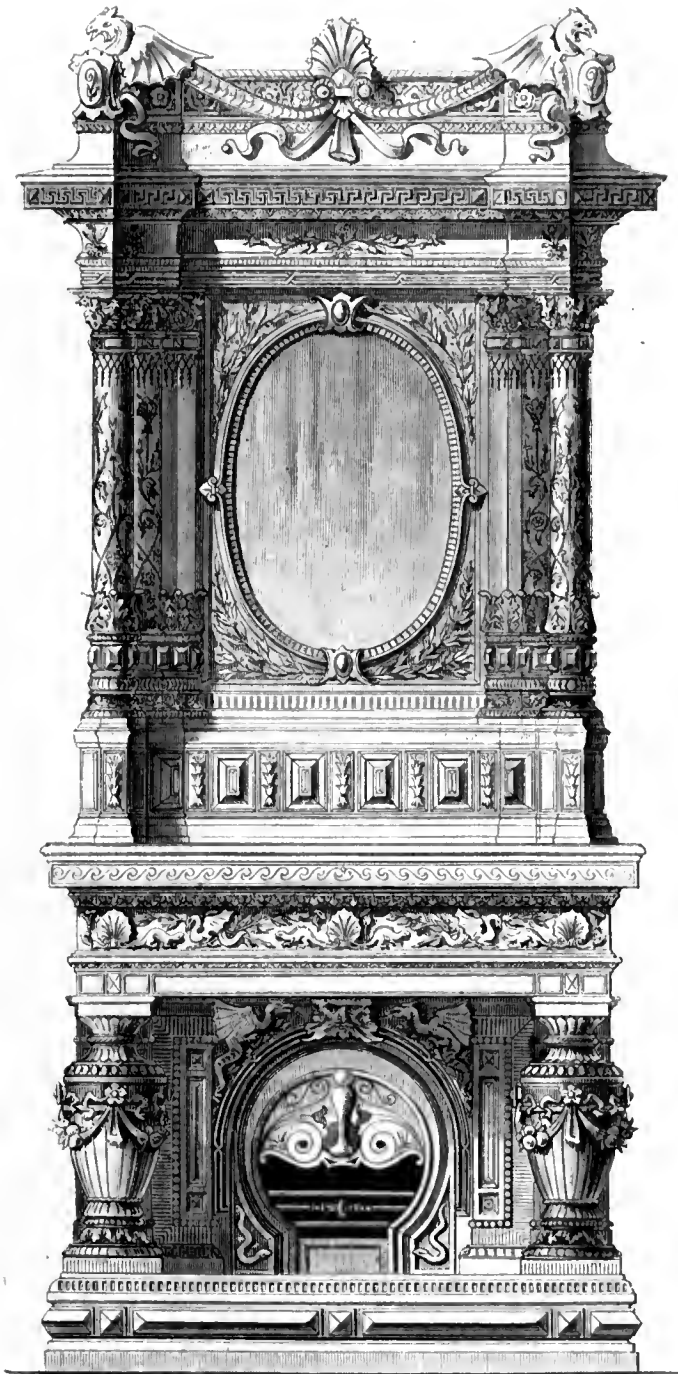
Das war damals. Seitdem ist es sehr viel anders geworden. Schon die Herrschaft der afrikanischen Mauren in Spanien war dieser Cultur nicht günstig, wenn auch unter ihnen noch das Reich Granada erblühte und eine Alhambra erstand. Die Mauren scheinen dazu beigetragen zu haben — und die simplen rothen Mauern der Alhambra sind Zeugniß dafür — in der orientalischen Kunst den Innencharakter, die Entfugung in Bezug auf das Aeußere auszubilden. Drüben auf der anderen Seite, in der Levante, im eigentlichen Orient, da erstarb und erstarrte die Kunst, als die Osmanen in der Herrschaft die Araber ablösten. Die Türken sind eine indolente, unfruchtbare Nation auf dem Gebiete der Kunst und

Arbeit. Sie ließen verfallen, was die Araber ihnen überliefert hatten, und was noch unter ihnen geschaffen wurde, das ist ästhetisch wie technisch minder gut,



Die Verurtheilung. Oelgemälde von Jul. Geertz.

minder künstlerisch und hat an Werth und Bedeutung von Jahrhundert zu Jahrhundert abgenommen. Nur die Indier und nach ihnen zunächst die Perfer halten noch einigermaßen den Ruhm und den Charakter der orientalischen Kunst auf-



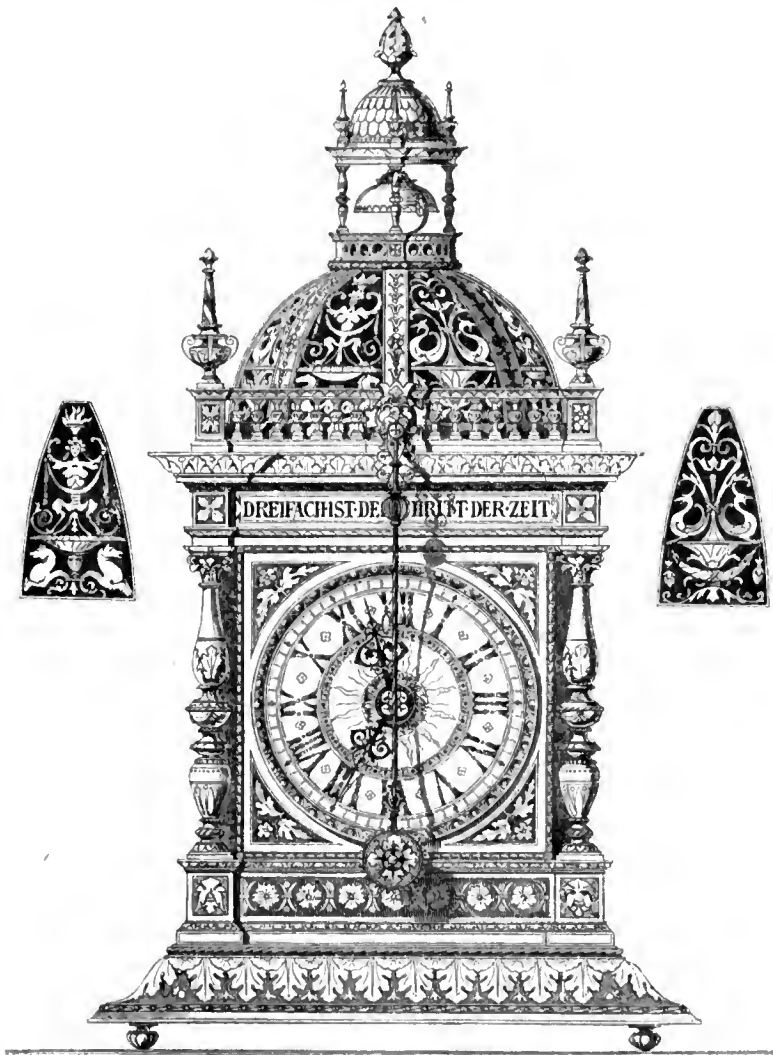
Majolica-Camin, dunkelgrün mit bunter Decoration, Mittelfeld Spiegel,
von Seidel & Sohn in Dresden.

recht; im Uebrigen erscheint alles nur wie bewußtlose Durchführung ererbter Traditionen und oft in sehr liederlicher Ausführung. Was gut daran ist, das ist eben das von den Vätern Ererbte. Heute steht auch die orientalische Kunst vor einer Reform, vor einer zum Theil beabsichtigten Wiederbelebung oder Umwandlung; aber wie die europäische Kunstindustrie eine orientalische Frage hat, so sieht die orientalische ihrerseits vor sich eine europäische Frage. Nicht bloß, daß es europäische Künstler sind, französische wie auch deutsche, welche sie in Cairo, Constantinopel, Smyrna regeneriren wollen, nicht bloß, daß ihr die modernen Anilinfarben zu schaffen machen, der gebildete Türke europäisiert sich jetzt in Leben und Sitte und muß daher auch in seiner Wohnung in dem Kampfe zwischen europäischer und orientalischer Ausstattung einen Ausgleich eingehen. Schlagend erkennen wir das in dem türkischen Wohnhaus auf der Weltausstellung.

Man muß das Wesen der orientalischen Kunst mit Bezug auf die Wohnung, auf den Privatbau in zweierlei Eigenschaften suchen: einmal darin, daß das Aeußere gegenüber dem Innern vernachlässigt wird, daß der innern Ausstattung und Decoration zugute kommt, was man an Schmuck und Glanz zu verwenden hat, und zum zweiten darin, daß die Decoration, der Figur und Plastik entgehend, lediglich farbige Decoration der Fläche ist; wo erhöhtes Ornament aus der Grundfläche heraustritt, da ist es eigentlich nur scheinbar plastisch, weil es mit feinen Höhen wieder in der gleichen Ebene liegt. Die erstere Eigenschaft begreift sich leicht aus der Art des häuslichen Lebens, aus der Abgeschlossenheit der Frauen und des Hauses überhaupt. Beides, die Einkehr der Kunst und die Absperrung von Frau und Haus, kann seit den Zeiten der glänzenden Chalifate von Bagdad und Cordova nur immer gewachsen sein; denn die Schilderungen, die uns von dem Leben der arabischen Ritterschaft, von den Palästen und Villen gemacht werden, setzen eine weit größere Freiheit, weit mehr Aeußerlichkeit voraus, als wir sie heute oder während der letzten Jahrhunderte im Orient finden. Es war auch mit der zweiten Eigenschaft der orientalischen Kunst nicht anders, nicht so, als ob die Araber jemals eine blühende Sculptur in unserem Sinne besessen hätten; aber der Islam hatte im Mittelalter und noch während des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts im Reiche von Granada weit weniger die Scheu vor der Darstellung der menschlichen und thierischen Gestalt, als sie heute im ganzen türkischen Reiche und bei allen orthodoxen Muhammedanern allgemein ist. Die ketzerischen Perfer machen eine Ausnahme, ohne es in ihren kleinen figürlichen Malereien weit gebracht zu haben.

So haben wir denn unsere Phantasie ein wenig einzuschränken, unsere Erwartungen zu dämpfen, wenn wir an das „orientalische Viertel“ herantreten, das uns in der Weltausstellung erbaut worden. Im Abendsonnenlicht liegt es allerdings reizend da mit seinen warmen Farben und seiner zum Theil phantastischer oder bewegter Gestaltung, umfaßt vom grünen Walde; aber wenn wir das Einzelne mustern, wenn wir es namentlich auf die Frage der Aechtheit prüfen, so geht es nicht ohne Täufchung ab. Wir thun immer noch besser, uns mit Hülfe dessen, was uns Persien, die Türkei, Egypten, Tunis und Marokko an Originalgegenständen gefendet haben, das Bild des Orients, mindestens gefügt, zu ergänzen und zu berichtigen, als jenen Bauten allzuviel Vertrauen zu schenken.

Das „orientalische Viertel“ wird gebildet von dem ägyptischen Palast, einem türkischen Wohnhause mit kleinen Bauten daneben, einer Boutique und einem Waffenhause, einem marokkanischen Häuschen und einem persischen Hause. Der f. g. Cerele oriental, ein reines Phantasiegebilde, das nirgends in der Welt seines Gleichen hat, ist für uns ohne alles Interesse.



Uhr, entworfen von König und Feldscharek, ausgeführt von Hanusch und Dziedzinski in Wien.

Von diesen Gebäuden ist ohne Frage der ägyptische Palast, ein Werk des Architekten Smoranz, bei weitem das bedeutendste und interessanteste. Es ist nicht ein simples Wohnhaus, sondern in der That, rein künstlerisch betrachtet, eine schöne architektonische Leistung. Ein Anderes aber ist es, wenn wir nach der Aechtheit fragen, wenn wir, begierig nach Kenntniss des Orients, wissen



Kentaurin, ein Mädchen tanzen lehrend. Relief von Kundmann.

wollen, ob dieses Gebäude uns heute seines Gleichen im Orient repräsentirt. Diese Frage nach der Aechtheit müssen wir mit Ja und zugleich mit Nein beantworten. Wenn wir einen brillanten französischen Goldstoff ausnehmen, der im Innern zur Bedeckung von Divans verwendet worden, so dürfte wohl alles Einzelne an und in diesem Palaste original sein, original entweder nach seiner Zeichnung oder nach seinem Ursprung, und doch zweifeln wir, ob ein Gebäude so wie dieses, so ächt orientalisches es uns annuthet, im Orient existirt oder existiren könnte. Die Ursache ist die, das an dem Gebäude verschiedene Dinge vereinigt sind, die sich in Wirklichkeit nicht zusammenfinden, das der Künstler verschiedenen Gesichtspunkten und Anforderungen zu entsprechen hatte.

Der Künstler wollte zunächst nicht ein einfaches Wohnhaus, sondern ein möglichst umfassendes Bild der orientalischen Bauweise geben, daher dachte er an die Moschee wie an das Haus; er sollte dem Vicekönig einen Palast erbauen und hatte doch nicht die Mittel, ihn königlich auszustatten, was man auch wohl für sechs Monate nicht verlangen konnte; er wollte zugleich von der alten, ächt arabischen Bau- und Decorationsweise einen Begriff geben, wie sie sich wohl in vielen Gebäuden Cairo's erhalten hat, aber nicht mehr in Uebung steht. So ist es gekommen, das hier Theile von bestehenden Moscheen genommen sind, wie



Kentaur, einen Knaben Flöte spielen lehrend. Relief von Kundmann.

Minarets und Kuppel, und mit dem Palaste vereinigt wurden; selbst den öffentlichen Bädern sind Motive entlehnt, wie die halbrunden Ausbauten an den Schmalseiten, und mit dem Wohnhaus verbunden; so ist es gekommen, daß wir, von außen die Anlage betrachtend, einen palastartigen Bau vor uns haben, dessen innere Ausstattung keineswegs dem entsprechend erscheint; so finden wir endlich Altes und Neues, Antik-arabisches so zu sagen mit Modern-egyptischem beifammen, Originale wie Copien.

Lassen wir uns alle diese Gesichtspunkte gefallen, sehen wir davon ab, daß uns unser Bau kein Bild der gegenwärtigen egyptischen Wohnung bietet, wie wir es von einer Weltausstellung zu erwarten hätten, stellen wir uns, kurz gefagt, auf den Standpunkt des Künstlers — nun gut, dann hat er seine Aufgabe vortrefflich gelöst.

Der Anblick dieses stattlichen Palastgebäudes ist voll Reiz und Eigenthümlichkeit, contrastirend genug mit unsern europäischen Bauten durch sein reiches und unregelmäßiges Profil, durch sein farbiges, charaktervolles Aeußere, durch so manches uns seltsame Detail. Das eigentliche Wohnhaus bildet einen einigermaßen regelmäßigen Mittelbau, der gen Norden vortritt, mit zwei halbrunden großen erkerartigen Ausbauten an den Schmalseiten, die einer Eigenthümlich-

keit der öffentlichen Bäder nachgebildet sind, der eine mehr offen, der andere geschlossen. Hinter ihnen stoßen zwei Flügel an das Hauptgebäude; sie treten weit nach Ost und West vor und geben dadurch erst dem Hause sein stattliches palastartiges Ansehen, und da sie das eine mit einem hohen Minaret, das andere mit einer Kuppel und Minaret abschließen, so sind sie es, die das bewegte, kühne und unregelmäßige Profil der ganzen Anlage hervorrufen. Der eine dieser Flügel, lang und schmal, enthält nur die in einer Flucht ansteigende Hauptfliege, der andere die Moschee; ihre architektonische Gestaltung ist daher sehr verschieden. Hinter dem Hauptgebäude, zum Theil von den Flügeln umfaßt, liegt ein mit Blumen, Lauben und Brunnen wohl eingerichteter Garten, der rückwärts von dem Gehöft eines wohlhabenden ägyptischen Bauern oder Farmers begränzt wird, während gegen Osten die Nachbildung eines altegyptischen Grabes von Beni Hassan daranstößt. Also Palaß oder Wohnhaus, Minaret und Moschee, Garten und Bauernhaus mit Drehbrunnen, Stallungen und Taubenschlag, dazu mit dem Grab die Erinnerung an Uegypten, im Innern Altarabisch und Neuegyptisch repräsentirt — das ist alles, was wir erwarten können. Aber hier muß unsere Phantasie, umgekehrt wie anderswo, von einander trennen, was der Künstler vereinigt hat.

Betrachten wir uns vor allem das Wohnhaus in der Mitte, das uns am meisten interessirt. Während seine beiden reichen Flügel ganz in rothen und gelben horizontalen Streifen balkenartig bemalt sind, während die beiden Minarets und die Kuppel, sämmtlich bestimmten Bauten Cairos nachgebildet, mit Stalaktiten und Reliefformament verziert oder gitterartig bedeckt sind, also einen sehr reichen Schmuck bieten, ist das Wohngebäude auch in seinem Aeußeren bei weitem bescheidener und einfacher. Nur das Erdgeschofs trägt jenen rothen und gelben Maucrantrieb, das Hauptgeschofs ist einfach grau und schließt oben mit einer farbig decorirten Hohlkehle und freiem spitzenartigem Kranzornament darüber. Was ihm Leben giebt, sind die Fenster, deren sieben das Hauptgeschofs unterbrechen. Drei Prachtfenster in der Mitte treten auf rothen Doppelsäulen vor und überragen den Eingang, eine kleine niedere Pforte. Die Fenster, obwohl in ihrem Genre reiche Arbeiten, weisen dennoch mit ihrem Charakter auf die Kunst und das abgeschlossene Leben im Innern hin. Es sind kastenartig vortretende Gitterfenster, aus feinen gedrehten Stäbchen in spitzenartigen Mustern zusammengesetzt, von innen zum Theil farbig verglast, die jeden Blick hinauf und hinab nach außen gestatten, keinen aber in das Innere eindringen lassen. Auch die kleine, enge, niedere Pforte übt Entfagung; sie ist allgemein charakteristisch für das orientalische Haus im Gegensatz gegen das europäische, das mit möglichst großem und geschmücktem Portal wie mit offenen Armen einladet. Reiches Portal, anspruchsvolle Façade, armelige oder flitterhafte Ausstattung im Innern, das ist nur zu häufig die in den europäischen Städten gewöhnliche Erscheinung; im Orient ist die Regel umgekehrt.

Ganz ist das wohl bei unserem Palaße nicht so der Fall; denn was den Glanz und die Pracht betrifft, so steht die innere Ausstattung, wie wir schon angedeutet haben, nicht auf der Höhe. Wenigstens ist das der Eindruck, den uns das Innere gemacht hat. Die Wände der Zimmer sind meist kahl und nackt ge-

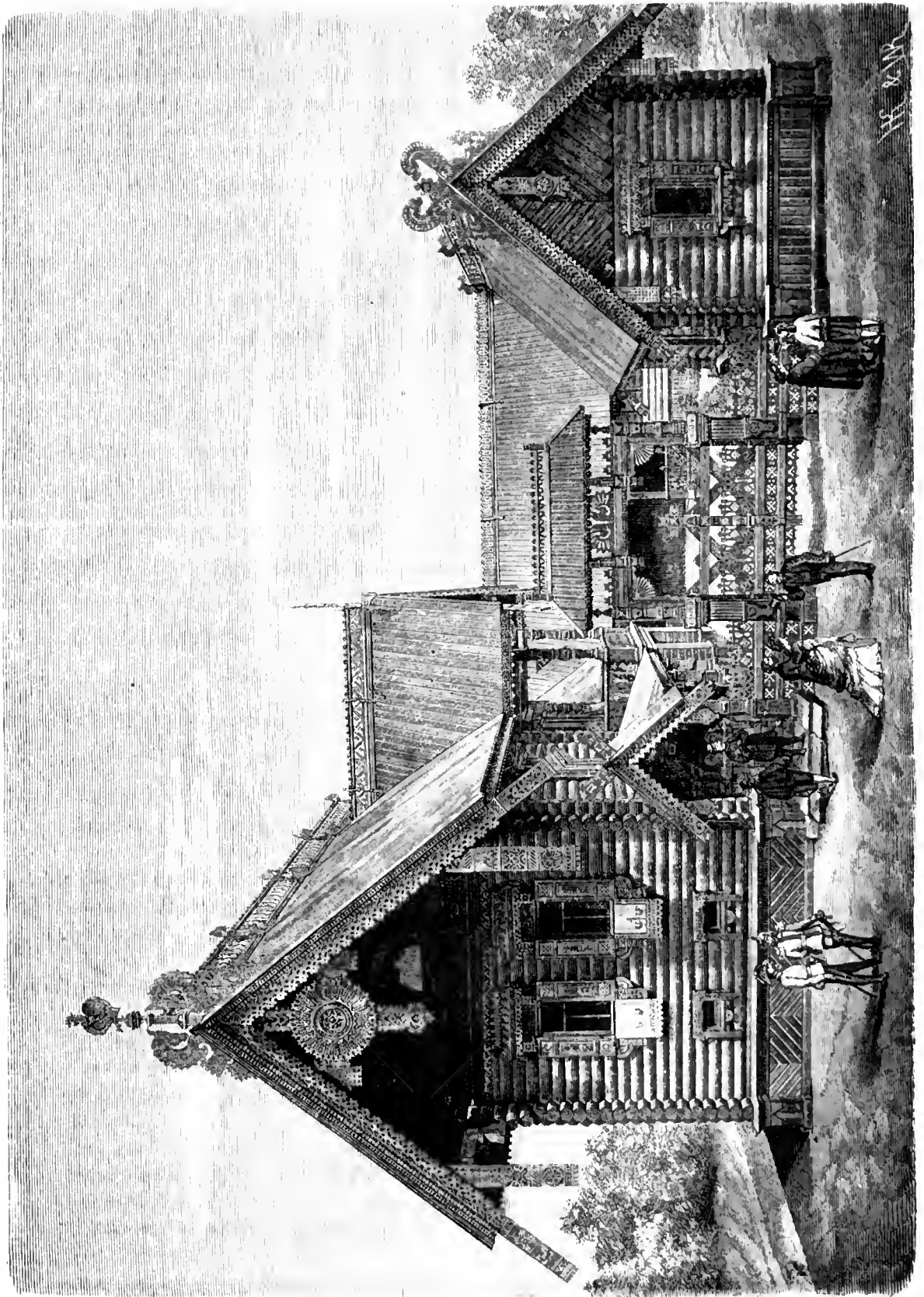
lassen, in einfach drapgelbem Anstrich, weder glafirte Fliesen, noch Teppiche, noch Seidenstoffe schmücken sie; nur die Plafonds zeigen wenigstens Farbe in reichen alhambraartigen Arabesken. Etwas mehr Reichthum tragen nur die für den Empfang des Vicekönigs bestimmten Räume mit Portièren, Teppichen, Decken und Goldbrokatstoffen auf den Divans zur Schau.

Dafür dürfen wir die ganze Anlage des Innern, das Verhältniß von Hof zu Gemach, die Einrichtung der Zimmer, die Lage und Vertheilung von Herrengemach und Harem wohl als völlig ächt betrachten, und wir können uns daraus einen guten Begriff von diesen mysteriösen Partien des orientalischen Hauses machen. Ebenso fällt es klar in's Auge, wie die Wohnung darauf angelegt ist, sich gegen Sonne und Hitze abzusperren und in kühlem Schatten behaglicher Ruhe zu pflegen, hingegeben jenem Quietismus, darin der Orientale bei sich den Hauptgenuss des Lebens sucht. Eingetreten durch die enge kleine Pforte befinden wir uns alsbald in einem hochumflossenen Hofe, in dessen Mitte, umgeben von frischen großblättrigen Gewächsen, ein Springbrunnen plätschert: zur Seite ist eine gemachartige Halle, von drei Seiten umschlossen, nur die eine Seite offen dem kühlen Hofe zugekehrt. Es ist ein stiller, erfrischender Aufenthalt.

Der am meisten charakteristische Raum ist der Empfangssaal des Hausherrn, parterre gelegen, aber bis oben durchgehend. Er ist im Kreuz angelegt, mit einem Wasser in der Mitte, die Kreuzarme mit Divans zu Sitzgemächern hergerichtet. Die Fenster sind vergittert und zum Theil farbig verglasert, sodafs ein reizend schillerndes Licht in den tiefen Raum hinabfällt. Oben stoßen die Zinnen des Harems an diesen Saal und kleine Gitterfenster erlauben den Damen alles zu sehen, was unten vorgeht. Sie selber bleiben ungehört. Diese Harengemächer liegen sämmtlich im Hauptgeschofs. Obwohl keineswegs so ausgestattet mit glänzenden Utensilien, Kunst- und Luxusgegenständen, wie unsere Phantasie sich einbilden möchte, lassen sie doch mit ihrer Einrichtung, mit ihren Lagern und Divans, die selbst mitten im Ausbau der Fenster sich befinden, um ungestört und ungehört stundenlang liegend hinauszusehen, auf das stille und sicherlich auch langweilige Leben darin, das wohl nur die Eifersucht lärmend unterbricht, einen Blick werfen. Allerlei Geräth von Krügen und Instrumenten — Musik gehört zum Harem — befindet sich in tiefen Wandnischen oder steht auf Consolen und sonst herum; viel ist es nicht. — Ebenso fehlt auch der Moschee die eigentliche Ausstattung; einige Glaslampen, Imitationen alter orientalischer Muster hängen an Balken darin; die Kuppel ist reich mit gemalten Arabesken ausgeschmückt. — Eine offene Gallerie, im oberen Stock nach dem Garten zu gelegen, erlaubt den Damen, die frische Luft zu genießen, ohne das Haus zu verlassen. — Auch der Garten ist charakteristisch mit seiner Anlage und feinen Laubgängen, doch fehlt natürlich, um ihn zum Genuss und zum schönen Anblick zu machen, die Ueppigkeit der Gewächse und der Blumen. — Vom Garten aus ist uns noch ein Blick in das Grab von Beni Hassan gestattet, die Ruhestätte eines fast dreitausend Jahre vor Christus lebenden ägyptischen Nomarchen, die hier getreu, mit Ausnahme des Daches, das eine Lichtöffnung erhalten hat, dem Original mit bunten Säulen und allen feinen Malereien nachgebildet worden. Es ist die Wohnung eines Todten, aber dennoch wohl erlaubt, Zeit und Stil zu vergleichen. Welch ein Unterschied, welch



Jenner, ein Kind impfend. Gruppe von Monteverde in Rom.



Kaufliches Bauernhaus

ein Abstand zwischen diesem schweren Bau, feinen gedrungenen Säulen und der gemessenen, gebundenen Malerei an feinen Wänden und dem luftigen, phantastischen Gebäude mit den bunten Arabesken, den dünnen Säulchen und zierlichen Arcaden, die sich zu feiner Seite befinden. Die altegyptische und die arabische Kunst des Mittelalters haben sich zum großen Theil auf demselben Boden unter denselben klimatischen Bedingungen entwickelt, und der Charakter läßt sich nicht grundverschiedener denken. Es sind die Extreme in der Kunstgeschichte.

Fanden wir im egyptischen Palaß das Innere im Ganzen zu dürftig im Ver-



Silbernes Theeservice, von Christefen in Kopenhagen.

gleich zu den Erwartungen, welche die ganze Anlage in uns erweckt, so ist es bei dem türkischen Wohnhause eher umgekehrt: ein bescheidenes Haus von bürgerlichem Ansehen und eine reiche, fast glänzende Ausstattung, die auf einen vornehmen Herrn und Besitzer schließen läßt. Indessen, davon abgesehen, macht das Ganze ächten Eindruck, wenn nicht bereits mit den zahlreichen Fenstern der europäischen Frage Rechnung getragen ist. Das kleine Haus, das aus Erdgeschoss und Oberstock besteht, hat einen Mittelbau und zwei vorspringende Seitentheile, welche unten gefonderte Eingänge haben, den einen für die Frauen, den andern für die Männer, und oben entsprechend die Gemächer enthalten. Herrenwohnung oder Selamlük und Harem sind also hier in eine rechte und linke Seite getrennt. Die Stiege befindet sich in der Mitte. Das Erdgeschoss ist vorzugsweise zur Dienerschaft bestimmt. Das Wohnzimmer des Harems ist ein reich, warm und behaglich eingerichtetes Gemach mit Teppichen auf Boden und Wänden, Vorhängen vor den Fenstern und breiten Divans ringsum, die den rauchenden und Kaffee trinkenden Frauen den Tag über zum behaglich-faulen Lager dienen. Auch hier ist ihnen die Aussicht aus dem Fenster gestattet, während die Gitter

den Blick einwärts versperren. Die übrige Ausstattung ist unbedeutend, wir finden nur einen Kasten und ein niedriges, mit Perlmutter eingelegetes Tischchen, eben hoch genug um bequem von den Liegenden benutzt zu werden, und daneben ein Messinggefäß, das als Kohlenbecken zur Heizung dient.

Das alles ist aber ächt orientalisches oder türkisches. Minder gilt dies von dem Herrensalon, der, fast reicher noch ausgestattet als der des Harems, bereits eine bedenkliche Concession an europäische Form und europäische Sitte zeigt. Er hat sogar einen Marmorkamin statt des Kohlenbeckens, und in der Mitte steht ein Tisch von der Höhe des unfrigen. Das Sitzmobiliar ist allerdings mit kostbarem orientalischem Goldstoff überzogen, aber statt des weichen, Holzverachtenden Divans hat es ganz die Form unserer Sophas und Sessel angenommen, mit hölzernem Gestell, mit Rücken- und Armlehnen, nur ist es, wie das die Sitte der Divans ist, ringsum an den Wänden aufgestellt, und nicht nach unserer Weise

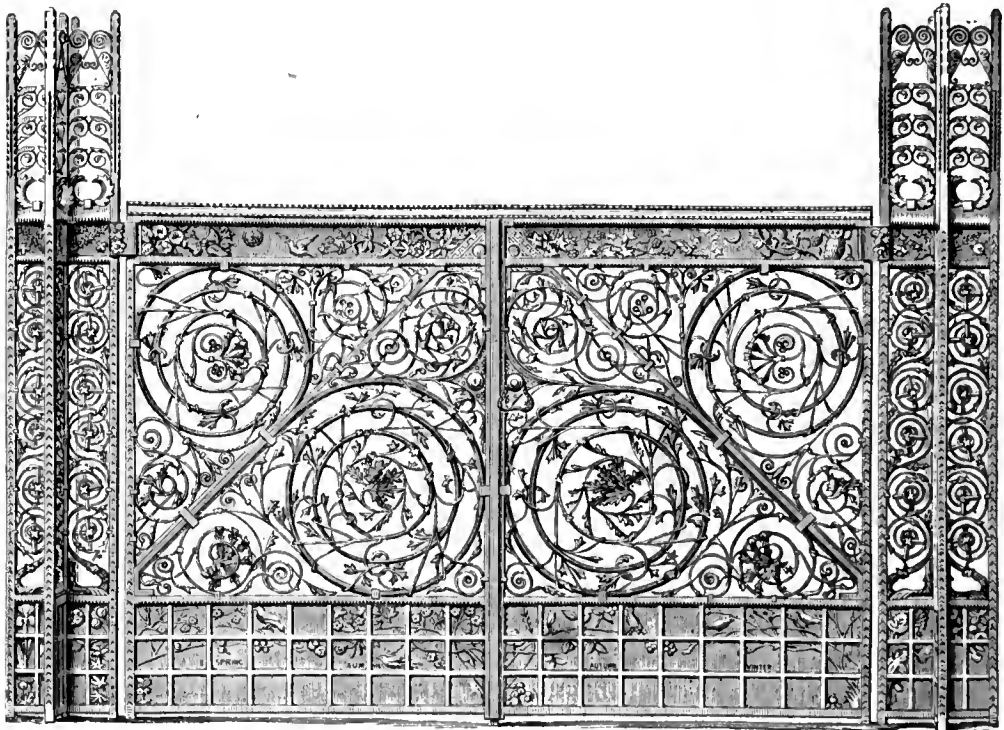


Silbernes Theeservice, von Christefen in Kopenhagen.

gruppirt. Man sieht, der vornehme Türke civilisirt sich europäisch, aber das Bedürfnis salongemäßer Conversation und geistreicher Causerie scheint dem schweigsamen Manne noch nicht gekommen zu sein. Auch das moderne Aegypten kennt bereits solche europäisirende Möbel, solche von Holz construirte Sophas und anderes Geräth, wobei das Holzwerk, nur um etwas nationale Art zu bewahren, sich wohl mit eingelegeter Arbeit, insbesondere auch mit Perlmutter schmückt. Ein kostbares Stück dieser Art, mit burnusartigem Goldstoff überzogen, sieht man in der egyptischen Ausstellung.

Weit mehr noch entfernt sich vom alten und ächten Orient das persische Haus oder der persische Pavillon, wie wir den Bau nennen wollen — in Wirklichkeit ist er weder das Eine noch das Andere. Das Fremde im türkischen Haus war wenigstens Concession an europäische Art, wie der Türke sich nach und nach europäischer Sitte bequemt. Dieser sonderbare Bau aber ist reine Phantasie, grade phantastisch und bunt genug, um eben für orientalisches gelten zu können, aber weder von Persern gebaut noch nach persischem Muster. Man erzählt uns, daß der jetzige Schah von Persien große Vorliebe für Spiegeldecoration gefaßt und

sie als Wandverkleidung eingeführt habe. Dieser Vorliebe zu Gefallen ist der erhöhte und vortretende Mitteltract des Hauses ganz in bunten Mustern mit Spiegelglasstücken bedeckt; das ist zum Theil auch im Inneren im Hauptfalon der Fall. Sonst ist die Außenwand, namentlich der Seitentheile, mit bunten Arabesken bemalt, die verzweifelt wenig orientalischen und noch weniger spezifisch persischen Charakter tragen. Und damit, wenn wir die Fenstergitter an der Vorhalle noch hinzufügen, ist eigentlich alles erschöpft, was dieser Phantasiebau noch vom Orient besitzt. Verkehrt auch insofern, als er seine Pracht — sie ist flitter-



Schmiedeeisernes Gitter, von Barnards, Bishop & Barnards in Norwich.

haft genug — am Aeußeren und nicht im Innern entwickelt, ist er nur die Caricatur eines orientalischen Baues. Was die Decoration und Ausstattung des Innern betrifft, so zeigt die Jute, der modernste Stoff, der die Wände des Stiegenhauses bedeckt, wenigstens noch orientalische Ornamente, die Ausstattung der Gemächer aber ist nicht einmal orientalisirend, sondern vom ersten besten Wiener Tapezierer mit blumigem Zitz in völlig moderner Art hergerichtet. Hier hört der Orient ganz auf.

Dagegen kann die marokkanische Wohnung vielleicht die gerechtesten Ansprüche auf Aechtheit erheben. Alle Theile des Baues, der hier nur aus Holz besteht, sind an Ort und Stelle von marokkanischen Arbeitern gemacht worden; alle Bestandtheile, alles Geräth, welches für die Wohnlichkeit in hinlänglicher Menge vorhanden, ist ächt und original. Nur einen Fehler hat das Häuschen: es ist gar zu klein und gleicht zu sehr einer Spielzeugschachtel. Unsere Phantasie



Fgyptischer Palaß, Tebkauft. 15.

mufs uns also insofern zu Hilfe kommen, als sie die Wände auseinander dehnt. Im Uebrigen können wir uns aus diesem Modell einen ganz guten Begriff von der marokkanischen Wohnung machen und sind daher dem Aussteller, dem österreichischen Consul Schmidl in Tanger, der auf eigene Kosten das Haus herstellen und auführen liefs, zu Dank verpflichtet.

Das Aeußere ist ächt orientalisck einfach genug: ein quadratischer Bau, die Wände grün bemalt, mit flachen Pfeilern und Hufeisenbögen gegliedert, dazwischen kleine, hochgelegene, gedoppelte Fenster, die mit buntem Glase verschlossen sind, wie wir das auch schon bei den übrigen orientaliscken Bauten getroffen haben. Das farbig gedämpfte Licht stimmt zur betrachtungsvollen Ruhe des Orientalen. Auch die Anlage des Innern ist einfach. Ein quadratischer, mit Arkaden um-



Krug von Sälzter in Eifenach.

gebener Hof oder vielmehr ein Höfchen mit einem Brunnen, das hier durch ein Glasdach zu einer kleinen Halle zusammengeschumpft ist, bildet die Mitte; an drei Seiten legen sich die Wohnzimmer daran, die vierte nimmt mit einer kleinen Vorhalle den Eingang auf. Tritt man durch diesen in den Hof, so hat man zur Linken das Frauengemach, mit Gitterfenstern abgeschlossen und mit einem Badezimmer dahinter, rechts das Speisezimmer und gradeaus das Gemach des Herrn, das man in grösseren Wohnungen, wo diese Seitentheile sich gewifs auch zu mehreren Zimmern entwickeln, einen Saal nennen mag. Das alles ist nun gar zierlich und klein, kaum zum Umdrehen, geschweige denn zum Wohnen/geeignet. Dennoch ist es lehrreich und interessant, denn es enthält nicht blofs manch hübsches Stück Geräth, es trägt auch in feinen Stoffen ein so ächtes und altes Ge-

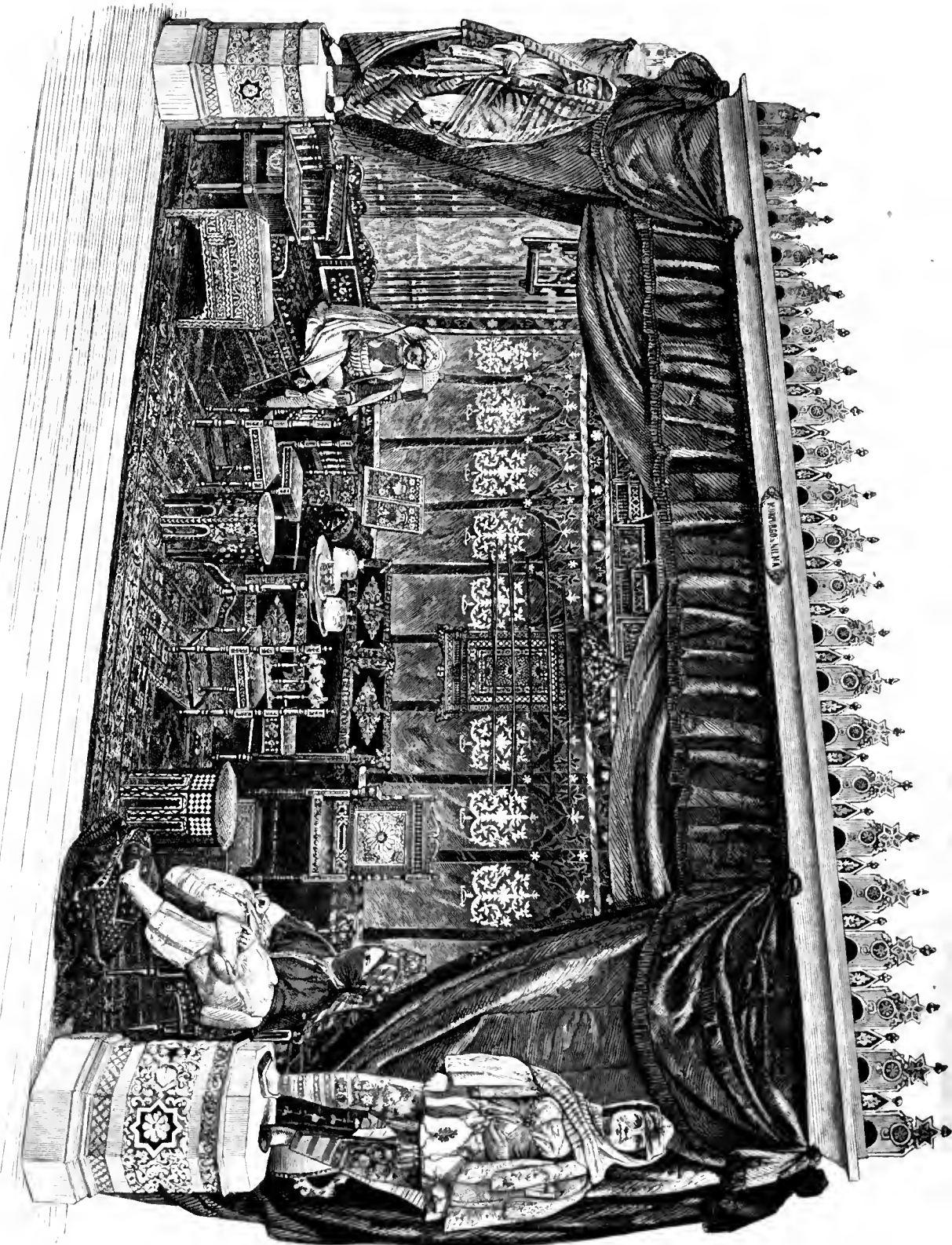
präge, wie kein anderes der orientalischen Gebäude. Die Arabesken am Plafond, die zierlichen, aus kleinen Stückchen zusammengesetzten Stalaktiten der Arcaden, nichts erinnert so sehr an die Decoration der Alhambra, während wir für die Ornamente der Decken und Seidenstoffe die entsprechenden Seitenstücke in Ueberresten der spanischen Seidenweberei aus dem vierzehnten Jahrhundert finden, die sich noch hier und da fragmentarisch erhalten haben. Es ist also ächte, alte



Krug von Sälzter in Eisenach.

maurische Kunst, die in Marokko geblieben ist. Zahlreiche Gegenstände in der kleinen, aber interessanten marokkanischen Ausstellung bekräftigen das.

Anders ist das in einem zweiten Lande Nordafrika's, in Tunis. Dieses Land hat uns zwar keinen Palaß, kein Haus, keine Hütte erbaut, es zeigt uns aber wenigstens ein Gemach in voller und reicher Ausstattung, ein Gemach, (S. 104) das uns mit feinem Mobiliar so anmuthet, als ob wir ein oder zwei Jahrhunderte früher auf das Land hinaus nach Holland oder Friesland veretzt wären. Allerdings giebt es hier Teppiche und Decken von ächt orientalischem Charakter und die Wandbekleidungen mit applicirter Stickerei lassen in dieser Beziehung auch nichts zu wünschen übrig, aber die Polster und Divans haben sich in Sophas und Stühle von gedrehtem Holze verwandelt, und dieses Holzwerk mitfammt den Sitzen und



Innefliches Zimmer.



Teppich von James Humphries & Söhne in Kidderminster.

Lehnen der Stühle und den Platten der Tische ist auf goldenem Grunde mit Blumen aller Art, insbesondere mit bunten Tulpen naturalistisch bemalt, das wir uns erstaunt fragen, wann und woher denn dieses Mobiliar und dieser Kunststil nach Tunis gekommen sind. Ohne Frage sind diese Exemplare ächte Tuniser Arbeit, wenn wir auch nicht sagen können, wie weit ihre Art im Lande verbreitet ist. Ihre Entstehung oder vielmehr ihre Aufnahme in Tunis wird wohl noch in die glorreiche Epoche der Seeräuberstaaten fallen, vermuthlich in die Mitte oder in die zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, und dürfte nicht ohne Zusammenhang mit Holland stattgefunden haben.

Das Bild der tunisfischen Wohnung mögen wir uns aus den ausgestellten Teppichen und zum Theil sehr originellen Portieren, deren gestreifte Ornamentation uns an die Beduinenburnus erinnert, ergänzen. Es gilt das auch in Bezug auf die übrigen Länder des Orients. So gering an Zahl die eigentlichen Möbel ausgestellt sind — sie sind ja auch selten und in den meisten Fällen unbedeutend im orientalischen Wohngemach — so bedeutend ist die Ausstellung der Teppiche, Decken und verwandter Gewebe. Hier steht Indien, das uns sonst nur das goldglänzende Bruchstück einer fürstlichen Wohnung vor Augen führt, mit seinen blumigen Geweben in erster Reihe; ihm nahe hält sich Persien mit seinen feingemusterten, in ruhiger, aber fatter Färbung gehaltenen Teppichen, während die Türkei aus ihren zahlreichen Provinzen von Europa und Asien uns die mannigfachsten Gewebe gesendet hat, sowohl zur Bekleidung der Wände, zur Bedeckung des Fußbodens, wie als Portieren, als Reife- und Gebetsteppiche bestimmt, die, so verschiedenartig sie sind, doch durch das gemeinsame coloristische und ornamentale Prinzip sich alle als desselben Geistes Kinder zeigen. Diese Gewebe sind



Fayencen von Geoffroy & Co. in Gien.

es, oft die einzige Ausstattung des Gemachs, welche vor allem bei sonst meist nackten Wänden ihm Reiz, Behaglichkeit und auch den Charakter verleihen, mehr Charakter als die künstlichen gemalten Arabesken in den geschilderten Bauten, die oft nur gelehrter Reminiscenz des Künstlers ihre Entstehung verdanken, oder gar die mit Ornamenten bedruckte Jute, die nicht dem Oriente, sondern dem modernsten Industriegeiste, erst unserer Weltausstellung angehört. Leider werden auch die türkischen Teppiche bereits vom europäischen Geschmack angegriffen, doch beschränkt sich sein Einfluss — allerdings unheilvoll genug — bis jetzt nur noch auf die Farbe. Es sind die Anilinfarben, welche auch dahin schon ihren Weg gefunden haben.



Albrecht Dürer-Kasten, von Erhard & Söhne in Schwäb. Gmünd.



Eingang zur dänischen Galerie, entworfen von Th. Hanfen.

Man sollte erwarten, dass die Kunstindustrie der europäischen Culturländer überall denselben Charakter erkennen lasse, so gut wie unsere civilisirte Welt denselben Hut trägt; scheint es ja doch, als ob sie in gleicher Weise der Mode unterworfen sei wie unsere Kleidung. Allein dem ist nicht so, wenigstens nicht heute. Es giebt Unterschiede, die nicht bloss darauf beruhen, dafs in einem Lande dieser, in



Vergoldeter Pokal, von Anton Hefs in München modellirt, ciselirt von Adolf Hallbreiter.

einem anderen jener Kunstzweig mit mehr Vorliebe und Geschick gepflegt wird. Lassen wir die Länder Europa's mit ihren kunstgewerblichen Arbeiten nur so obenhin vor unserm Auge die Revue passiren, so werden wir schon bei oberflächlicher



Rococo-Ofen in Majolica, hellapfelgrün mit lebhaft bunter Decoration, von Chr. Seidel & Sohn in Dresden. Betrachtung wahrnehmen, dass sie trotz der einflussreichen Mode auch ästhetisch verschiedene physiognomische Züge tragen, die zuweilen recht hervorstechend sind. Solche Unterschiede mögen zum Theil auf nationaler Charaktereigenthümlich-

keit beruhen, allein das ist sicherlich, wenn wir sonst die Gewalt der Mode bedenken, das geringfügigste Moment, Frankreich ausgenommen, wo Charakter und Mode zusammenfallen. Weit bedeutender erscheint bei einigen Staaten der Glanz oder die Nachwirkung der Geschichte oder auch der Einfluss eines großen und bedeutenden Mannes oder locale, vielmehr geographische Bedingungen, welche einem Lande eine gewisse Richtung, einen gewissen Zug seiner Industrie vorschreiben, oder es sind die künstlerischen Traditionen der Vergangenheit, die sich jedoch als nationale Industrie derjenigen der modernen Cultur gegenüber zu stellen pflegen. In jüngster Zeit aber sind es die Reformbestrebungen auf dem Gebiete des Geschmacks, das, was wir in der Einleitung als die internationale Frage der Kunstindustrie bezeichnet haben, welche in den einzelnen Ländern, je nachdem sich dieselben diesen Bestrebungen angeschlossen haben, die Physiognomie ihrer Arbeiten wesentlich umändern und ihre allerdings heute noch sehr schwankende Kunstform bedingen. Auf ihnen beruht vor allem der gemischte Charakter, den so manche Culturländer auf unserer Ausstellung zeigen.

Mit Rücksicht auf diese verschiedenen Bedingungen, von denen allerdings keine ausschließlich wirkt, ordnen wir uns die Länder Europa's in bestimmte Gruppen und nehmen dabei vorweg die kleineren Staaten, indem wir uns die größeren Industrieländer, in denen der eigentliche moderne Geschmackskampf auszukämpfen ist, bis zum Schlusse aufsparen. Nur den Orient, der heute noch seine eigene Welt bildet und als solcher auch auf der Ausstellung erschien, lassen wir auch diesen folgen.

1. Gruppe: Dänemark, die Schweiz, Belgien, Holland.

Wie mächtig und bedeutend der Einfluss eines einzigen Mannes sein kann, das zeigt uns die Industrie des kleinen Dänemark, welche in ästhetischer Beziehung eine sehr gute Figur auf der Ausstellung machte. Von früherer Industrie, die künstlerisch irgend Bedeutung hätte, weiss die Geschichte nichts. Dänemark stand in dieser Beziehung einerseits unter dem Einfluss Hollands, andererseits unter dem Einfluss Lübecks und anderer gewerbfleißiger Städte der Ostsee. Wohl keine dieser Städte kann sich heute an Kunstfleiss mit Kopenhagen messen. Dass seine Industrie künstlich emporgekommen ist, mag man auf Rechnung der Residenz setzen, aber dass diese Industrie einen gemeinfamen und bis zu einem gewissen Grade eigenthümlichen, ihr eigenen Charakter trägt, das verdankt sie der Nachwirkung und der Erinnerung Thorwaldsen's; die Grösse dieses Mannes, der Idealismus seiner Kunstrichtung adelt noch heute die Industrie Dänemarks und schützt sie vor dem Hinabfinken in das Gemeine und Gewöhnliche. Wir sind nicht mit allem einverstanden, was die dänische Kunstindustrie uns vor Augen geführt hatte, aber es geht durch alles ein feiner, nobler Zug, der ihre unverkennbare Eigenthümlichkeit bildet.

Stilistisch betrachtet, liegt dieser gemeinfame Zug der dänischen Kunstindustrie, wie das auf den Spuren Thorwaldsen's nicht anders zu erwarten steht, in einer Hinneigung zu den antiken Formen. Wir erkennen ihn vorzugsweise in den Möbeln, in dem Porzellan und in den Silberarbeiten, den drei bedeutendsten Zweigen



Spitzenvorhang von Jacoby & Co. in Nottingham.

der Kunstindustrie, mit denen Dänemark auf der Ausstellung erschienen war. Ist diese stilistische Richtung geeignet, den Geschmack auf gewisser Höhe zu erhalten, wie wir hier sehen, so ist andererseits einige Steifheit, Unfreiheit und Magerkeit der Formen gar leicht damit verbunden. Und das ist auch zum Theil der Fehler der dänischen Arbeiten. Am wenigsten gilt dies wohl von den Silberarbeiten, sowie von den Schmuckgegenständen, die das Etablissement von Christensen rühmlich vertreten. Nur wenige allzumoderne Gegenstände entstellten seine schöne Ausstellung, die sich durch gute Gefäßformen, zierlichen Schmuck nach antiken Vorbildern und treffliche Arbeit auszeichnete. Dagegen ist dies entschieden der Charakter des dänischen Porzellans sowohl der königlichen Fabrik, wie der von Bing



Russischer Kaiserpavillon.

& Gröndahl, namentlich in allen ihren grösseren und anspruchsvolleren Arbeiten und in denjenigen, die ihre eigentliche moderne Art vertreten sollten. Hierher gehören eine Anzahl grösserer bemalter Vasen mit antikisirenden, keineswegs glücklichen Formen, hierher die zahlreichen Biscuitstatuetten, zumal nach Thorwaldsen, und verschiedenes Speisegeräth, das sich vergebens mit der Antike auf guten Fufs zu setzen bemüht ist. Es muss hinter einigen gelungenen Imitationen von Rococomotiven an gefälligem Reize zurückstehen. Hierher gehören auch die Nachahmungen der antiken Terracottengefässe, die in Dänemark, von verschie-



Schrank in Nufsbaumholz, bewalt, von Jof. Kraus & Sohn in Wien.

denen Fabrikanten geübt, zu einem Industriezweige herangewachsen sind, der allerdings seine Vorbilder frei überfehretet, und in diefer Freiheit zuweilen ebenfo unglücklich ift, als diejenigen Copien, welche es auf Treue abgefehen haben, für

gelungen erachtet werden müssen. Von den Möbeln, deren wir schon früher gedacht haben, sei hier zur allgemeinen Charakteristik nur in Kürze bemerkt, dass auch sie trotz ihrer Gestaltung im Geiste der modernen Reform entschieden antikisirende Neigung als ihre Landeseigenthümlichkeit erkennen lassen und diese mit höchst zierlicher, in den Formen wohl zu magerer Ausführung verbinden.

Wie ganz anders ist der Charakter der Schweizer Industrie, und wie ganz anders stellt sie sich dar, wenn man sie mit dem geschichtlichen Charakter des Schweizer Volkes vergleicht! Abgeschlossenheit in ihren Bergen, eigenthümliche Art und Sitte und Festhalten an derselben mit Zähigkeit und Eifer, Hirtenleben und Viehzucht anstatt des Gewerbes, patriarchalisches Patrizierthum anstatt der industriellen oder commerziellen Großherren, das galt sonst als der Schweizer ererbte Weife. Was kennt die Geschichte von ihrer früheren Kunst oder ihrer Industrie? Was hat uns die Schweiz davon hinterlassen? Eine gute Anzahl glafirter oder decorirter Oefen, die allerdings von einem künstlerischen Betrieb der Töpferei im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert Zeugniß ablegen, eine noch größere Anzahl kleiner bunter Glascheiben, mit Wappen und Figuren bemalt, die heute freilich aller Kunstfreunde Wohnungen schmücken, sodann vielleicht allerlei geschnitztes Geräth von Kästen, Tischen und Bänken — alles, wie wir sehen, zum Schmuck, zur Ausstattung der häuslichen Stätte bestimmt.

Und heute ist die Schweiz ein vorwiegend industrielles Land mit einer Industrie, die für die Welt arbeitet, die ihre Erzeugnisse dem Norden wie den fernsten Osten zuführt. Auch im sechzehnten Jahrhundert in der Landsknechtszeit und später noch sah man die Schweizer Avantageurs in aller Herren Ländern und Diensten, die „Reisläufer“ laufen wohl noch heute auf die Reise, aber sie haben sich in commis-voyageurs verwandelt, statt des Schwertes mißt die Elle. Aus dieser Sachlage, weil die ganze Schweizer Industrie auf den Export eingerichtet ist und sich auf den in der Fremde herrschenden Geschmack einzurichten hat, geht denn auch hervor, dass sie keinen eigenthümlichen Charakter hat und haben kann, wie wir ihn bei der dänischen gefunden haben, ja sie kann sich nicht einmal mit Entschlossenheit auf die Reformbestrebungen einlassen, bis dieselben von ihrem Publicum und ihren Consumenten gutgeheißen sind. Sie folgt einerseits der Mode und imitirt andererseits das Nationale. Für sich selbst scheint sie keine künstlerischen Ansprüche und Bedürfnisse zu haben.

Diese zwei Seiten, die Mode und die Nachahmung des Nationalen, scheiden sich auf das bestimmteste in den Geweben, namentlich in den Baumwollstoffen, deren ein überwiegend großer Theil nach dem Orient geht. Die Schweizer Ausstellung führte uns daher eine ganze orientalische Abtheilung vor, in welcher Indisch- oder Türkischroth den Ton angab. In der indischen, persischen und anderen orientalischen Ausstellungen konnte man für alles die Originale sehen. Ein vielgereifter und der Länder und Völker kundiger Mann hätte aber auch in den Schweizer Kattunen mancherlei anderen Geschmack erkannt, wie er im Norden an den Küsten der Nord- und Ostsee, wie er auf der pyrenäischen Halbinsel und gewiss sonst vieler Orten zu Haufe ist. Folgen diese Baumwollstoffe vorzugsweise dem verschiedenen landesüblichen Geschmack des Volkes und helfen die „uralten“ Volkstrachten ergänzen, so arbeitet die Seidenindustrie, die ein höheres Publicum im Auge hat,

lediglich für die Mode und bietet uns daher keine eigenthümliche oder originelle Seite. Nicht minder modern ist ein anderer Zweig der Weberei, die

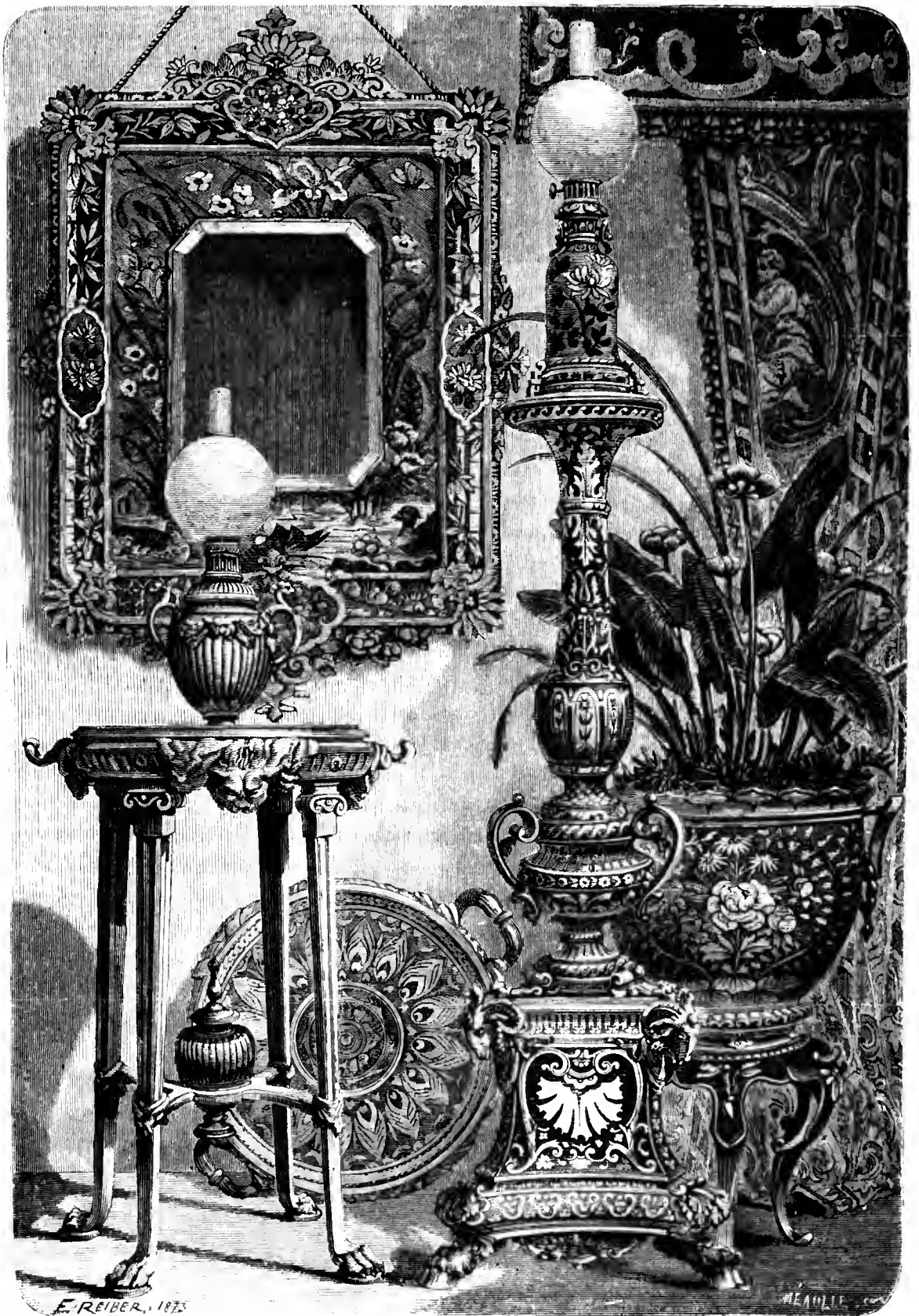
Maschinenspizzen der weissen Vorhänge, welcher in der Nordostecke der Schweiz, vorzugsweise im Cantone St. Gallen, seinen Sitz hat. Vor wenigen Jahren noch, als der ornamentale Naturalismus alle

Decorationskunst beherrschte, versuchte man in dieser unzulänglichen, so wenig decorativen Technik ganze Landschaften, Gärten und phantastische Gebäude darzustellen. Davon ist der Geschmack ein wenig zurückgekommen und begnügt sich heute mit Vordergrundstudien und großblättrigen Pflanzen. Nur ein paar gelungene stilisirte Muster, die von einer Zeichenschule in St. Gallen ausgegangen waren, zeigten den ersten Beginn der Geschmacksveränderung.

Nicht minder wie die Kattune umspannt die Schweizer Uhrenindustrie die Welt, dieselbe interessiert uns allerdings hier nicht von unserem Standpunkte aus, aber mit ihr in Verbindung steht ein anderer Zweig der Kunstindustrie, den sie nicht entbehren kann, nämlich die feinere Goldarbeit. Wo

Porzellanfervice, entworfen von Alois Hauser, ausgeführt von Haas & Geisek in Schlaggenwald.





Incrustirte und emailirte Metallgerathe von Christophle & Co. in Paris.



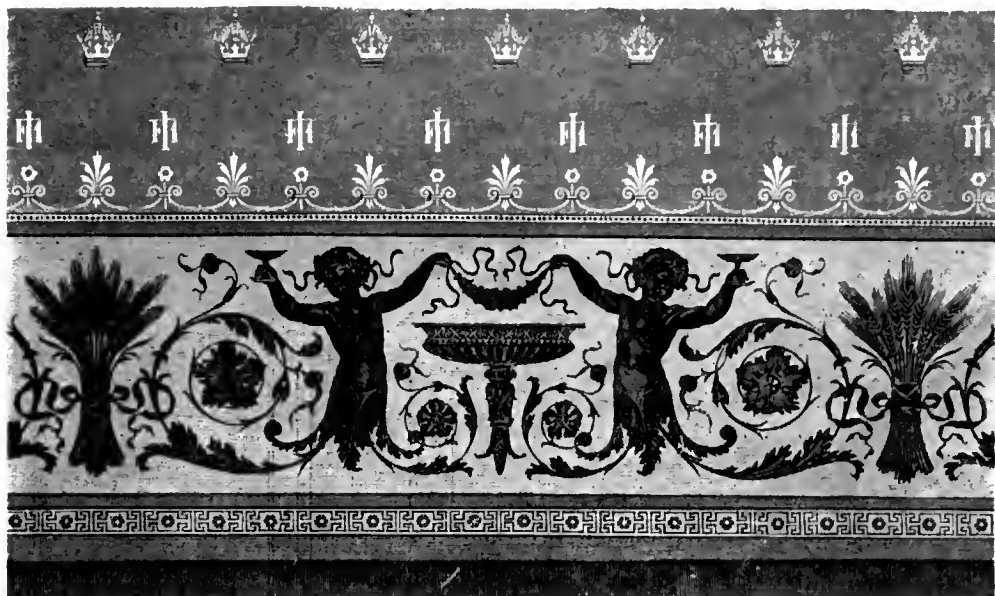
Emaillierte und incrustirte Metallgeräthe von Christophle & Co. in Paris.

die Taschenuhren zu Haufe find, da bleibt der Schmuck nicht aus, denn die Uhr bedarf zu ihrer Verzierung derselben Arbeit, und so war denn auch diese Abtheilung der Schweizer Industrie nicht ohne Bedeutung. Nur Eigenthümlichkeit hatte auch sie nicht, sondern zeigte ihren eigentlichen Character, auf aller Welt Geschmacks berechnet zu sein, darin, dass sie mit Etiquetten, welche die Bezeichnung als ägyptischer, als etruskischer, als französischer, selbst als amerikanischer Stil trugen, eben die Vielseitigkeit, die Mannigfaltigkeit und die Unsicherheit des modernen Geschmacks documentirte.

Nur den Schweizer Holzschnitzereien, die auch bereits Exportartikel sind, kann man, wenn man will, eine gewisse Eigenthümlichkeit zusprechen, obwohl sie kaum eine künstlerische zu nennen, da der Charakter dieser Gebirgschnitzereien die jetzt durch Schulen unterstützt werden, eben der vollendetste Naturalismus ist. Man kann sich bei der geschickten und naturgetreuen Ausführung denselben noch gefallen lassen, wenn der Gegenstand weiter keinen Zweck hat und eben nur eine Thiergruppe, eine Gebirgs-scenerie oder dergleichen darstellt, in Verwendung aber an Möbeln, Rahmen, Wanduhren oder anderen Gegenständen kommt er nur gar zu häufig, wie die Beispiele der Ausstellung zeigten, mit einer vernünftigen Aesthetik in Conflict. Am auffallendsten ließen dies die Schwarzwälder Uhren erkennen, welche in Imitation der Schweizer Schnitzereien dieselbe Art zur Hauptdecoration gemacht haben und dabei auf die wunderbarsten Gedanken, auf die seltsamsten Widersprüche verfallen.

In der gleichen Lage wie die Schweiz befindet sich auch Belgien, ebenfalls ein vorwiegend industrielles Land, das mit seiner Kunstindustrie weit über den Bedarf und die engen Grenzen des kleinen Landes hinausreicht. Dieser Zustand ist in Belgien nicht erst von neuem Datum wie bei der Schweiz; wir kennen ja die Niederlande in Kunst wie in Kunstindustrie während früherer Jahrhunderte als eines der leitenden Länder. Diese Stellung, die Flandern und Brabant eine so hervorragende Rolle in der Kunstgeschichte zuertheilt, nimmt Belgien heute nicht mehr ein; Führerschaft im Geschmack kann ihm in keiner Weise zugesprochen werden, kaum eine Eigenthümlichkeit, vielmehr schließt es sich nur zu eng an Frankreich und die französische Mode an, auch liegt die Hauptbedeutung seiner Industrie durchaus nicht auf der künstlerischen Seite. Auf unserer Ausstellung war sie noch ungünstiger vertreten, als sie es verdient, und zeigte eigentlich nur drei Zweige, die Spitzen, die Möbel und die kirchlichen Goldschmiedarbeiten, und davon traten nur die ersteren einigermaßen imponirend auf.

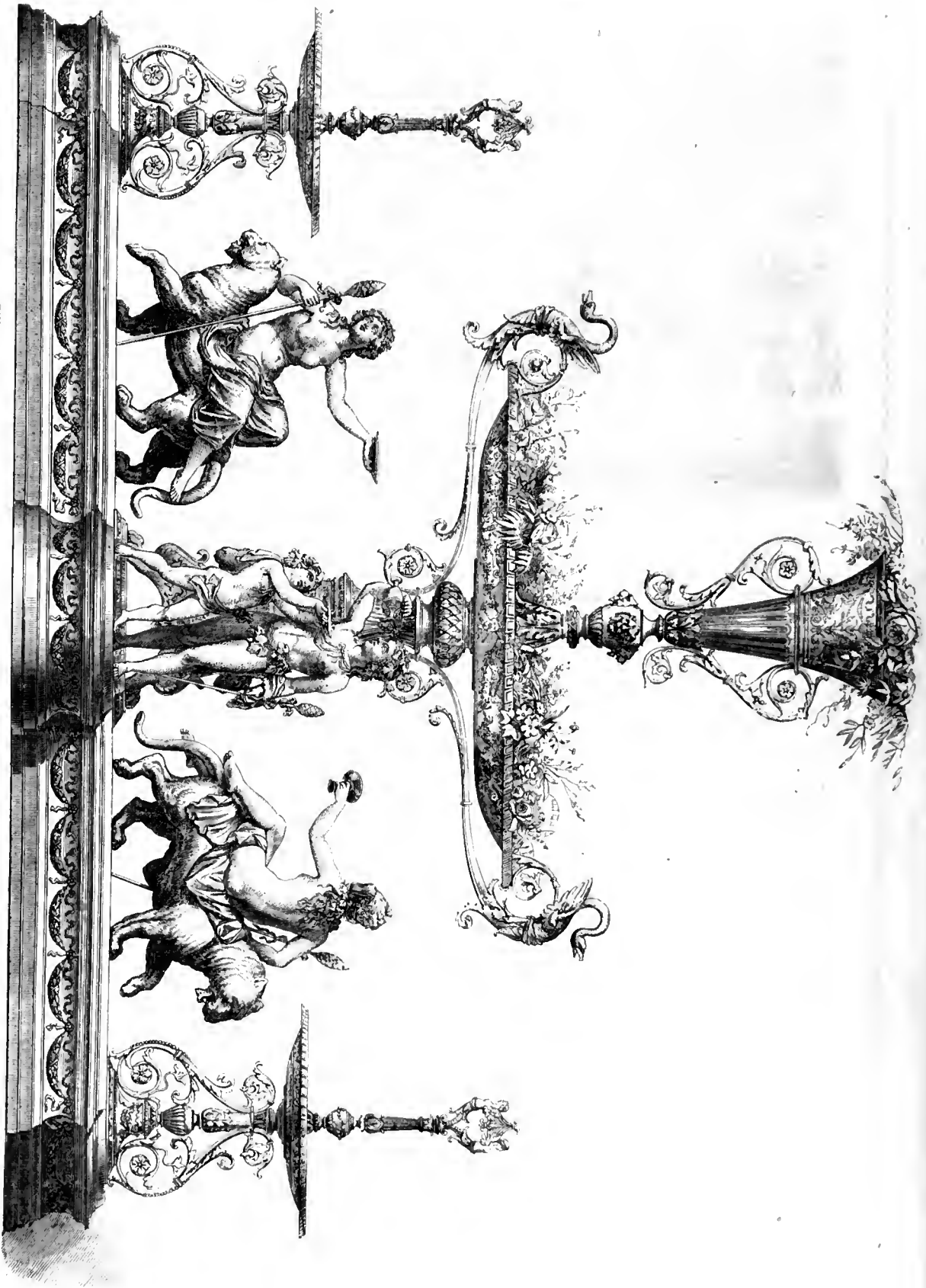
Die Handspitzen Belgiens haben zwar heute Concurrenten genug erhalten, aber sie sind in keiner Weise die zweiten geworden. Ohne als Arbeit oder in Schönheit den französischen nachzustehen, folgen sie doch ganz dem französischen Geschmack, der gegenwärtig die Spitzen naturalistisch mit leichten Blumen und zierlichem Geranke überzieht. In der Zeichnung sind die belgischen Spitzen von den französischen nicht zu scheiden. Zwar hat man auch die Nachahmung der alten Spitzen von Mecheln und Valenciennes wieder aufgenommen, aber grade diejenigen, welche in der Verzierung die einfachsten und unbedeutendsten sind. In der kirchlichen Goldschmiedekunst stellt sich Belgien, wie einige vortreffliche Arbeiten von A. Bourdon in Gent und J. Wilmotte in Lüttich, die in der Kunst-



Damast-Tischtuch mit rother Bordüre, nach einer Zeichnung von Jos. Stöck ausgeführt von Küßlerle in Wien.

halle ausgestellt waren, bewiesen, zwar auf den Standpunkt jener Reform, welche eine Umwandlung des Geräths und der Paramente nach mittelalterlichen Mustern anstrebt, aber es geschieht dieses ohne erfinderischen Geist in genauer Imitation der alten Stilarten, selbst mit allen ihren Schwächen. Ebenso zeigten die belgischen Renaissancemöbel weit mehr historische Stiltreue als z. B. die französischen, während eine Anzahl Majoliken, die ebenfalls in der Kunsthalle ausgestellt waren, wenigstens in ihren Gegenständen von ihren italienischen Vorbildern unabhängig waren; nur standen sie, weil allzuschwärzlich im Ton gehalten, an decorativem Reize hinter ihnen zurück.

Kann somit die moderne belgische Kunstindustrie, wie achtbar auch immer sie sein mag, in keiner Weise sich mit ihrer Vergangenheit vergleichen, fehlt ihr vor allem ein frischer rühriger Erfindungsgeist, so gilt das noch weit mehr von dem Geschwisterlande Holland. Es gab eine Zeit, wo diese nördlichen Provinzen der Niederlande, mächtig zur See wie in der Politik, auch mit ihrem Geschmack den ganzen Norden beherrschten und den Export ihrer Kunstindustrie weit nach Süden trugen, wo sie mit weit mehr Originalität und Erfindung in höherem Grade die Rolle spielten, welche heute die Schweiz übernommen hat. Haben wir doch selbst in dem gegenwärtigen Mobiliar von Tunis den Einfluss von Altholland erkannt! Noch immer ist Holland eine ergiebige Quelle für den Alterthumsfreund und den Antiquar, der unerschöpflich geschnitzte Möbel, Silberarbeiten, gemalte Faiencen, kunstvolle Eisenschlösser und sonst mancherlei Kunstwaare darin aufzuspüren weifs. Aber was liefert das heutige Holland von gleicher Art dem Auslande? Wir wüßten kaum etwas zu nennen, als die schillernden Imitationen chinesischen Perlmutterlacks, die sich mitten in ihrem Chinesenthum mit Kaulbach'schen Compositionen schmücken, oder Fufsteppiche,



Silberner Tafelaufsatz, nach V. Teich's Entwurf ausgeführt von V. Mayer Söhne in Wien.



Thongefäße von Villeroy & Boch in Mettlach, Luxemburg.

davon die Ausstellung allerdings aus Deventer einige schöne Beispiele in Smyrner Art aufwies. Sonst zeigte uns Holland von eigener Kunstindustrie nur einige Kästen voll Silberarbeiten, zum Theil von großartigen Dimensionen, wie z. B. ein monumentaler Tafelaufsatz. Diese Arbeiten von Boonbakker in Amsterdam und van Kempen in Voorschoten (Süd-Holland) leiden zum großen Theil noch am Naturalismus oder lassen wenigstens das Streben nach edler Form vermissen.

Holland hatte uns dafür bei dem Mangel eigener Arbeiten eine reiche Ausstellung feiner asiatischer Colonien verschafft, wie sie wohl ähnlich noch auf keiner Weltausstellung zu sehen gewesen. Diese Arbeiten der Malayan von Java und Sumatra stehen allerdings hinter den indischen zurück, mit denen sie sehr enge Verwandtschaft haben. Sie sind im Ganzen weniger vollendet und fein in

der Arbeit und verhalten sich in der Ornamentation zu ihnen etwa wie das Barocke zur Renaissance, was wohl mit daher kommen mag, dass das arabisch-perfische Element in der indischen Kunst dem buddhistisch-religiösen gegenüber nicht hat zu der gleichen freien Gestaltung gelangen können. Indessen giebt es in Filigranen, goldtafchirten Waffen, darunter die schönsten von dem Museum des zoologischen Gartens in Amsterdam ausgestellt waren, vortreffliche Leistungen, und auch die goldgewirkten Seidenstoffe, obwohl an Reiz und Glanz nicht mit den indischen zu vergleichen, die in eigenthümlicher Weise durch Wachstränkung ornamentirten „batiktirten“ Baumwollstoffe sind höchst beachtenswerth.

2. Gruppe: Spanien, Portugal, Italien, Scandinavien, Rußland, Ungarn, Rumänien und Griechenland.

Die Schweiz, Belgien und Holland sind heute vielleicht noch am meisten die Trabanten Frankreichs im kunstindustriellen Modegeschmack; Spanien und Portugal sind es auch noch, soweit sie modern sind, aber gerade ihre moderne Kunstindustrie ist unbedeutend, und was sie an nationalen Elementen besitzen, erregt in weit höherem Grade unser Interesse. Mit Schweden, Norwegen und Rußland ist es ähnlich, während Italien aus den Traditionen seiner großen Vergangenheit soviel von eigener Kunstform bewahrt oder wiedererweckt hat, dass es damit völlig auf eigenen Füßen steht. Was es an moderner Art bringt, verschwindet dagegen an Bedeutung und Interesse. Diese Gruppe bewegt sich also nur in sehr beschränkter Weise auf den Fußstapfen Frankreichs.

Der kunstindustrielle Glanz Spaniens fällt ohne Frage in die arabischen und maurischen Zeiten, also in das Mittelalter. Damals konnte Spanien mit seinen Seidenstoffen, seinem gepressten und vergoldeten Leder, seiner Faience-Industrie, seinen Waffen und sonstigen Eisenarbeiten selbst anregend und bestimmend auf das übrige Europa einwirken. Erhalten ist uns allerdings von dieser arabisch-maurischen Kunstthätigkeit sehr wenig; es scheint, als ob das nachfolgende spanische Regiment, wie es die Mauresken selbst von dannen trieb oder vernichtete, auch mit den Ueberresten und Erinnerungen ihrer Kunst gründlich aufgeräumt hat. Nichtsdestoweniger ruht fast alles, was die Industrie Spaniens noch im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert zu schaffen vermochte, auf arabischer Grundlage, vielleicht mit Ausnahme der Goldschmiedekunst, welcher die Schätze Amerika's eine Zeitlang, insbesondere für den Dienst der Kirche, erneuerten Schwung gegeben hatten. Ihre Waffenfabrikation, ihre Faiencen, ihre Lederarbeiten, alles das geht, freilich mit zeitgemäß veränderten Kunstformen, auf demselben Boden, in denselben Werkstätten fort, bis es — und mit ihm die Industrie Spaniens — gänzlich zu ersterben scheint. Was wir auf unserer Ausstellung davon sehen, das ist entweder reine Volksarbeit oder bereits moderne und bewusste Wiederaufnahme.

Zu dieser bewussten Wiederaufnahme einer maurischen Tradition, die nicht ganz erloschen sein mochte, gehört die interessanteste Erscheinung der spanischen Kunstindustrie, die mit Gold und Silber tafchirten oder incrustirten Waffen und

sonstigen Eifengeräthe von Madrid und Toledo, deren erste Beispiele von dem Madrider Zuloaga wir 1867 auf der Pariser Ausstellung sahen. Hier erregten sie bereits in Anwendung auf Waffenstücke wie auf Schreibgeräth bei jedem Kenner eine wohlverdiente Bewunderung, die heute bei ausgedehnter Vermehrung der Gegenstände allgemein geworden ist. Bewundernswürdig ist die Reinheit und Schönheit der Ornamente und die Genauigkeit und Schärfe der schwierigen Arbeit. Diese großen Schilde, die zum Theil auch mit hochgetriebenen Figuren verziert sind (das Hauptstück erwarb das österreichische Museum), diese Kästchen, Schalen und Schmuckgegenstände, diese Degen, Dolche, Messer und Pistolen machen mit regelmässigen, schön gezeichneten blanken Ornamenten auf dem schwarzen Stahlgrunde den nobelsten Effect.



Ebenholz-Cassette von Battista Gatti in Rom.

Gleich nach diesen Arbeiten kommen an Interesse die buntgestreiften Gewebe, ursprünglich mantelartige, in eigenthümlicher Weise getragene Decken der Volkstracht, die nunmehr zu Portieren, Möbelstoffen, Vorhängen vielfach benutzt werden. Mit ihrer rationellen Ornamentation verbinden sich die schönsten Farbestimmungen, wobei man den ebenso naturgemässen, wie reichen und effectvollen Befatz und Behang mit Franzen und Quasten nicht übersehen darf. Vor ihrer Schönheit und Wirkung erblasst alles, was die spanische Weberei an modernen Geweben von Tischdecken und sonstigen Möbelstoffen ausgestellt hatte. Auch diese gestreiften Gewebe sind ohne Frage maurische Tradition, eine lebendigere, farbenreichere Variation des afrikanischen Burnus. Ihnen hätten sich die spanischen Spitzen in Schleiern, Mantillen und Kanten anschließen können, die im Gegensatz zu den französischen und belgischen ihre eigene Ornamentation bewahrt haben; leider waren sie so gut wie gar nicht auf der Ausstellung erschienen.

Auch die Poterien Spaniens haben unleugbar Reminiscenzen der maurisch-arabischen Zeit bewahrt. Allerdings nicht dasjenige Geschirr von Porzellan oder



Die h. Elisabeth, von den Bewohnern Eitenachs zurückgeflohen. Oelgemälde von J. De Vriendt.

Faïence, welches heute auf vornehmer oder gutbürgerlicher Tafel erscheint: denn dieses, dessen Hauptvertreter die Fabrik von Pickman in Sevilla ist, hält sich am meisten an englische Vorbilder und sucht nur mit verschiedenen, aber misslungenen Imitationen der berühmten Alhambra-vasse der wiederauflebenden

Schätzung altarabischer Kunst gerecht zu werden. Auch die zahlreich ausgestellten Fliesen erinnern nur mit ihrer Existenz, nicht mit ihrer künstlerischen Art an die glänzenden Azulejos der Chalifenpaläste. Dagegen ist es das Volksgeschirr in zahlreichen Beispielen von gelbem oder ausgezeichnet schönem rothen Thon, das mit feinen schlanken, geschwungenen, zum Theil auch bizarren Formen, die sich noch heute im nördlichen Afrika wiederfinden, seinen maurischen Ursprung deutlich erkennen läßt.

Ganz das gleiche rothe Volksgeschirr finden wir in Portugal, wo es aber auch fast die einzige Reminiscenz seiner früher beendeten arabischen Epoche zu sein scheint. Einiges Strohgeflecht mit einfach schönen farbigen Mustern dürfte vielleicht noch ebendahin gerechnet werden. Was sonst Portugals Kunstindustrie an Eigenthümlichkeiten bietet, braucht nicht nach seinem Ursprunge dahin gerechnet zu werden, so z. B. die zierlichen, reizenden, aus dem Volksschmuck entstandenen und zum Theil noch dahin gehörigen Filigranarbeiten, deren eine große Anzahl ausgestellt war



Tafelauffatz aus versilbertem Neufilber, von A. Ritter & Co., Esslingen.

und die Augen der Befucher fesselte. Einen andern Gegenstand von besonderem Interesse, den man vielleicht in Portugal am wenigsten gesucht hätte, bildete eine eigenthümliche Art der Faiencen, die Imitationen der Arbeiten von Palissy, jener Schüsseln und Gefäße mit Schlangen, Fischen, Eidechsen, Muscheln und Pflanzen, welche, im vorigen Jahrhundert fast verschollen, der modernsten Faience-Industrie wieder den Hauptanstoß gegeben haben. Wir werden noch mehrfach ihrer zu gedenken haben. Hier in Portugal ist diese Kunsttöpferei von einer Gesellschaft zu Oporto in die Hände genommen und scheint, trotz der bizarren Formen, mit einer gewissen Bedeutung betrieben zu werden. Die portugiesischen Imitationen schloßen sich ziemlich eng an ihre Vorbilder an, obwohl sie gegenständlich das Genre erweitern und sich durch blässere Farbenhaltung von denselben unterscheiden. Portugals Kunstindustrie war außerdem auch mit ganz modernen Gegenständen vertreten, welche zeigten, dass sie sich hierin nicht von den herkömmlichen Modeformen entfernt und sich auf den bekannten Bahnen bewegt, so z. B. mit geschliffenen Gläsern und Porzellangeschirr. Weder das Eine noch das Andere bot ein weiteres Interesse. Dasselbe ist es mit feinen Geweben, in denen alte Traditionen nicht, wie bei Spanien, zu erblicken waren.

Ähnlich scheint es bei Italien auf den ersten Blick zu sein. Was kann moderner sein, als feine glänzenden Seidenstoffe, die ganz dem bisherigen französischen Geschmacke folgen; was mehr wohlgefällig und reizend für das Auge unseres Publikums als feine zierlichen, bald sentimentalen, bald humoristisch genährten Marmorarbeiten, die wohl mehr in das Gebiet der Kunstwaare als der Kunstwerke gehören? Selbst feine kirchlichen Paramente und Stickereien sind noch im crassesten und geschmacklosesten Jesuitenstil gehalten mit naturalistischen Seidenblumen auf goldenem und silbernem, in rohester Art ornamentirten Grunde.

Und doch war Italien interessant und seine Ausstellung höchst bedeutend. Es zeigt eben zwei Gesichter. Das eine, eben dasjenige, welches durch die genannten Gegenstände sich charakterisirt, ist das moderne, wenigstens was man bisher als modern bezeichnen konnte. Es schmeichelt zum Theil mit seiner außerordentlichen Geschicklichkeit der Menge, die bei einem Kunstwerke nicht nach dem Gehalte, sondern nach dem sieht, was es darstellt, zum Theil bewegt es sich auf den ausgetretenen Wegen des bisherigen französischen Geschmacks ohne Originalität, ohne Erfindung, selbst ohne Geschmack. Das andere Gesicht, und es ist glücklicher Weise sein jüngstes, kehrt sich der großen Vergangenheit Italiens zu und trachtet die alten berühmten Kunstzweige nicht bloß zu imitiren, sondern wieder zu beleben und der modernen, besser der modernsten Industrie wieder zu gewinnen. Zum Theil ist das nur die Fortführung und Belebung einer alten Tradition, wie bei dem Mosaik, zum Theil ist es das Resultat wachsender Alterthumsliebe, zum Theil aber auch wahrhafte und bewusste Erneuerung, wie bei den venetianischen Glasarbeiten.

Von einem bedeutenden Zweige dieser Richtung, von den geschnitzten Möbeln nach der Mustern der Renaissance haben wir schon früher zu sprechen gehabt, Arbeiten, die heute allerdings noch mehr für den Export, für die

Wohnung fremder Kunstfreunde als für das italienische Haus bestimmt sind. Nichtsdestoweniger bilden sie bereits einen bedeutenden Kunstzweig, bedeutend in künstlerischer Beziehung wie vom Standpunkte des Geschäfts. Sie gehören zu denjenigen Gegenständen, die antiquarisch wieder begonnen haben, nun aber auch um ihrer selbst willen geschätzt und gefordert werden.

In gewisser Weise überholt sind diese Möbel bereits durch die Glasfabrikation, obwohl diese eigentlich nur an einem Orte künstlerisch und großartig betrieben wird, zu Venedig und auf seiner Insel Murano; aber keine der erneuerten Künfte



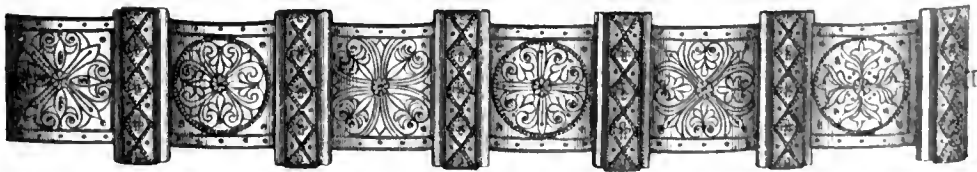
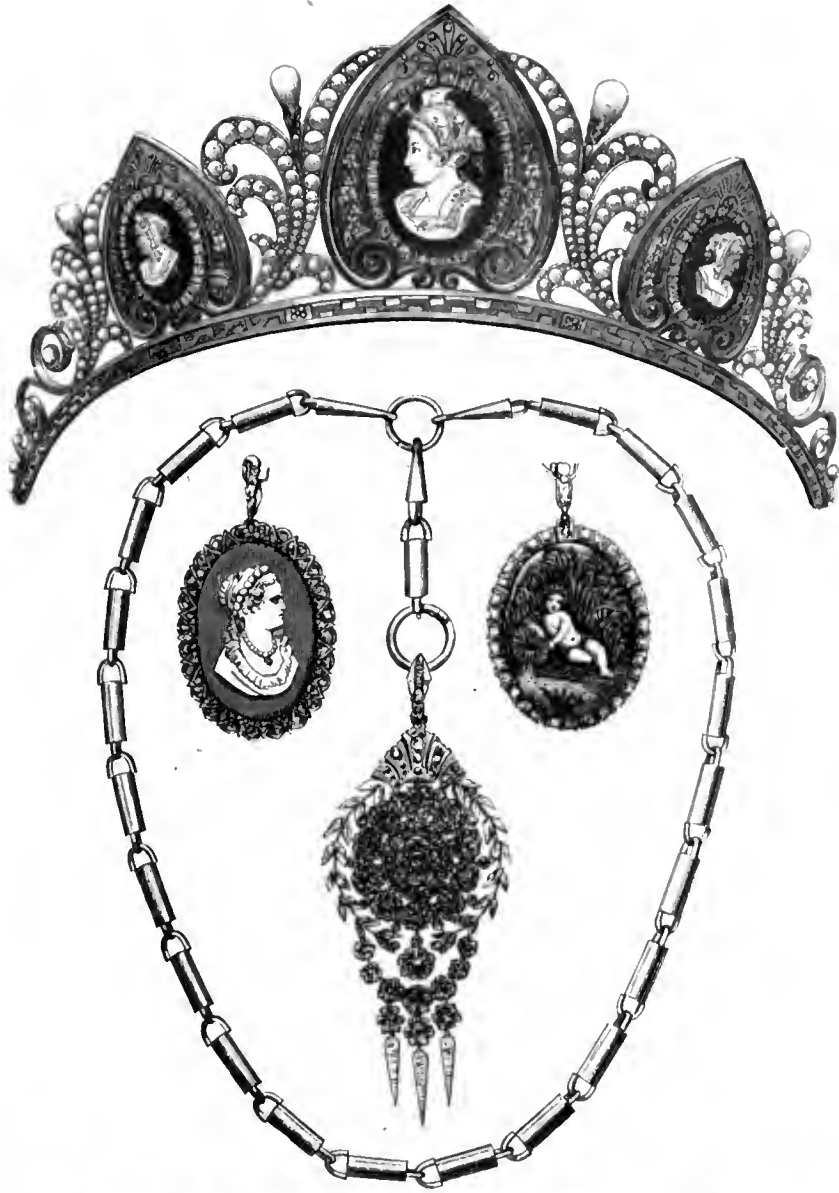
Platte aus gebranntem Thon, von Villeroy & Boch in Mettlach.

Italiens hat sich in so kurzer Zeit so selbständig zu machen gewußt. Die leichten zierlichen Gläser der Renaissancezeit, die mit ihren schlanken und eleganten Formen zu den gleichzeitigen Metall- und Faience-Gefäßen ein so treffliches und um der stofflichen Ausprägung willen so lehrreiches Seitenstück bildeten, sie sind alle untergegangen in dem plumperen Geschmack der nachfolgenden Zeit, mit ihnen alle die bunten Varianten, die gestrickten, gesponnenen, genetzten Gläser, die schönen blauen, rothen, violetten, grünen Farben. Von der ganzen Muraneseer Glasindustrie, die ein halbes Jahrtausend geblüht hatte, war am Anfang unseres Jahrhunderts nichts geblieben, als die Perlfabrikation, die einem sehr unkünstlerischen Genre der Stickerei Vorschub leistete, und ein rohes ordinäres Geschirr von geschmolzenem Glase. Da kam vor etwa



Thefeus, von G. Vitalis in Syra.

zwanzig Jahren (oder kaum so lange) ein venetianischer Patriot, Dr. Salviati, seines Berufes ein Advokat, auf den Gedanken, diesen ehemals so ruhmvollen und einträglichen Industriezweig in den ausgestorbenen Glashütten Murano's wieder zu beleben. Die Sache war nicht leicht; denn wer einmal in Murano der Entstehung dieser zierlichen, zuweilen überaus künstlichen Gefäße zugefehen hat, wie sie mit den einfachsten Instrumenten aus der Hand hervorgehen, der begreift, wie viel Mühe, wie viel Geduld dazu gehört haben muß, so viele Arbeiter in ebenso viel Künstler zu verwandeln. Und heute ist nun das alles gelungen, heute sind die Schwierigkeiten überwunden, und Murano ist wieder eine Stätte schwung-



Goldwaaren von Geißel & Hartung in Hanau.

haft betriebener Glasfabriken, deren Leistungen, deren Kunstarbeiten wir an zahllosen Gegenständen auf der Ausstellung bewundern konnten, wo sie, dichtgedrängt stehend, den vierfachen Raum hätten ausfüllen können. Wir wollen sie nicht weiter schildern, die eleganten Trinkgläser, die blumigen Lüftres, die Spiegel, die Vafen in klarem oder farbigem oder opalisirendem Glas, sondern uns begnügen, sie in die Erinnerung der Befucher zurückzurufen. Aber Salviati ist bei diesem Triumph nicht stehen geblieben. Ein zweites Genre alter Kunstübung, das ihm seine Wiedererftechung verdankt, sind die Glasmosaiken des Mittelalters, deren grofsartige Ueberreste noch so manche Kuppel und Wandfläche italienischer Kirchen bedecken. Die Restauration der Mosaiken von S. Marco, welche Salviati übernahm, rief diese Technik zuerst wieder hervor, und heute findet sie durch das Institut Salviati's an verschiedenen Orten und in verschiedenen Ländern bereits grofsartige Anwendung. Die Ausstellung bot uns eine lehrreiche Auswahl der mannigfachsten Muster zu verschiedenartiger Verwerthung, figürlich wie rein ornamental. Auch an die alten farbigen Glasfenster hat Salviati gedacht und fabrizirt jetzt eine Fülle gefärbter Gläser, welche an Nüancen, an Farbenpracht, sowie darin, dass sie wohl das Licht durchlassen, aber nicht in farbigen Strahlen auf den Boden werfen, den alten am nächsten kommen dürften.

Die Bedeutung, welche Salviati in der Glasfabrikation hat, dieselbe kommt für die italienische Goldschmiedekunst der Familie der Castellani in Rom und Neapel zu. Ihre Bestrebungen, welche besonders auf die Wiedererweckung der antiken Goldarbeiten hinausgingen und damit eine Veredlung der Formen und des Ornaments wie eine Erweiterung und Verfeinerung der Technik im Gefolge hatten, sind schon Jahrzehnte alt, vielleicht vom alten Pio Castellani schon ein halbes Jahrhundert, aber erst neuerdings haben sie vollauf zum Ziele geführt. Heute sind die Goldarbeiten der Brüder Castellani, deren schönste Stücke auf der Ausstellung von den Museen erworben wurden, nicht blofs die ersten Italiens, vielleicht der Welt, sie haben auch die übrigen Goldschmiede Italiens in ihre Bahn hineingezogen. Twerembold, Bellezza und Andere arbeiten zum grofsen Theil mit in derselben Richtung und was stilistisch davon abweicht, ist in Zeichnung und Ausführung verfeinert und veredelt. Man vergleiche nur z. B. die Fassungen des Mosaik- und Cameenschmucks von Einst und Jetzt, und der Fortschritt springt in die Augen. Mit Hülfe der Franzosen sind die Formen des antiken Goldschmucks selbst in die allgemeine Mode eingedrungen, freilich französisch. Diesem antikifirenden Modeschmuck fehlt freilich der Hauptreiz durch die Abwesenheit des Filigrans, welcher den Castellani mit Hülfe von Arbeitern des Volksschmucks fast in antiker Feinheit und Freiheit gelungen ist. Vieler Orten hat sich im nationalen Schmuck das Filigran erhalten, nirgends aber wohl in so reicher Anwendung wie in Italien. Einmal wieder in den vornehmen Schmuck übergegangen, hat es selbst wieder an Bedeutung gewonnen und zeigte sich auf der Ausstellung als ein blühender Fabrikszweig, der in Genua und Turin seinen Hauptsitz hat.

Eng mit der Goldschmiedekunst verbunden sind zwei andere Zweige italienischer Kunstübung, der Cameenschnitt und das Mosaik. Ersterer, obwohl auch in Frankreich, Hanau, Wien geübt, behauptet in Rom und Florenz wohl

immer noch den ersten Rang. Die Mosaikarbeiten in Stein kommen Italien fast allein zu, insbesondere die schwierigere Art in *Pietra dura*, welche man auch die florentinische nennt und die ihre Bilder, meist Stillleben, Früchte, Blumen, Instrumente aus den Steinstückchen nach den Contouren der Zeichnung ausschneidet und in die schwarze Marmortafel einsetzt. Ihre Hauptverwendung hat sie bei Tischplatten, in kleinerer Art auch bei dem Schmuck. Ihr gegenüber steht die f. g. römische Mosaik, welche das Bild, das reichere Gegenstände hat, Figuren, Landschaften, Architekturen, aus sehr kleinen regelmäßigen Steinchen oder vielmehr gefärbten Glasstückchen zusammengesetzt und in einer Kittmasse befestigt. Für diese Art hat bekanntlich die päpstliche Fabrik die Führung, aber, wie die Ausstellung lehrte, sind es zahlreiche Privatmosaicisten, welche für den Schmuck arbeiten. Auch die Holzmosaik und Marqueterie wird in Italien geübt, keineswegs aber mit der Schönheit und Sorgfalt wie z. B. im fünfzehnten Jahrhundert.

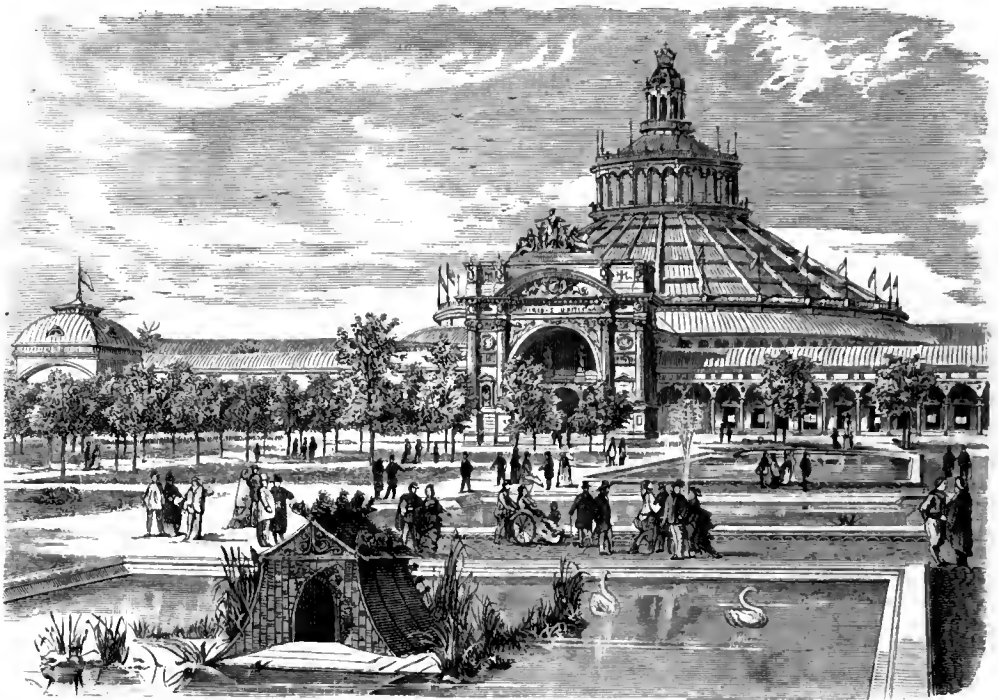
Geht die neue Goldschmiedekunst Italiens auf antike Vorbilder zurück, neben welchen die Muster der Renaissance noch eine geringe Bedeutung haben, so sind es für die erneuerte Kunst in Bronzen und Eisen grade die Arbeiten dieser Epoche, welche nachgebildet werden. Italien gehört zu den wenigen Staaten, die heute das geschmiedete Eisen als Kunstarbeit wieder aufgenommen haben. *Franci* in Siena führt uns nicht bloß die Copien der alten Leuchterträger und Fackelhalter von Florenz und andern Städten vor Augen, sondern auch mit Ranken, Laub und Früchten reichgeschmückte Gitter. Die Imitation der alten Bronze- und Messingarbeiten scheint ihren Hauptsitz in Venedig aufgeschlagen zu haben; eine Reihe größerer und kleinerer Gießstätten nehmen daran Theil. Auf der Ausstellung erschien *Michieli*, zum Theil schon mit Arbeiten von fast



Candelaber in Eisenguss von der Stollberg-Wernigeroder Faktorei in Ilfsburg.

monumentaler Bedeutung. Aus einer venetianischen Gießstätte ist auch die reizende kleine Figur des trinkenden Knaben von A. Hildebrand hervorgegangen.

In allen diesen verschiedenen Kunstzweigen ist Italien ohne Zweifel auf gutem Wege. Sind sie zum Theil noch zu sehr antiquarisch gehalten und daher zu unfrei vom Standpunkt der Erfindung, so wird doch der Uebung, dem Geschick alsbald

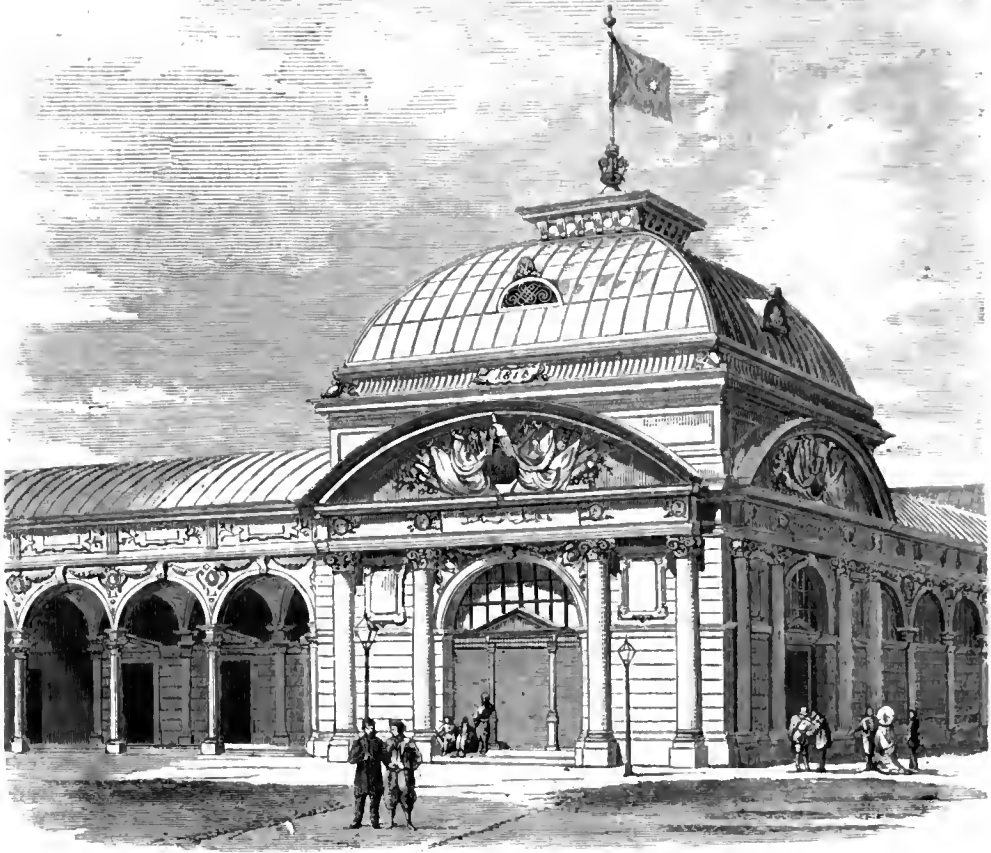


Ansicht der Rotunde vom Bassin aus.

die Originalität, die freie Schöpfung folgen, wie es zum Theil schon geschehen ist.

Gehen wir von Süden nach Norden, die Gruppe der großen Industrieländer einstweilen überspringend, so finden wir auch in den beiden skandinavischen Ländern, Schweden und Norwegen, das Gemisch des Modernen und des Eigenthümlichen, oder richtiger gesagt, beides unvermittelt nebeneinander. Aber wie anders als in Italien! Besteht die Selbstständigkeit und Eigenthümlichkeit der italienischen Kunstindustrie in einem Zurückgehen auf seine glänzende Kunstvergangenheit zur Lösung der höchsten kunstindustriellen Aufgaben, so ist im Norden das Eigenthümliche nur national, nationale Hausindustrie seiner ländlichen Bevölkerung, nur Arbeit für das eigene Haus und den eigenen Gebrauch. Dass von dieser Art Industrie oder menschlicher Handarbeit noch vieles traditionell aus alter Zeit vorhanden sein muss, darauf lässt uns schon die Ausdehnung des Landes, die geringe Dichtigkeit der Bevölkerung, die Entfernung und Abgeschlossenheit der Ortschaften schließen. Und so ist es auch, von Schonen angefangen bis zum Nordcap hinauf.

Für das Schloß, für die Kirche, für das wohlhabende Haus und überhaupt



Eckpavillon der Induftriehalle.

die Gefellſchaft, welche ſich einigermaßen auf der Höhe des Lebens befindet und mit der Cultur gleichen Schritt hält, hat die ſkandinaviſche Induftrie niemals etwas Eigenthümliches geſchaffen. Die Hanſaſtädte, dann Holland und England ſorgten für den Bedarf. Die Spuren davon trifft man noch überall im Lande. Nur ein Zweig der Kunſtinduftrie, die gepreſten und vergoldeten Ledertapeten, findet ſich mit feinen Ueberreſten ſo häufig noch im Lande, ſelbſt in Bauernhäufern, daſs man ihn wohl der heimischen Fabrikation zuſchreiben muſs. Es iſt heute, wie die Beiſpiele auf der Ausſtellung zeigten, in Stockholm mit Glück wieder aufgenommen und bewegt ſich in den Muſtern des ſechszehnten und ſiebzehnten Jahrhunderts. Erſt im achtzehnten Jahrhundert wurden bei Stockholm zu Rörstrand und Guſtavsberg zwei Faienccfabriken geſchaffen, um Haus und Tafel mit weiß glafirtem, buntverziertem Geſchirr zu verſehen. Allein ſie hatten nur langſam Erfolg, ſei es aus Mangel der Kräfte, ſei es um der Concurrrenz willen mit dem billigen chineſiſchen und japaniſchen Porzellan, welches die ſchwediſch-indiſche Gefellſchaft nicht bloß in Schiſſen, ſondern in Flotten einführte. Auch bewegten ſich ihre Arbeiten ganz in den Formen ihrer Zeit und

zeigten daher künstlerisch wenig oder keine Originalität. Nichtsdestoweniger werden ihre Arbeiten von beiden Fabriken heute wieder imitirt, seitdem die Faiencen überhaupt und diejenigen des achtzehnten Jahrhunderts insbesondere — letztere ziemlich ungerechtfertigter Weise — wieder in Mode gekommen sind. Beide Fabriken waren ihrem Rufe entsprechend auf der Ausstellung vertreten, sowohl mit diesen Faiencen wie mit Porzellangeschirr, insbesondere technisch höchst wunderbaren Biscuitarbeiten, die aber sonst kein künstlerisches Interesse boten. Rörstrand zeigte außerdem mit Glück Art und Farbenstimmung der Palissy-Arbeiten auf mancherlei Geräth, zum Theil auch auf Ofen angewendet.

Von rein moderner Kunstindustrie in Scandinavien waren ohne Frage diese beiden Fabriken die interessanteste Erscheinung. Außer den imitirten Ledertapeten waren höchstens einige Bucheinbände bemerkenswerth. Die zahlreichen im Material so vortrefflichen Eisenarbeiten, auch die feineren zeigten keinerlei entsprechende Ornamentation.

Den Hauptreiz auf ein künstlerisches Auge übten die nationalen Arbeiten in Geweben, Stickereien, Spitzen und Schmuckgegenständen. Leider waren sie nur an Costümfiguren vertreten, die, so vortrefflich sie in lebensvollen Gruppen aufgestellt waren, doch empfindliche Lücken ließen. Einiges bot die schwedische Ausstellung weiblicher Arbeiten zur Ergänzung. Wir vermiften unter anderm die Holzgeschirre Lapplands, die mit ihren geschnitzten Ornamenten direct an die Kunst des alten Scandinaviens anknüpfen, ebenso in Roth und Schwarz ornamentirte Leintücher aus dem Süden Schwedens und originell gestickte Decken Dalekariens. Immerhin gaben die Costüme, insbesondere die der Frauen, sowohl die norwegischen wie die schwedischen, den Reichthum und die Originalität der ornamentalen Motive zu erkennen, welche in diesen Arbeiten wie ein ungehobener Schatz ruhen. Es ist nicht genug darauf hinzuweisen, wie sehr sie in dieser Beziehung für die moderne Industrie, die überall nach Neuem sucht, zu verwerthen sind. Ein Versuch ist auch bereits in Norwegen selbst gemacht, indem ein Goldschmied in Christiania, Tostруп, die bäurischen Filigrane für modernen Schmuck und andere Gegenstände verwendet. Auch die Bestrebungen zur Hebung der weiblichen Arbeiten in Schweden, welche von Damen geleitet werden und in der bereits erwähnten Specialausstellung ihren Ausdruck gefunden hatten, weisen bereits auf die Benutzung der nationalen Kunstmotive hin. Wenn das in erhöhtem Maße geschähe, würde es der schwedischen Kunstindustrie ein Interesse geben, das ihr heute, wo das Auge von hergebrachter französischer Mode übersättigt ist, abgeht.

Aehnlich wie in Scandinavien ist die Lage der Dinge in Rußland, nur daß dasjenige, was modern ist oder richtiger gesagt, was für die moderne Welt bestimmt ist, bedeutender erscheint, und daß zugleich mit mehr Consequenz und Absicht eine Verbindung zwischen den nationalen Kunstelementen und dem Bedarf der gebildeten Welt angestrebt wird. Auch Rußland kann sich keiner künstlerischen Vergangenheit rühmen, es kann nicht an ererbte oder erloschene Traditionen anknüpfen, welche auf den Höhen der Cultur standen, wenn man nicht etwa den Byzantinismus seiner kirchlichen Kunst dahin rechnet. Dieser Byzantinismus aber ist erstarrt, mumifizirt und in dieser Erstarrung, in seinem unab-

änderlichen Typus besteht eben seine Eigenthümlichkeit; ihn wieder lebendig machen wollen, das heißt ihn in seinem Charakter aufheben, ihn vernichten. Diese Art der russischen Kunst, diese Heiligenbilder und gegoffenen und emaillirten oder geschnitzten Cruzifixe und Triptychen oder was dahin gehört, mit zahllosen kleinen Figürchen, sie sind für eine Wiedererweckung oder eine Reform der modernen Kunstindustrie eine verlorene Sache. Der griechischen Kirche angehörend, sind sie auch lediglich religiös, nicht national, oder doch erst in zweiter Linie.

Was in Rußland wirklich national ist, das ist entweder volksmäßige Hausarbeit und somit uralte Tradition, oder es ist asiatisch. Jene, die nationale Kunstarbeit, ist in Rußland so bedeutend wie irgendwo, zumal sie sich nicht auf die eigentliche Industrie, auf den beweglichen Hausrath und auf costümliche Gegenstände beschränkt, sondern auch das Haus selbst mit feiner Ornamentation



Gusseisernes Kästchen von der Stollberg'schen Factorei in Ilfenburg.

in sich begreift. Wir haben darüber bereits in unserer Schilderung der Bauernhäuser gesprochen und gedenken dieses Umstandes nur hier, weil, wie wir gleich sehen werden, diese architektonische Ornamentation der Bauernhäuser in der modernen russischen Industrie eine Rolle zu spielen beginnt. Von den hölzernen Gebäuden abgesehen, war aber die nationale Hausindustrie Rußlands auf unserer Ausstellung in keiner Weise genügend vertreten. Einiges fand sich in dem Gehöft, das wir besprochen haben, anderes, namentlich Stickereien, hatten die Museen ausgestellt, aber als alte Gegenstände, nicht zur Vertretung der gegenwärtigen Arbeiten. Vor allem dürftig waren die Thonwaren und das hölzerne Geschirr, das in Rußland noch von großer Bedeutung ist, vertreten. Einen besseren Begriff von dem ornamentalen Reichthum in diesen Arbeiten bekommen wir aus einem großen Werke, das sich mit ihnen beschäftigt und sie zum Gemeingut machen will („Ornement national Russe. St. Petersbourg 1871“), so wie aus den erwähnten, von den Industriemuseen zunächst angeregten Bestrebungen, sie in die moderne Kunst einzuführen.

Unferes Erachtens geschieht das zum Theil in richtiger, zum Theil in un-



Candelaber, nach Entwurf v. H. Claus ausgef. v. Hollenbach.

richtiger Weise. Richtig ist es, wenn eine Leinwandfabrik (Grifenko in Petersburg) die auf der Hausleinwand und der Leibwäsche vorkommenden gewebten oder gestickten Ornamente zu dem gleichen Zwecke, nur für feinere Kreise wieder verwendet. Wir haben schon öfter für die farbige Decoration des Hausleinsens plaidirt. Hier ist ein Weg dazu eingeschlagen, den wir nur billigen können. Auch in die zur Decoration bestimmten Seiden- und Brokatstoffe sind bereits nationale, neben ihnen auch rein mittelalterliche Motive aufgenommen worden und erwiesen sich in der Ausstellung der Fabrik von Sapoinikoff zur Seite ganz modern gehaltener Gewebe als von höchst glücklicher Wirkung.

Minder unbedenklich, ja mehr als zweifelhaft in ihrem Werthe erscheint die Aufnahme der durchbrochenen, in graden Linien gehaltenen Ornamente der Holzarchitektur, welche der Arbeit von Lineal und Säge ihre Entstehung verdanken, in die Goldschmiedekunst, deren Material sich gerade der freien plastischen Bewegung am allgünstigsten erweist. Wir schicken die Bemerkung voraus, daß im Allgemeinen die Ausstellung der russischen Goldschmiedekunst, würdig eines großen Reiches, eine glänzende und interessante war, interessant durch ver-

schiedentartige Versuche und Ornamentationsweisen und insbesondere auch dadurch, daß sie mehr als irgend eine andere von dem farbigen Schmuck des Emails Gebrauch machte. Aber grade dieses Email war mit die Ursache, daß das gefärbte Flachornament der Holzbauten so leichte Verwendung auf dem Golde fand, auf den Gefäßen wie den Schmuckgegenständen. Können wir es uns auch gefallen lassen, daß somit die plastische Erscheinung in eine malerische verwandelt wurde, eine Seite, die bekanntlich von der modernen Goldschmiedekunst nur zu sehr vernachlässigt wird, so sind jene Ornamente doch für Zweck und Gegenstand zu steif und darum unangemessen. Noch unangemessener sind sie, wenn sie nicht emaillirt werden, sondern wie ausgefärgtes Blech erscheinen. Die russische Goldschmiedekunst litt außerdem, nach Neuheiten trachtend, an der Vermischung widersprechender Kunstweisen, wie z. B. die steifen Holzgefäße mit dem Naturalismus verbunden wurden, so daß eine Eiche mit freien Figuren darunter ein solches in Gold oder Silber ausgeführtes Holzgefäß trug und ihre Wurzeln in ein ähnliches conventionelles Postament schlug.

Auch in die Glasarbeiten der kaiserlichen Fabrik sind die Holzornamente zur Verzierung von Gefäßen aufgenommen worden und zwar mit aufliegenden Emailfarben, so daß auch die alte Technik nachgebildet erscheint und diese Arbeiten stark orientalisirenden Charakter erhalten. Uebrigens hat sich die kaiserliche Fabrik nicht ohne Glück auch auf die Nachahmung der älteren venetianischen Glasgefäße mit



Candelaber von der Berliner Actiengesellschaft für Central-Heizungs-, Gas- und Wasseranlagen.

Malerei verlegt. Was Rußland sonst an Kunstgläsern ausgestellt hatte, bewegte sich auf den veralteten Bahnen des böhmischen Glases und bot keinerlei Interesse. Ebenso wenig erschien sein Porzellan interessant, selbst nicht dasjenige der kaiserlichen Fabrik, das keine neuen Wege eingeschlagen hatte. Eine stoffliche Eigenthümlichkeit für Rußland sind seine Malachite, aber ihre künstlerische Verwerthung, die mit reicher vergoldeter Bronze-Montirung sich im Genre der Galanteriegegenstände hielt, steht nicht auf der Höhe des Stoffes und des Preises. Die Formen sind zu gewöhnlich modern, und das gilt auch noch von andern Industriezweigen, von den Bronzen, den Tapeten, den meisten Decorationsstoffen und den Teppichen.

Aber die russische Kunstindustrie bietet noch eine andere Seite des Interesses dar, die wir schon vorher mit als eine nationale bezeichneten, das ist die asiatische, die uns übrigens in der russischen Ausstellung weniger bedacht schien, als es hätte sein sollen. Den asiatischen Erzeugnissen, insbesondere denjenigen aus den neu eroberten Gegenden, war ein eigener Winkel zugewiesen worden und dieser aus dem ethnographischen Gesichtspunkt arrangirt. In reich verziertem Pferdegeschirr, Goldschmuck und Waffen, die ganz mit Türkisen bedeckt waren, fand sich die Heimat dieses schönen blauen Steines vertreten; außerdem gab es interessantes Thongerath, Gewebe und Stickereien, welche ihre Verwandtschaft mit der persischen Kunst nicht verleugneten. Der Kaukasus schien uns mit seinen Waffen und Stickereien wenig glücklich vertreten. In allen diesen Arbeiten ist noch echte orientalische Art. Wo aber die asiatische Kunst tiefer nach Rußland vorgedrungen ist, da läßt sie leider an Originalität heute nach. Dies gilt insbesondere von den f. g. Tula-Arbeiten, Silbnerellen, die noch vor wenigen Jahren mit echt orientalischen Arabesken als Verzierung von Waffen, Gerath und Dosen den reizendsten Effect boten, heute aber Landschaften, Portraits und sonstige europäische Motive an die Stelle setzen und mit Vergoldung vollends verderben. Es ist schade, daß die russische Kunstindustrie, die nach der einen Seite sich mit alten und nationalen Elementen zu erfrischen trachtet, hier einen ihrer schönsten Zweige in Vernachlässigung zu Grunde gehen läßt.

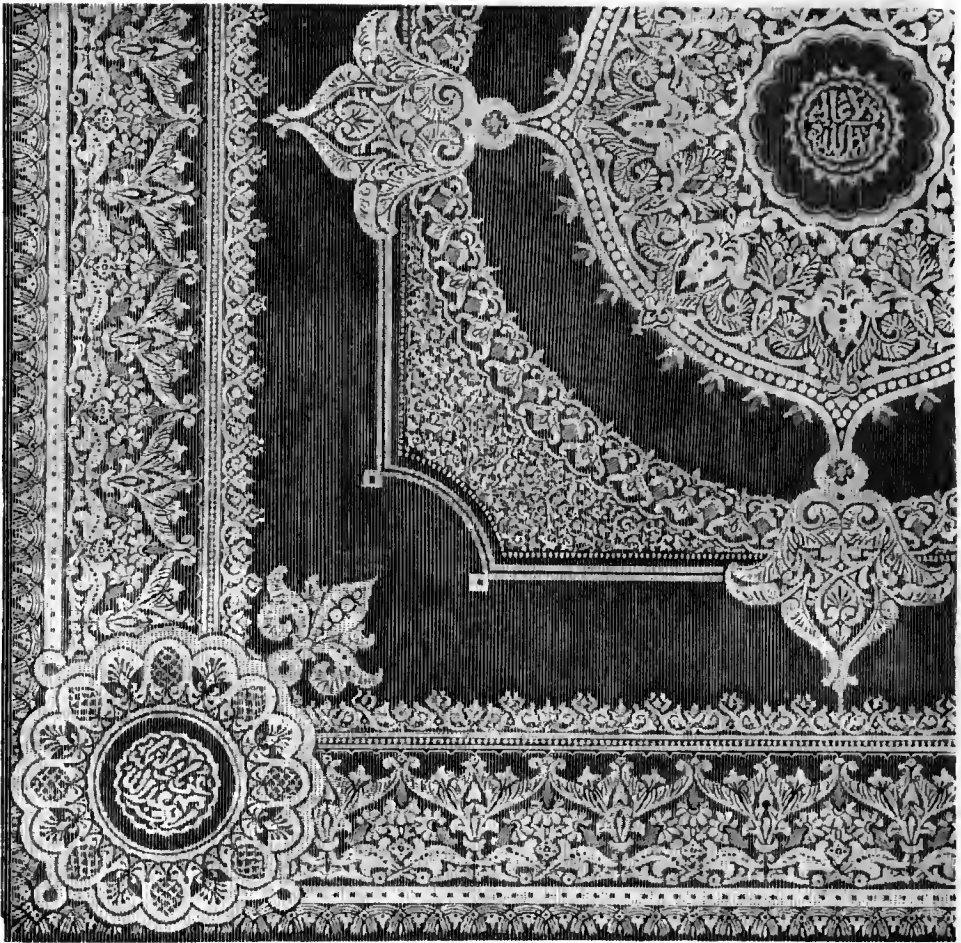
Was Rußland veräußert hat, uns eine genügende Ausstellung seiner nationalen Hausindustrie vorzuführen, das haben die östlichen Donauländer, Ungarn (mit Croatien) und Rumänien, und neben ihnen Griechenland, in reichem Maße gethan. Es war freilich auch das Interessanteste, was sie bringen konnten. Die Commissionen dieser Länder hatten den richtigen Gesichtspunkt festgehalten, daß es sich hier nicht um eine ethnographische Zusammenstellung oder um eine touristische Merkwürdigkeit handle, sondern um einen Zweig der menschlichen Arbeit, der, commercieell allerdings von sehr geringer Bedeutung, um so größeren Werth hat in künstlerischer, culturgeschichtlicher, ja selbst in moralischer Bedeutung. Nehmt der ländlichen Bevölkerung diese Hausarbeit, welche sie zwingt sich zu beschäftigen, sich mit dem Nützlichen wie mit dem Schönen zu beschäftigen, und ihr werdet sehen, wie diese Bevölkerung in Cultur und Moral um eine Stufe tiefer sinkt. Entweder der Faulheit hingeeben, wird sie demoralisirt, oder nach Beschäftigung suchend, werden diese Frauen und Mädchen, die jetzt den Schmuck ihres Hauses, die Zierden ihres Lebens arbeiten, dem Maurer, dem Straß-



Teppich von John Brinton & Co. in Kidderminster.

bauer das Material zuführen, den Lehm und Mörtel bereiten und selbst bei den größten Arbeiten solcher Art mit Hand anlegen. Und das steht drohend bevor. Der Untergang dieser nationalen Hausindustrie ist schwerlich abzuwehren, unsere nivellirende Zeit duldet die nationalen Eigenthümlichkeiten nicht mehr. Erfordert es somit das geschichtliche Interesse, diese alten Traditionen in Museen zu sammeln, so tritt noch ein anderes sehr modernes Interesse hinzu, welches ihnen Bedeutung verleiht. Wir haben schon darauf aufmerksam gemacht, daß in ihrer eigenthümlichen Ornamentation ein Schatz künstlerischer Motive ruht, der unserem nach Neuem bedürftigen Geschmack, insbesondere auch unseren Reformbestrebungen um so mehr zu Statten kommt, als ihre Art durchaus rationell ist. Es kommt nur darauf an, sie zu übertragen, sie verwendbar zu machen und sie zum Theil zu verfeinern und zu veredeln.

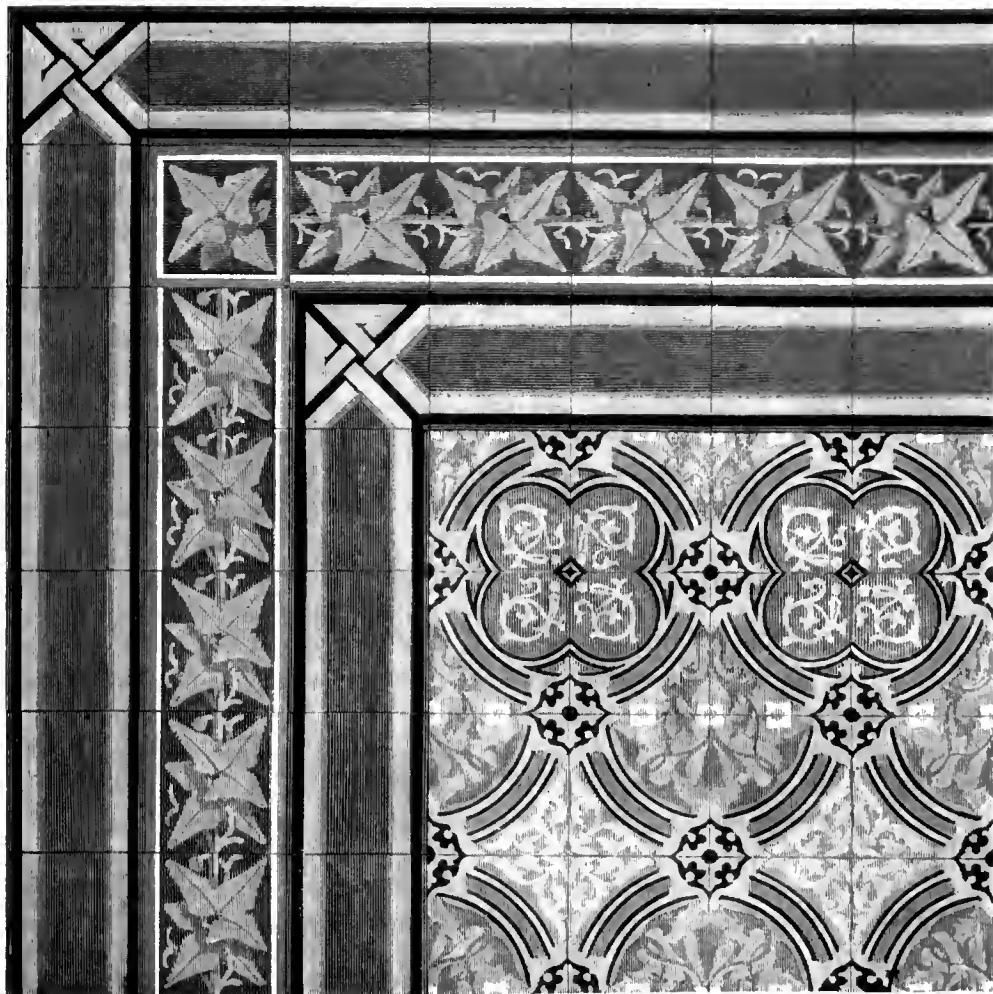
Wer von diesem Gesichtspunkte aus die Fülle von Gegenständen, namentlich in Geweben und Stickereien betrachtete, welche uns Ungarn, Croatien und Rumänien vor Augen führten, der konnte über ihren Werth nicht länger in Zweifel sein. Schon in der Farbe waren sie in ihrer Gesamtheit, wo nicht moderner Einfluß schon zu sehen war, durchaus glücklich, und diese Arbeiten aus der Hand ungebildeter Bäuerinnen von ungarischen, croatischen, walachischen Dörfern, sie bildeten darin den vollsten Gegensatz zu den Arbeiten unserer Damen, die ebenso durchweg in der Farbe verkehrt sind, wie jene gelungen. In der Zeichnung wie im Schnitt der Gewänder sieht man wohl unterscheidende Merkmale nach der Herkunft, aber stilistisch zieht sich ein gemeinsamer Charakterzug der Ornamentation durch alle diese nationalen Arbeiten von Griechenland und Dalmatien an bis zum Norden Skandiaviens, Rußland mit eingeschlossen. Insbesondere gilt dies von der Leinwand und ihren eingewebten gestickten oder spitzenartigen Verzierungen sowie von den großen gobelinsartig gewebten und geometrisch in reichen Farben



Damast-Decke von Pröfls fen. sel. Söhne in Groß-Schoenau.

gezierten Decken. Manches erscheint auch den einzelnen Ländern oder Gegenden mehr eigenthümlich; so findet man in Rumänien sowohl im Stoff wie in der Stickerei auch orientalische Motive, denen wir in der Türkei wieder begegnen, sowie Griechenland mit den albanesischen Provinzen und einem Theile Dalmatiens die Goldbortenstickerei, insbesondere auf den Sammetjacken, in den zierlichst gezeichneten Mustern und der exactesten Ausführung für sich hat.

Neben diesen Geweben und Stickereien, die als Hausarbeit der Frauen allerdings den bedeutendsten Theil ausmachen, sind aber andere Zweige nicht zu übersehen. Einiges vom Mobiliar, das aber nicht in hinlänglicher Menge zur Ausstellung gekommen ist, haben wir schon bei den nationalen Häusern zu erwähnen gehabt. Die interessantesten und hübschesten Gegenstände dieser Art waren eine Reihe Sessel und Stühle in der rumänischen Abtheilung, deren einfach gedrehtes Holzgestell mit bunten Borten, welche Sitz und Rücken bildeten, überflochten war. Vor allem ist der originellen Thonwaaren zu gedenken, die von keinem dieser Länder vernachlässigt waren und in reicher Fülle schwarzes, rothes, grün und



Bodenfliesen von Villeroy & Boch in Mettlach.

bunt glafirtes Geschirr darboten. So roh zuweilen die Arbeit ist, so eigenthümlich und beachtenswerth sind Art und Form, in welchen man auf unläugbar antike Traditionen stößt. Hier auf dem romanisirten Boden des alten Mofiens, Daciens und Pannoniens ist das allerdings auch nicht zu verwundern.

Bilden die nationalen Arbeiten das Hauptinteresse, so würde man doch mindestens Ungarn ein großes Unrecht thun, wollte man bei ihm allein dieser Art Industrie gedenken. Die Kunstindustrie von Pest zeigt ein sehr modernes civilisirtes Gesicht. Schließt sich dieselbe auch den in Wien herrschenden Richtungen an, so giebt es doch auch Fabriken und Werkstätten in Ungarn, die ihr eigenes Gepräge tragen. Dahin gehören die zur Costümierung nothwendigen Schmuckgegenstände, die mit Steinen und Emails den alten farbigen Schmuck des sechzehnten Jahrhunderts wieder nachahmen, dahin gehört der Opalschmuck der Firma Goldschmidt, dessen Fassung und künstlerische Bildung auf richtigem Wege erscheint. Vor allem aber ist dahin die Porzellanfabrik von Moriz Fischer in

Herend zu rechnen, die es auf Wiederbelebung des alten Porzellans abgesehen hat und in der Wiedergabe der verschiedenen Arten, von Meissen, Wien, Sèvres, Berlin, China und Japan von keiner andern Fabrik des Continents erreicht wird. Es ist begreiflich, daß dieses Ziel nur mit unendlicher Mühe, Geduld und sinnendem Denken in langer Zeit zu gewinnen war, und um so mehr, wenn man bedenkt, auf welchem Boden die Fabrik, fern von allen künstlerischen Hilfsmitteln, sich befindet. So mag das Resultat, wie es die eminente Ausstellung dieser Fabrik erkennen liefs, mit Recht unsere Bewunderung erregen. In ihrer eigenthümlichen Richtung hat die Fabrik gegenwärtig eine Technik, eine Sicherheit des Verfahrens, eine Accurateffe der Arbeit erreicht, die um so anerkennenswerther sind, weil Material und Feuer gerade bei dem harten Porzellan diesen Eigenschaften hinderlich sind. Die Fabrik hat uns auf jeder Ausstellung mit kleinen Rätselfen überrascht; mit doppelwandigen, oben durchbrochenen Gefäfsen, mit Deckeln in beweglichem Charnier und ähnlichen Kunststücken; diesmal ist eine gewaltige durchbrochen gearbeitete Vase auf grossem vierseitigen Postament, dessen Wände trotz der Wirkung des grosen Feuers scharf und grade wie gefügt erscheinen, und mit beweglichen glazierten Ketten umhängt sind, der Triumph ihrer Technik. Ungarn sollte unseres Erachtens mehr aus der Fabrik machen; bei der unvergleichlichen Geschicklichkeit, welche sie erreicht hat, könnte sie dem Lande als Nationalanstalt die gleichen Dienste leisten und die Stellung einnehmen, wie sie einst ihrer Zeit Meissen und Wien inne hatten.

3. Gruppe: Frankreich, England, Oesterreich, Deutschland.

Die internationale Frage des Geschmacks wird in den vier grosen Industrieländern Frankreich, England, Oesterreich und Deutschland ausgekämpft und entschieden werden müssen. Das letzte dieser Länder scheint, seiner Ausstellung nach zu schliesen, allerdings fern vom Ziele zu sein, aber die grosse Bewegung der Kunstindustrie ist nicht eine Sache von heute auf morgen. Frankreich hat einen Vorsprung von zwei Jahrhunderten, der nicht in einem Lustrum eingeholt sein kann. Die Frage, um die es sich hier handelt, ist eine Frage der Lehre und der Arbeit, eine Frage der Cultur, und Wissenschaft und Cultur arbeiten langsam.

Die Herrschaft Frankreichs im Geschmack datirt seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts. Es ist merkwürdig, daß sie beginnt mit seiner kriegerischen Gloire, die doch auch erst seit Richelieu oder vielmehr seit Ludwig XIV. gerechnet werden kann, und heute mit ihrem Untergang mindestens in Frage gestellt ist. Der französische Geschmack begleitet somit vollständig die Zeiten des Verfalls in der Kunst. Seine Weltbedeutung beginnt mit dem Aufenthalt des grosen Manieristen Bernini in Frankreich und der Gründung der französischen Kunstindustrie durch Colbert, und durchlebt ununterbrochen in nie angefochtener Herrschaft die Periode der französischen Barockzeit, des Rococo, den Geschmack Louis XVI. und selbst die Revolution und das Empire mit ihrer vermeintlichen Antike, um im neunzehnten Jahrhundert mit dem Rococo von vorn zu beginnen und im zweiten Empire bei der Stilart Louis XVI. stehen zu bleiben. Kein Wun-

der, daß von Generation zu Generation im gleichen Geiste fortarbeitend, die ganze französische Künstlerchaft, soweit sie der Industrie angehört, den Character dieser Kunstepoche vollkommen zu dem ihrigen, zu ihrer Natur gemacht haben, daß Willkür, Caprice, Regellofigkeit, trotz aller eminenten Geschicklichkeit, welche das Resultat zweihundertjähriger Arbeit ist, nach wie vor das innerste Wesen ihres Geschmacks, ihrer Kunstindustrie bilden. Und dieses Wesen ist mit dem Nimbus, der die französische Kunstarbeit, die französische Mode umstrahlt, so sehr die Ueberzeugung der Welt geworden, daß die Willkür, das individuelle Belieben selbst zum philosophischen Princip des Geschmacks, zu seinem eigentlichen Wesen erhoben ist, wodurch Geschmack und Kunst nothwendig in einen unverföhnlichen Gegensatz treten mußten. Hatte das achtzehnte Jahrhundert Geschmack



Faience-Gefäße und Teller von Th. Deck in Paris.

— Kunst hatte es bekanntlich wenig—, so konnte das sechzehnte Jahrhundert die Zeit der Renaissance, die Zeit einer stilvollen Kunst keinen gehabt haben, oder nur da, wo es beginnt, willkürlich zu werden, wo das Barocke seinen Anfang nimmt. Dann hatte sich auch die französische Kunstindustrie des neunzehnten Jahrhunderts außerhalb der Kunst gestellt.

So sehr wir diesen Gegensatz zwischen Geschmack und Kunst principiell in Abrede stellen müssen, so ist doch das Letztere, die isolirte Stellung der französischen Industrie abseits der Kunst thatächlich nicht unrichtig. Mit ihren Bizarrieries, ihrer Willkür und Stillofigkeit bildet sie im gewissem Sinne einen Gegensatz. Folgerichtig mußte sich eine Opposition, die sich gegen sie, gegen diese ihre Eigenschaften erhob, auf den Standpunkt der Kunst stellen und mußte den Stil, einen Geschmack, der mit den Principien der Kunst in Uebereinstimmung sich befindet, ihnen gegenüber setzen. Das ist bekanntlich von England aus zuerst ge-



Stuhl und Stoff, componirt von J. Storck, ausgeführt von Haas & Söhne in Wien.

schehen. Anfangs wohl kaum mit voller Klarheit über den principiellen Gegensatz der ästhetischen Frage, aber diese Klarheit mußte alsbald das erste Resultat dieser Bestrebungen sein. Oesterreich und Deutschland haben sich diesen Bestrebungen angeschlossen — wie weit, das werden wir noch sehen, — die Bewegung ist heute eine allgemein europäische geworden.

Selbst Frankreich hat sich dem Einfluß dieser Reform im Sinne einer stilvollen Kunst anstatt des willkürlichen Geschmacks nicht entziehen können, so sehr ihm anfänglich dieselbe widerstrebte und widerstreben mußte. Seine damalige Ausstellung legte Zeugniß davon ab. Wir sahen mancherlei und zum Theil entschiedene Anfänge auf dem neuen Wege, die sich nicht verkennen ließen,



Sessel aus dem Salon der Kaiserin, entworfen von J. Storck; Stoffe und Stickerei von Haas & Söhne; Ausführung von Hassa & Sohn.

so sehr auch der französische Künstler es versteht, was ihm Neues geboten wird — und er bedarf des Neuen — in seine Eigenart umzuwandeln. Im Großen und Ganzen freilich ist der französische Charakter derselbe geblieben, soviel er sich auch den Strömungen der Zeit bequemt, so sehr er selbst sein Gebiet erweitert hat. Von der Verkehrtheit ihres innersten Wesens abgesehen, behauptete aber die französische Kunstindustrie ihre Höhe und ihre Größe; sie ist nur im Einzelnen erreicht, im Einzelnen aber auch entschieden übertroffen worden; ihrer Vielseitigkeit kommt bis jetzt keine andere gleich.

Wir haben schon oben gesehen, wie in der französischen Wohnung sich zu

dem Salon im Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts das Speisezimmer im Stil der Renaissance gefellt hat. Die Tendenz dazu ist allerdings von älterem Datum, und wir brauchen diesen Stil hier wenigstens nicht mit Nothwendigkeit auf Rechnung der neuen Reform zu setzen. Aber wir haben auch auf dem Gebiete der Decorationsgewebe einer Anzahl Sammet- und Seidenstoffe, sowie einiger Tapeten zu gedenken gehabt, die, im Stil der Renaissance, selbst des Mittelalters gehalten, entschieden erst durch die neuen Geschmacksbestrebungen in den andern Ländern angeregt worden sind. Und es waren das auf der Ausstellung grade die schönsten Leistungen der französischen Sammetweberei. Ebenso hat die kirchliche Kunst in gestickten und gewebten Gewändern, wie insbesondere die reiche Ausstellung von Henry in Lyon erkennen liefs, eine vollkommene Umwandlung in der Richtung der mittelalterlichen Reform, wie sie von Deutschland ausgegangen ist, vorgenommen. Selbst die goldenen und silbernen Kirchengefäfsse und Geräthe befanden sich in der glänzenden Exposition von Poussielgue-Rusand zum weit- aus überwiegenden Theil auf dem besten Wege dahin.

Minder ausgesprochen zeigt sich dieses bei den französischen Bronzen. Allerdings haben diese eine bedeutungsvolle Neuerung in jenem Sinne aufzuweisen; aber sie liegt mit ihren Formen wenigstens noch an der Gränze jener Zeit, welche der französische Geschmack während seiner Herrschaft durchlaufen hat. Diese Neuerung sind die blanken Messingarbeiten in Lüftres, Lampen, Leuchtern, Uhren und anderem Hausgeräth, wie sie seit wenigen Jahren Mode geworden sind und allerdings weit besser zu dem neuen, ernsteren Stil der Wohnung passen. Die französischen Fabrikanten — unter ihnen scheint Baguès vorzugsweise Specialist in Messing zu sein — nehmen aber nicht die guten Formen der Renaissance zum Muster, sondern diejenigen des siebzehnten Jahrhunderts, woher der Charakter des Barocken niemals vollständig abgestreift erscheint. Weit aus die überwiegende Masse des zahllosen Bronzegeräths, das in so mannichfacher Weise dem Hausgebrauch zu dienen hat, hält sich in den Formen des achtzehnten Jahrhunderts und erscheint daher auch vergoldet, sei es für sich allein, sei es in Verbindung mit Porzellan, mit Marmor oder anderem Material. Die französische Bronzeindustrie ist aber auch schon früher geschickt gewesen in den verschiedenen bräunlichen, schwärzlichen und grünlichen Farbentönen der Bronze, und sie machte auch diesmal vor den ähnlichen Arbeiten der übrigen Länder diesen Vorzug geltend, freilich auch nicht immer ohne einen bizarren Anstrich, indem es ihr zuweilen mehr um die täuschende Nachahmung der antiken Patina als um die Schönheit zu thun ist.

Man mus aber die Bedeutung der französischen Bronzeindustrie nicht allein in dem Haus- oder Luxusgeräth suchen; sie hat noch ein zweites kaum minder bedeutendes Gebiet, worin sie heute noch so gut wie allein steht, das sind die Figuren. Mit diesen Figuren, welche das ganze Gebiet von lebensgrofsen freien Gestalten bis zu kleinen Gruppen, Figürchen und Büsten für Schreibtisch und Étagères umfassen und oftmals mit höchster Delicateffe, selbst mit Raffinement (wie bei Denière einige Beispiele zu sehen waren) ausgeführt sind, erhebt sich die Bronzefabrikation eigentlich zur hohen Kunst, aber sie ist es doch wieder nicht, weil sie wie ein industrielles Geschäft für Vervielfältigung behandelt wird.

Die Ausstellung Barbédienne's, des größten Vertreters dieser Richtung, wird mit feinen Copien von antiken Figuren, mit feinen Slaven von Michelangelo, mit den Thüren von Lorenzo Ghiberti unsern Lesern in bewundernder Erinnerung sein.

Noch eine neue Seite boten die französischen Bronzen dar, allerdings französisch ihrem Beginne nach, die aber doch der Reform zugute kommt, das ist



Steinzeugkrug von A. Sälzer in Eifnach, grau mit blauen Ornamenten.

ihre Verbindung mit Email. Zahlreiche Gegenstände sahen wir bei Barbédienne wie auch bei Christofle und in der Ausstellung anderer Fabrikanten sich mit dem farbigen Schmelz bedecken und dadurch den Bronzen einen neuen, seit Jahrhunderten in dieser Anwendung nicht geübten Schmuck wieder gewähren. Die erste Wiederaufnahme fand wohl bei kirchlichem Kupfergeräth als Email champlévé statt, in Schwung kam sie aber nur, als die alchinesischen Zellenfchmelze mit ihrem prachtvollen tiefblauen Colorit nach der Eroberung Peking's in Masse zu



Tafelauffätze in vergoldeter Bronze, entworfen von Heinr. Claus, Ausführung von D. Hollenbach Söhne in Wien.

uns herüber kamen. Die Imitation, die im Anfang unter zu viel Vergoldung litt, ist heute vortrefflich und schmückt zahlloses Geräth von Lampen, Vasen, Candelabern, Schalen u. f. w., und hat in vielen Beispielen, die frei ornamentirt sind, bereits die chinesische Erinnerung abgelegt.

Auch die Eisenarbeiten begeben sich auf den Weg der Reform, insofern wenigstens, als im Gegensatz zum Guß das Schmiedeeisen wieder als künstlicher Gegenstand betrachtet wird, mehr allerdings in Verbindung mit der Architektur, für Gitter, Stieggeländer und ähnliche Arbeiten, als bei kleineren und



Kanne und Pokal, nach Entwurf von Friedr. Schmidt ausgeführt von J. und L. Lobmeyr in Wien.

feineren Gegenständen, Schlössern und Beschlägen, bei denen die alten technischen Ornamentationsweisen noch immer vermifst werden. Aber was die Ausstellung von jenen gröfseren Arbeiten darbot, namentlich in den ausgezeichneten Leistungen von Baudrit und Bernard, dem ist es so ergangen wie dem Messing; es geht in feinem Stil nicht über das siebzehnte Jahrhundert zurück und steht somit künstlerisch noch innerhalb der Gränzen des eigentlichen französischen Geschmacks.

Die französischen Arbeiten in edlen Metallen haben nicht minder Veränderungen aufzuweisen, aber sie liegen im Ganzen mehr in der Richtung der Antike als irgend eines anderen Stils. Zweierlei trug dazu bei. Einmal waren es die

Imitationen des antiken Schmucks in Italien, deren Beifall die französischen Goldschmiede nicht ruhen liefs, bis sie, wenn nicht den antiken Schmuck selbst, doch seine formellen Motive in Mode gebracht hatten. Zum anderen war es die Aufindung der antiken Silbergefäfsse bei Hildesheim, welche einen auferordentlichen Einflufs übte. Eine Reihe verschiedenartiger Silberarbeiten, die sich den Originalen mehr oder minder anschliessen oder auch nur ihre Weise frei verwenden, bekundeten dies insbesondere bei der grofsartigen Ausstellung von Christofle, dem bedeutendsten Vertreter der französischen Silberfabrikation. Die Ausstellung dieses berühmten Hauses vertrat in ihrer Vielseitigkeit den ganzen Zweig sowohl nach den Gegenständen als auch nach den verschiedenen Arten der Decoration und der Technik. Eine Anzahl Gegenstände von Leuchtern, Candelabern und Tafelgeräth gehörte noch dem modernen, in den Formen dieses und des vorigen Jahrhunderts sich bewegenden Genre an; die Fabrik hatte aber absichtlich ihre neueren Gegenstände und diejenigen, welche mehr der Kunst als dem Geschäft angehören, nach Wien gebracht. Um so günstiger stellte sich das Urtheil über ihre Leistungen, die in Feinheit der Arbeit, der Ciselirung, in Behandlung und Farbe des Silbers, im Email, in der feineren Technik des Tauschirens und Incrustirens höchst bewundernswürdig sind. Was wir an den Arbeiten auszufetzen haben, das ist aber das spezifisch Französische, die Willkür der Formen und die häufige Ueberladung des Ornaments. Es gab aber auch Ausnahmen, und zahlreiche Ausnahmen, die in jeder Beziehung reizend und vollendet waren.

Auch der Goldschmuck hat, wie gesagt, die Richtung zu antiken Formen angenommen, doch war er im Vergleich zu den eigentlichen Juwelierarbeiten, vor denen er zurücktrat, auffallend gering vertreten. Rein antikifirten Goldschmuck sah man eigentlich nur bei einem einzigen Fabrikanten, Emile Philippe, der sich in verschiedenem Genre bewegt; bei ihm erkannte man auch ägyptische und byzantinische Vorbilder. Derselbe zeigte ferner in kleinerem ciselirten Silbergeräth nach den Mustern der Renaissance höchst vortreffliche und vollendete Arbeiten. Der Diamantschmuck dagegen, der von einer Reihe Aussteller wie Rouvenat, Mellerio, Otterbourg u. a. materiell glänzend vertreten war, hielt sich noch allzusehr in naturalistischen Motiven: Blumen, Blätter, Zweige, Federn, ganz mit Diamanten, hatten bei weitem das Uebergewicht vor stilifirten Zeichnungen. Uebrigens erschien der französische Schmuck nicht blofs mit Edelsteinen, sondern auch in Verbindung mit Email, mit Cameen und Korallen äufserst vielseitig; selbst der indische Schmuck mit goldglänzenden Käferflügeln fehlte nicht.

Die auffallendste und durchgreifendste Veränderung, welche die französische Kunstindustrie neuerdings erlitten hat, zeigten wohl die glafirten Thonwaaren, und zwar dadurch, dafs die Kunstfaïencen dem Porzellane hinzugefügt worden sind. Dieses für die Geschichte der modernen Cultur höchst bemerkenswerthe Ereignifs, die Wiederaufnahme der alten Faïence, mufste so kommen. Die Franzosen konnten daher nicht zurückbleiben, als die Sache von England und Italien aus begonnen wurde. Heute sind ihre Leistungen höchst bedeutend, nach Umfang wie nach künstlerischem Werthe, aber auch insofern wieder ächt französisch, als dieser Industriezweig wie ein freies Feld erachtet wird, sich nach allen möglichen

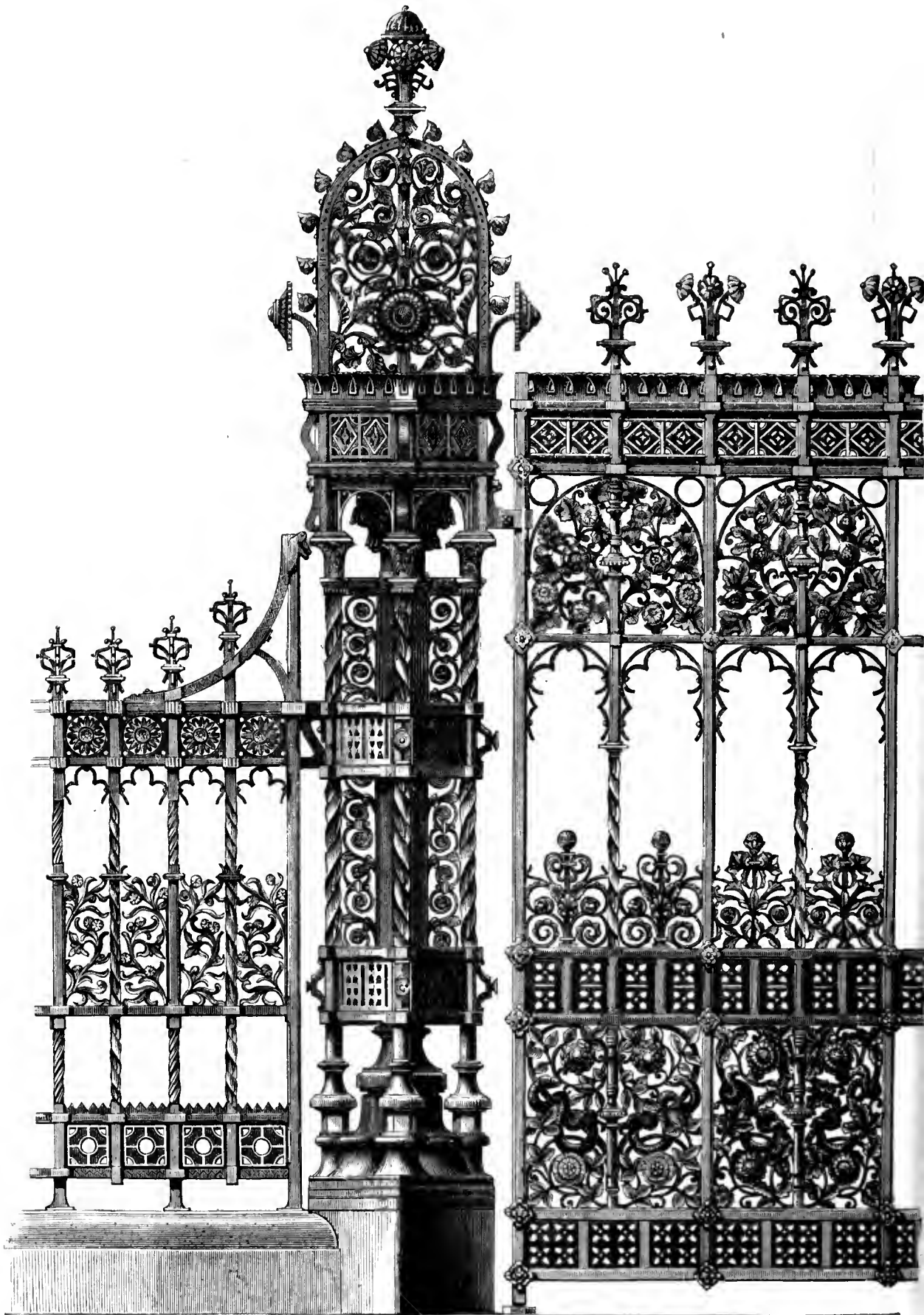
Richtungen zu ergehen. Binnen wenigen Jahren ist der ganze Umkreis dieses Fabrikats räumlich und zeitlich in Nachahmungen erschöpft. Darunter befinden sich allerdings auch die französischen Faiencen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, aber der Kunstwerth derselben ist zu gering, um dabei stehen zu bleiben. Neben ihnen oder vielmehr vor ihnen schon waren die italienischen Majoliken, die spanisch-maurischen Faiencen, die Rhodiser und persischen Arbeiten, die indischen, japanischen und chinesischen, die Hirschvogel- und die Palissy-Poterien vertreten, und zwar so, daß der einzelne Fabrikant oder Künstler eine Spezialität bildete. So hatte Deck uns vorzugsweise solche Arbeiten vor Augen geführt, deren Werth in figürlicher Malerei bestand, Collinot und Parvillée arbeiten in orientalischem Genre, jener mehr nach China und Japan sich hinneigend, dieser in persisch-türkischen Motiven, Barbizet ist Imitator von Palissy und so ähnlich andere.

Das Gebiet, welches auf diese Weise die Faiencen gewonnen, nämlich das mehr decorative in großen Dimensionen, hat das Porzellan feinerseits verloren. Wenn wir eine Anzahl großer Sèvresvasen, die in der Kunsthalle ausgestellt waren und wohl überwiegend älteren Datums sind, ausnehmen, so hatte auch in der That die französische Porzellanfabrikation, wie sie uns in der Ausstellung vor Augen trat, solche colossale Prachtstücke aufgegeben und sich auf die kleineren und feineren Arbeiten und insbesondere auf das decorirte Tafelgeschirr beschränkt. Und hierin hielt sie sich, im Gegensatz zu den in alle Weite schweifenden Faiencen, an ihre eigene Vergangenheit, nicht mit Unrecht, denn die

weiche Sèvresmasse der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hat in der That, wenn man sie ein wenig mit ihren eigenen Augen zu betrachten versteht, höchst zierliche und reizende Gegenstände geschaffen. Dieser Anschluß an die Vergangenheit ist aber wieder mit großer Freiheit geschehen, nicht mit ängstlicher Nachahmung, und so zeigte das französische Porzellan neben manchen Gegenständen, denen man die Imitation von Altsevres schon aus der Ferne anfaß, viel reizende, feine und originelle Decoration. So liefs trotz mancherlei Seltsamkeiten, wie z. B.



Auf Glas geätztes Ornament von Gugnon fils in Paris.



Gitter aus Gussseifen, von der Coalbrookdale Company, Shropshire.



* Dunkelgrünes Glas mit Gold und farbigem Email, nach altvenetianischen Mustern, von Lobmeyr.

des Nacre-Porzellans oder bemalter Biscuitfiguren und trotz der Abfonderung von Sèvres, das Porzellan im Ganzen sich den übrigen Zweigen der französischen Kunstindustrie würdig an die Seite stellen.

Hat die Kunstindustrie Frankreichs trotz so vieler Veränderungen, die der Zeitströmung gefolgt sind, im Wesen ihren alten und eignen Charakter bewahrt, so kann man das von derjenigen Englands nicht sagen. Die nunmehr zwanzigjährigen Bemühungen zur Reform des Geschmacks und zur Hebung der eng-

lischen Kunstarbeit haben in jedem Falle das Resultat gehabt, daß sich England, sonst der letzte, jetzt unter die ersten Staaten auf diesem Gebiete gestellt hat, daß es selbst Frankreich in manchem Zweige erfolgreiche Concurrnz bietet, und daß sein eigener Geschmack in der That seitdem umgeschaffen ist. Wir haben das schon oben bei der Besprechung der modernen Wohnung in Bezug auf das Mobilien constatirt.

Eine andere Frage ist es aber, ob diese Veränderung des Geschmacks vollkommen den reformatorischen Tendenzen entspricht, mit welchen sie begonnen wurde, ob sie in Bezug auf Schönheit und Reinheit des Stils, in Bezug auf Gesundheit der Ideen dasjenige gehalten hat, was man von ihr erwarten konnte. Und diese Frage müssen wir, so sehr wir den Aufschwung, die lebendige, strebsame Regsamkeit der englischen Kunstindustrie, die bisher dem Continent ein Muster schien, auch anerkennen, doch zum überwiegenden Theil verneinen. Die englischen Kunstarbeiten, wie sie sich auf unserer Ausstellung darstellten, machten den Eindruck, als fänden sie sich nicht, als bedürften sie der Führung und irrten ziellos umher, und grade das Gegentheil ist es, was man hätte erwarten dürfen. Man erkennt ein außerordentliches und vielseitiges Geschick, was früher nicht vorhanden war, man erkennt das Streben, das Höchste zu leisten, man findet auch in zerstreuter Fülle viele vollkommen gelungene und bewundernswürdige Gegenstände, und doch ist der Gesamteindruck kein befriedigender, weil durch das Ganze ein Zug der Verwilderung geht.

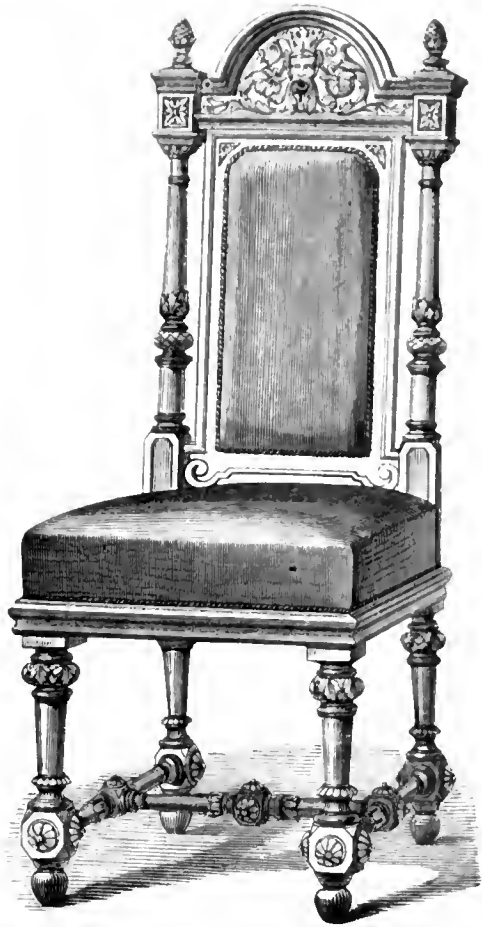
Allein die englischen Glasarbeiten waren es, welche in ihrer Art einen harmonischen und befriedigenden Eindruck machten. Die richtigen Wege waren eingeschlagen, die Formen ausgezeichnet, die Arbeit vollendet. Das englische Glas ist beschränkt in seiner Weise. Als bleihaltiges Krytallglas beruhen seine Eigenschaften in der klaren, wasserhellen Durchsichtigkeit, wie in der Kraft, das Licht in prismatische Farben zu brechen. Jene Eigenschaft führt zu den feinen und zierlichen glatten Formen mit geätzten oder eingeschliffenen Ornamenten, wofür uns die ächten Krytallgefäße der Renaissance die reinsten und vollkommensten Muster aufgestellt haben. Dieses Genre wird denn auch von der englischen Glasindustrie mit höchster Kunst gepflegt; die Ausstellungen von James Green, Daniell u. A. (viele waren es nicht, die ausgestellt hatten) zeigten zahlreiche bewundernswürdige Beispiele. Die andere Eigenschaft des englischen Glases, das Licht in die prismatischen Farben zu zerlegen, leitet von selber zu einer krytallinischen oder diamantirten Behandlung der Oberfläche durch den Schliff. Diese Manier ist minder fein als die erstere, aber sie gewährt den decorativen Reiz, die Tafel mit farbigen Lichtern zu überstrahlen. Auch bei Lüstern bewährt sich diese Kraft auf das glänzendste. Der großartige Kronleuchter von James Green strahlte weithin mit feinem farbigen Diamantlicht. Seit dem vorigen Jahrhundert haben die Engländer diese Manier ausgebeutet und sie in neuerer Zeit förmlich zum Prinzip gemacht. Aber die Gefäße litten früher unter der Schwere und Plumpheit der Formen. Erst diesmal erkannte man auch hier mit Entschiedenheit das Bestreben nach edleren Contouren.

Das Gesamturtheil, welches wir über die englische Kunstindustrie ausgesprochen haben, läßt sich wohl am klarsten durch die Kunstfaiencen begründen,

einen neuen, aber höchst charakteristischen und in gewissem Sinne bereits glänzenden Industriezweig. Derselbe war auch mit einer Reihe von Ausstellern, Copeland, Minton, Daniell, Mortlock, Royal Worcester Works, Wedgwood u. A. weit großartiger vertreten als das Glas. Vor wenigen Jahren kannte England nichts in Faiencen als fein gewöhnliches weisglafirtes Tischgeschirr; heute verfielt es Palaß und Haus, Zimmer und Garten mit diesem farbenprächtigen Luxusgeräth und belegt Wände und Fußboden mit den buntglafirten Fliesen. Aber so ausgedehnt die Production, so ausgedehnt und mannigfach ist auch das künstlerische Genre. Die englische Faienceindustrie leistet heute alles, sie ahmt die schwierigsten Producte der Vergangenheit nach, die Majoliken wie die Henri-deux-Gefäße in all ihrer Zierlichkeit, Reinheit und delieaten Technik; es ist ihr gelungen, all die mannigfaltigsten Farben und Töne der chinesischen Faiencen, die zum Theil an Ort und Stelle verloren gegangen sind, wieder zu erfinden: aber der Gebrauch, den sie davon macht, ist keineswegs immer ein glücklicher.

Härte der Farben und Disharmonie in der Zusammensetzung ist ein Fehler, der nur zu oft, namentlich bei den größeren Gegenständen vorkommt; treue Copien, wie die Henri-deux-Gefäße bei Minton, sind wundervoll gelungen, aber die eigene Anwendung, welche die Fabrik von diesem zierlichen Genre für größere Arbeiten macht, ist ebenso mißlungen. Der schlimmste Fehler, das ist die Willkür der Compositionen ohne Rücksicht auf Formenschönheit und Verstand; die widerhaarigsten Dinge werden barock zusammengestellt. Die englische Industrie geht in solchen Bizarrerien viel weiter noch als der französische Geschmack. Das hindert nicht, daß es unter der Menge des Verkehrten auch zahlreiche bewundernswürdig feine wie effectvolle Gegenstände gab.

Die gleichen Bizarrerien liefs das Porzellan erkennen, ein Industriezweig, der sich gleich dem französischen vor der Uebermacht der Kunstfaiencen auf das feine, zierliche Genre zurückgezogen hat, was übrigens schon stofflich für das englische glafige Material allein angemessen ist. Da sah man (bei Mortlock u. A.) Tassen, bei denen die Henkel mit bunten Schleifen angebunden erschienen oder bei

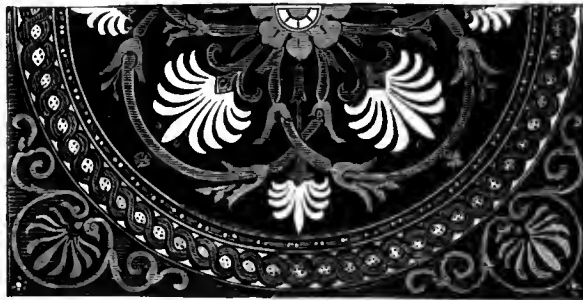


Stuhl au dem Atelier der Actiengesellschaft „Renaissance“ in Berlin.



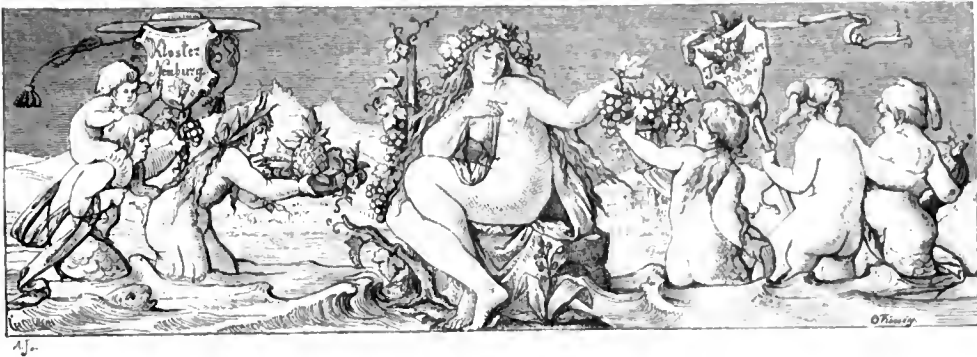
Der Rhein, Relief an einer Punschbowle von O. König.

denen die Unterfchalen von einem halbgeöffneten Fächer, also von einem Kreisector, gebildet waren und dergleichen Unfinn mehr. Neben ihnen standen Teller und Tassen mit den zierlichsten, höchst angemessenen Randornamenten, fein und



Bodensiefen, von Rob. Minton Taylor, Fenton, Stoke upon Trent.

elegant im Effect, gesund im Gedanken. So paarte sich das Gute und das Schlechte. Einzelne Fabrikanten hatten auch ihre Specialitäten gebracht, alte wie neue, so Wedgwood die gefärbten Biscuitarbeiten mit cameenartig aufliegenden Reliefs, so die Royal Worcester Works ihre Elfenbeinimitationen in chinesischen Formen, viel bewunderte Arbeiten, denen wir absolut keinen Standpunkt des Geschmacks abzugewinnen vermochten, da die gelungene Imitation des Elfenbeintons doch nur eine Künstelei und keine Kunst ist.



Die Donau, Relief an einer Punschbowle von O. König.

Nicht minder haltlos zeigten sich die Silberarbeiten. Bei den beiden großartigsten Ausstellern, Elkington und Hancock's, war fogar das veraltete, naturalistische Genre der Gefäße aus Eulen, Bären, Füchsen u. s. w. nicht wenig zahlreich zu sehen und ebenso die Schalen und sonstiges Geräth tragenden Eichbäume, Palmen, Farren und anderes Gewächs. Die französische Silberfabrikation hat diesen verkehrten Geschmack bereits völlig verbannt, oder sie hatte klug und weise alle derartigen Gegenstände zu Haufe gelassen. Auf der Ausstellung war



Tabouret aus Ebenholz, in dreifarbigem Sammet, von Haas & Sohn in Wien.

nicht einer zu sehen. Uebrigens waren dieselben bei Elkington auch nur ein Genre von vielen; es gab außerdem Tafelgeräth in griechischem Stil, in den französischen Formen des achtzehnten Jahrhunderts, allerlei Renaissancegeräth, namentlich Schilde und große Schalen und Imitationen chinesischer Emailarbeiten. Eine Reihe großer Tafelaufsätze und Festgeschenke oder Ehrenpreise zeigten die Bedeutung der Aufgaben, welche dieser Fabrik gestellt werden. Auch bei ihnen sah man die verschiedensten Stilarten. Wirklich hervorragend durch künstlerische

Bedeutung und die Wiederaufnahme alter ächter Technik war nur die f. g. Heliconvase, eine Arbeit von Morel-Ladeuil. In gleicher Weise wie Elkington die Silberarbeiten, vertrat Hancocks den Gold- und Juwelenschmuck. Darunter gab es in griechischem oder ägyptischem Stil höchst gelungene Leistungen, daneben hielten sich andere Gegenstände in der allerschlimmsten modernen Art, die wir schon anderswo als den Manchettenstil bezeichnet haben. Am meisten zog der Diamantenschmuck von Hancocks die Augen auf sich, zumal der ganze reiche Schmuck der Gräfin Dudley, der, aus Hancocks' Werkstätte hervorgegangen, sich dabei befand. Aber die Formen, in denen diese blitzenden Steine zur Verwendung gekommen waren, hätten in den meisten Fällen edler und auch wirkungsvoller sein können.

Besser als die Gold- und Silberarbeiten ließen diejenigen in unedlen Metallen, in Bronze, Messing und Eisen, den Einfluss der beabsichtigten Reform erkennen. Von diesen waren die am meisten charakteristischen Gegenstände, das Beleuchtungsgeräth, Kirchengeraht und anderes in Messing allerdings sehr schwach durch einige Birminghamer Fabriken vertreten; die Hauptfabrikanten fehlten. Indessen das, was vorhanden war, gab mit feinen vorzugsweise mittelalterlichen Formen und feiner theilweise polychromirten Verzierung wenigstens einen Begriff von der Art, wenn man auch die Bedeutung dieser Arbeiten, die mit der modernen englischen Gothik in enger Beziehung stehen, daraus nicht zu erfassen vermochte. Die übrigen Bronzen, insbesondere die Beleuchtungsgegenstände, in der größeren Zahl vergoldet, hielten sich mehr an die Formen der Renaissance, allerdings ohne Entschiedenheit und auch ohne besondere Schönheit. Die figürlichen Bronzen sind in England noch nicht vertreten. Auch die geschmiedeten Eisenarbeiten, soweit sie künstlerischer Natur sind, wenden sich mit Entschiedenheit dem Mittelalter zu, und es gab unter den ausgestellten Gegenständen ganz vortreffliche Leistungen, von denen ein großes, reich mit Bändern, Stäben, Ranken, und Laub geschmücktes Thor mit sammt feinen durchbrochenen Pfofen von Barnard, Bishop & Barnards zu Norwich wohl als die erste englische, vielleicht die erste auf der ganzen Ausstellung zu nennen ist. Auch hier zeigt sich der Einfluss der modernen Gothik, die in England wohl augenblicklich festeren Boden hat als auf dem Continent und dort mit mehr Energie und Entschlossenheit als irgend ein anderer Stil von den tüchtigsten Architekten erhalten wird.

Läfst die englische Kunstindustrie in ihrer Gesamtheit die bestimmte Richtung vermiffen, welche wir nach der Dauer und der anfänglichen Energie der Reformbestrebungen dort zu erwarten hatten, so tritt sie in Oesterreich, dessen ähnliche Bestrebungen von weit jüngerem Datum sind, unverkennbar hervor. Es ist noch nicht ein Jahrzehnt, daß dieselben mit der Begründung des österreichischen Museums Halt und Mittelpunkt gewannen, und für diesen Zeitraum haben sie, allerdings begünstigt durch eine äußerst bewegte Bauperiode und unterstützt durch bedeutende Architekten, welche gleich den alten Meistern Passion und Talent gleichzeitig der Kleinkunst als der nothwendigen Ergänzung ihrer großen architektonischen Gedanken zuwendeten, bereits reichliche Früchte getragen. Diesen Beweis hat wohl die Ausstellung geliefert.

Allerdings war die österreichische Ausstellung sehr gemischter Art. Es kam



Emaillirte Vase von Christolle & Co. in Paris.

ein Umstand hinzu, der, scheinbar günstig, auch seinen Nachtheil mit sich führte. Oesterreich, als dem Unternehmer der Ausstellung, war ein unverhältnißmäsig großer Raum zugeworfen, und es war daher auch dem minder Bedeutenden gestattet, sich in großer Masse breit zu machen. So sahen wir denn auch alles auf der Ausstellung vertreten, was noch ganz und gar auf dem Standpunkt des veralteten und verkehrten Geschmacks steht, was entweder der Neuerung widerstrebt oder, weil zu abgelegen in der Provinz, noch nicht von ihr berührt werden konnte. Anderes, was in großer Absicht begonnen und als etwas Besonderes gemeint war, zeigte sich vielfach als mißlungen, wie denn das nicht anders sein kann, wenn junges frisches Leben sprudelt und die Ideen noch nicht abgeklärt sind



Portraitmedaillon Moltke's modellirt von Zumbusch.

oder die Kräfte zur Ausführung fehlen. Während andere Staaten durch die Beengtheit des Raumes gezwungen waren, auszuscheiden und minder Bedeutendes zu Hause zu lassen, hatte das alles in der österreichischen Abtheilung ungehindert Aufnahme finden können und drückte das Gute.

Nichtsdestoweniger erkannte man Zweierlei mit Bestimmtheit, einmal überhaupt die Existenz des Lebens auf dem ganzen Gebiete der Kunstindustrie, eine neue, früher unbekannte Lust, Regsamkeit und Schaffensfreudigkeit, und zum anderen, daß dennoch alles Gute und wirklich Neue in einer bestimmten Richtung lag, die mit gewisser consequenter Absicht verfolgt schien. Daß in dieser Richtung vieles nur Versuch, vieles nur in der Tendenz gut war, liefs sich ebenfowenig verkennen. Aber für den kurzen Zeitraum eines Jahrzehnts, mit dem man die zweihundertjährige Dauer der französischen Geschmacksherrschaft vergleichen mag, ist auch das schon Hoffnung erweckend. Und noch Eines ist zu bemerken: fowohl die neue Richtung, die von der österreichischen Kunstindustrie heute eingeschlagen wird, als auch ihre Leistungen in derselben sind unabhängig vom französischen Geschmack, von französischen Mustern.

Wir haben demnach eigentlich die Ausstellung der österreichischen Kunstindustrie in zwei Theile zu scheiden, in eine alte und in eine neue. Uns kann hier nur die letztere interessiren, da wir in unserer gedrängten Uebersicht nur das Hervorragende zu würdigen im Stande sind. Wir begnügen uns daher damit, die Existenz eines zweiten Theiles und seines minder günstigen Eindrucks constatirt zu haben.

Daß jene bestimmte Richtung, von welcher wir gesprochen haben, vorzugsweise jene der Renaissance ist, haben wir bereits früher in unserer Kritik des österreichischen Mobiliars angegeben. Daß es grade die Renaissance ist, in welcher die Reform sich vollzieht, das geschieht nicht aus irgend einer Passion oder



Nordportal der Industriehalle.

einer Vorliebe derjenigen Persönlichkeiten, welche die Träger der Bewegung sind, fondern weil die Renaissance unserm modernen Auge am nächsten liegt, weil sich innerhalb ihrer Formen Zweckmäßigkeit und Schönheit für unser Bedürfnis, für unser Gefühl am besten vereinigen lassen. Diese Uebereinstimmung der Renaissanceformen mit der Natur der Dinge ist das Hauptmotiv für ihre erneuerte, aber frei moderne Wiedererwerbung. Sie schließt keine andere Stilart aus, die auf demselben gesunden Boden ruht und sich derselben Vorzüge erfreut, wie denn bekanntlich die Decoration des Orients mit vollem Recht unsere Teppiche zu beherrschen beginnt.

Diese rationelle Auffassung der Renaissance tritt besonders klar in der künstlerischen Umwandlung des böhmischen Glases zu Tage, die sich, wie natürlich, fast unbewußt über den Stil vollzieht. Das böhmische Kry stallglas ist dem Bergkry stall nachgeschaffen und sucht ihm in seinen Eigenschaften möglichst ähnlich zu werden. Nun sind uns eben im ächten Kry stall aus dem sechzehnten Jahrhundert ganz wunderbar gelungene und ausgezeichnet schöne Gefäße mit der entsprechenden Decoration in eingeschliffener Arbeit erhalten, und es ist daher selbstverständlich, daß die Reform diese als Muster nimmt. Was L. Lobmeyr im Verein mit Kralik (Firma Meyer's Nefse) in dieser Richtung mit Hilfe der

besten künstlerischen Kräfte Wiens, wie Storck, Hansen u. a. geschaffen hat, steht in erster Linie unter allen Leistungen der modernen Glasindustrie. Sein Vorgang ist bahnbrechend; viele der böhmischen Fabrikanten sind demselben gefolgt und zeigten auf der Ausstellung bereits hübsche Arbeiten in derselben Richtung, die man allerdings zuweilen unter der Masse der veralteten farbigen und mit anspruchsvollen Malereien bedeckten Gegenstände erst auffuchen mußte.

Liegt hierin die eigentliche oder mindestens die höchste künstlerische Art des böhmischen Glases, so doch nicht die einzige. Eine zweite Art strebt es den Engländern in dem kristallinen, diamantirten Schliff gleich zu thun, aber mit aller Vollendung kann sie den Effect des englischen Glases nicht erreichen, weil das böhmische vermöge feines Materials nicht in der gleichen Weise in Farben spielt. Es werden daher auch die böhmischen Kry stall-Lustres niemals dieselbe Wirkung machen, und sie haben demnach ihr künstlerisches Princip anderswo, nämlich in der Schönheit und Reinheit der Formen zu suchen. Dieses Ziel war auch bei den neueren Kronleuchtern Lobmeyr's mit Erfolg angestrebt. Die dritte Art des böhmischen Glases, auf welche sich die Reform bezieht, ist diejenige des gefärbten Glases, sei es in der Masse, in der ganzen Oberfläche, aus welcher die Zeichnung herausgeschliffen wird, oder theilweise. Diese Art war vielleicht am tiefsten gefunken und bedurfte daher auch am meisten der Hebung. Wir sahen auch mannichfache Versuche dazu, nicht bloß bei Lobmeyr, dessen neue Gedanken auch hierin am durchgreifendsten waren, sondern auch bei anderen, z. B. bei Ulrich mit zierlich gefärbten Randornamenten; indessen erscheint der Erfolg keineswegs so schlagend wie bei dem klaren Kry stallglas. Manche Versuche knüpften an alte venetianische Muster von gefärbtem Glase mit farbigen Ornamenten in gelungener Weise an.

Das Porzellan ist nicht so glücklich solche Vorbilder der Vergangenheit zu haben, wie sie das Glas in den Kry stallgefäßen oder in den venetianischen Glasarbeiten des sechzehnten Jahrhunderts besitzt. Die Uebertragung der Art der italienischen Majoliken auf Porzellan hat sich nicht bewährt. Das chinesische und japanische Porzellan vermag allerdings in vieler Beziehung lehrreich zu sein, aber es ist schwer für eine nicht geübte Künstlerschaft, das Barocke davon abzustreifen und das Gute zu behalten. Das moderne österreichische Porzellan wendet sich daher in seinen Neuerungen den besten Mustern der ehemaligen Wiener Fabrik zu, die bei steifen Formen in der Ornamentation allerdings höchst reizende Vorbilder bieten. Es ist daher zugleich bei dieser Imitation die Aufgabe, die Formen freier und lebendiger zu gestalten. Verschiedene Versuche auf diesem Wege sahen wir bei allen österreichischen Porzellanfabriken, die ausgestellt hatten, die gelungensten wohl bei Haas & Czizek nach Zeichnungen des Architekten Alois Hauser.

Ist im Porzellan die Neuerung bereits rührig und lebendig, so ist bei der Regsamkeit und dem Aufschwung, welcher die österreichische Kunstindustrie ergriffen hat, eine auffallende Erscheinung, daß die Kunstfaïencen, die in England und Frankreich bereits eine so außerordentliche Rolle spielen, noch keinen nennenswerthen Vertreter gefunden haben, ebensowenig die glasierten Fliesen. Die Znaimer Fabrikanten haben mit ihrem ausgezeichneten Material allerdings die Delfter Art nach Mustern aus dem österreichischen Museum zu erneuern versucht,

und sind damit decorativ auf richtigem Wege, aber der künstlerische Werth steht noch sehr niedrig. Auch in den Oefen rührt sich eben erst ein leiser Anfang zur Besserung mit anderen Farben und Formen mehr nach Mustern der Renaissance. Ebenso steht erst im Beginn einer vielleicht bedeutungsvollen Zukunft eine andere, mehr architektonische Decoration in glasierter Faience, die gegenwärtig mit den neu erfundenen Emailfarben von Kesch von der Wienerberger Ziegel- und Thonwaren Fabrik geübt wird. Ihre Anwendung zeigte im Großen das von Ferstel entworfene und mit eingebrannten Malereien von Laufberger geschmückte Thor (S. 69) und im Kleinen ein reizender Wandbrunnen von



Faience-Vasen, von Geoffroy & Co. in Gien (Loiret).

Teirich in der Art des Luca della Robbia (S. 37). Auch hier sehen wir die österreichische Kunstindustrie auf dem Wege der Renaissance.

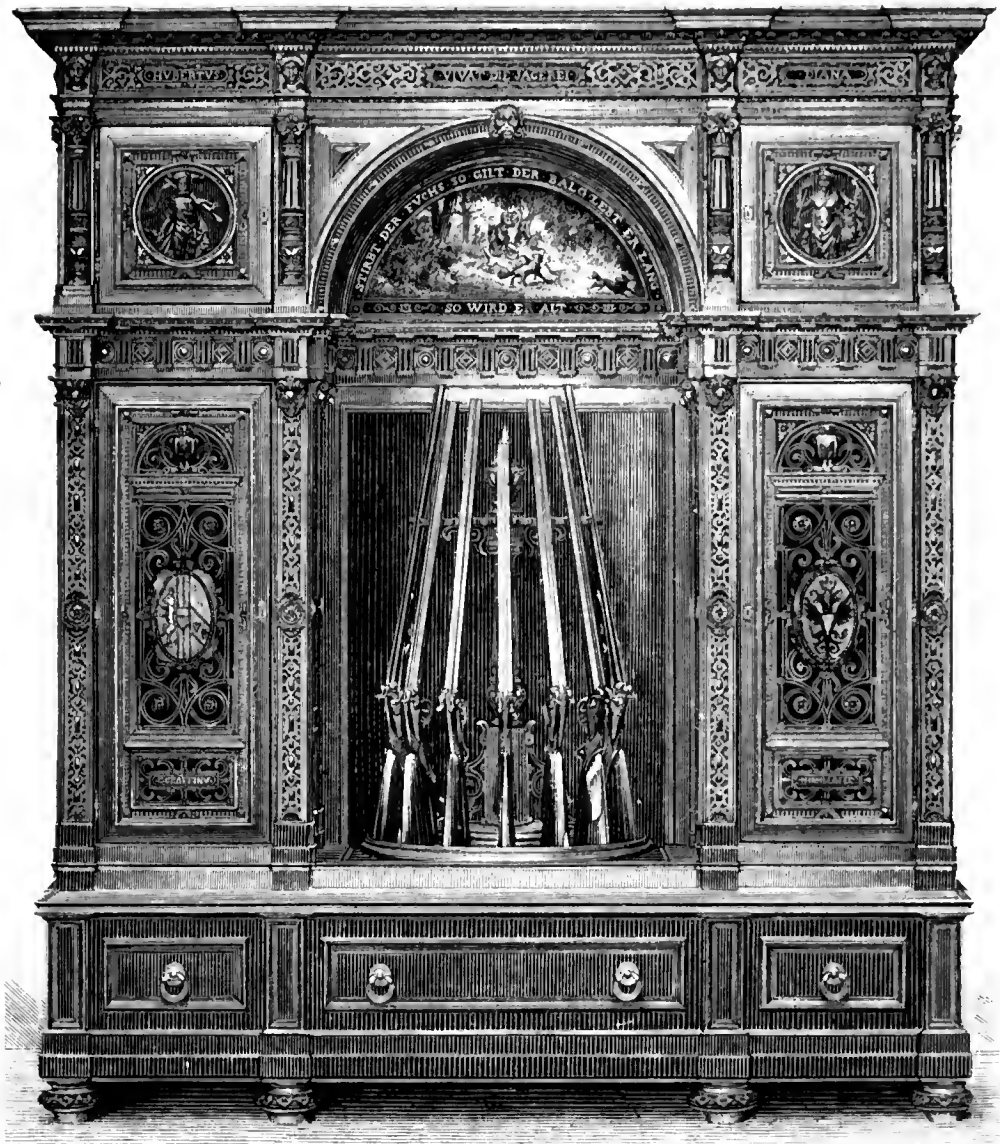
Die gleiche Richtung schlagen mit noch mehr Entschiedenheit die Silberarbeiten ein. Die große Menge der Gegenstände in imitirtem Silber für den Gebrauch von Tisch und Tafel hatte freilich des Veralteten, namentlich auch der naturalistischen Gegenstände, wie wir sie unter anderem bei Elkington erwähnt haben, in überwiegender Menge. Die Hauptarbeiten aber in echtem Silber bei Klinkosch, Meyer, Granichstädten und anderen waren im Stil der Renaissance gehalten, darunter vortreffliche Tafelaufsätze mit dem dazu gehörigen Geräth, frei, sachgemäß und nicht als Monumente gedacht, wie so viele ähnliche Arbeiten auf der Weltausstellung. Vorrangend waren darunter die Arbeiten und Compositionen von König und Teirich. Für unser Auge hatten alle diese österreichischen Arbeiten einen Fehler: sie waren zu grau, bleiern und todt im Silberton. Eine eigenthümliche Stellung nimmt unter den Wiener Goldschmieden Ratzersdorfer ein mit seinen zierlichen emaillirten Arbeiten von Gold und



Jardinière in vergoldeter Bronze nach H. Claus' Entwurf von D. Hollenbaeh Söhne in Wien. (Vgl. S. 45.)

Silber, aus Kryftall und Halbedelsteinen, Kästchen, Trinkhörnern, Bechern, Schalen, Uhren u. f. w., alle in Art der feinsten Cabinetstücke der Renaissance gehalten. Seine reiche Ausstellung litt nur unter der Finsterniß der Rotunde, wo sie ihren Platz erhalten hatte. Auch die österreichischen Juwelierarbeiten zeigten bereits mehr als die eines anderen Landes die Hinneigung zur stilvollen Zeichnung, wenn auch mehr im Geist der Renaissance als in ihren Formen. Unter den schönen Arbeiten bei Aegidi, Biedermann, Granichstädten, Köchert u. a. hatte wohl der Diamantschmuck nach Hansen's Zeichnung bei dem letztgenannten (s. die Abbildung auf S. 17) den meisten Reiz.

Das Vorwiegen einer stilvollen Zeichnung ist auch das unterscheidende Merk-



Jagdschrank aus gebeiztem Eichenholz, entworfen von C. Graff, ausgeführt von H. Irmler in Wien.

mal zwischen den österreichischen und französischen Bronzen, bei welchen letzteren wir bereits die Willkür der Composition als die charakteristische Erscheinung, wenigstens was das Gerath betrifft, hervorgehoben haben. Die französischen Bronzen behaupten allerdings noch ihre Vorzüge, die vor allem in der Ausbildung nach der figürlichen Seite bestehen und sodann in der Behandlung der Oberfläche, was Ciselirung und Farbe betrifft. Die österreichischen Bronzen beschränken sich auf Gerath und sind in überwiegender Mehrzahl vergoldet, aber bei den besseren Fabrikanten, wie Hanusch, Hollenbach, Grullmeyer sind die Formen reiner und edler als bei den französischen. Auch der Messinggufs, der künstlerisch erst begonnen hat, wendet sich den schönen Formen des sech-

zehnten Jahrhunderts zu, während die Franzosen die des siebzehnten zum Muster nehmen. Unter Hansen's Einfluss zeigen die Wiener Bronzen auch viel Hinnegung zu griechischen Motiven. Die Fabrik von Lerl & Söhne sucht die einfacheren f. g. Galanteriegegenstände zu veredeln. Es ist das ein anerkennenswerthes Streben, da grade diese Gegenstände in den letzten zwanzig Jahren unter den verkehrtesten Ideen litten und sich um schöne Form und hübsche Erscheinung gar nicht mehr kümmerten.

Mit diesen Galanteriegegenständen stehen die Arbeiten in Leder in enger Beziehung. Wenn es sich um Prachteinbände handelte, so spielten Bronze und Email und Steine eine grössere Rolle dabei als das Leder. Zum Theil ist das noch heute der Fall, wenn auch in gemässigerer Weise. Die zahlreichen Prachtarbeiten, die wir bei Rosenberg, Klein, Rodeck, Groner und anderen auf der Ausstellung sahen, machen wenigstens vom Email einen weitgehenden Gebrauch, setzen es aber flacher in das Leder ein als früher. Statt Email sah man auch wieder Einfätze von gemaltem Porzellan ohne Umrahmung in schwarzem Leder, was eine harte Verbindung macht. Weit besser und feiner ist der Effect, wenn farbiges Leder mosaikartig nach der Zeichnung und nach dem Muster des Zellschmelzes behandelt wird. Die Ausstellung zeigte mit und ohne Metalleloifons höchst reizende Arbeiten in diesem Genre. Damit nähern wir uns den einfachen Ledereinbänden mit zierlichen Arabesken in Golddruck nach dem Muster der alten Grollier-Einbände, wie sie heute von Franzosen und Engländern vortrefflich imitirt werden. Auch die österreichische Ausstellung zeigte gelungene Arbeiten von Wunder & Kölbl und von Franz Kritz.

Endlich müssen wir bei der österreichischen Kunstindustrie noch einer Neuerung gedenken, die bedeutungsvoll ist, nämlich die Wiederaufnahme des Schmiedeeisens. Zuerst für die Kirche angewendet, sind auch die meisten Arbeiten (nach Schmidt und Ferstel) in gothischem Stile gehalten. Da aber auch die civile Baukunst von solchen Geländern, Gittern und Thorbeschlägen Gebrauch macht, so hatte die Ausstellung bereits eine ganze Reihe derartiger Gegenstände im Stile der Renaissance aufzuweisen. Von den Wiener Schloßern, die daran betheiligt waren, nennen wir Biro, Milde, Rosmanit, Kirchmayr. — Wie hier, so herrscht der gothische Stil auch in der ganzen übrigen kirchlichen Kunst, soweit sie wirklich Bedeutung hat, sowohl in den Geweben und Stickereien, z. B. bei Giani in Wien und Uffenheimer in Innsbruck, wie bei den reichen emailirten Goldschmiedearbeiten von Brix & Anders, welche vorzugsweise Gefässe und Geräthe nach Zeichnungen von Schmidt und Lippert ausgestellt hatten.

Wer die Ausstellung Deutschlands mit einiger Gründlichkeit musterte, der konnte trotz der Verworrenheit des Eindrucks nicht übersehen, dass sich auf verschiedenen Gebieten wenigstens die Anfänge derselben Bewegung und derselben Richtung zeigten, die wir in der österreichischen Kunstindustrie bereits mit Entschiedenheit ausgesprochen fanden. Wir haben das bei der Besprechung des deutschen Mobiliars schon mit Nachdruck anzuerkennen gehabt. Diese Eigenschaft wäre aber noch deutlicher hervorgetreten, wenn nicht das Arrangement, die Aufstellung in der deutschen Abtheilung so durchaus ungünstig und unvorteilhaft gewesen wären.

Nicht zum geringen Theil beruht es mit hierauf, auf der völligen, wie absichtlich erscheinenden Vernachlässigung der ästhetischen oder künstlerischen Seite des Arrangements, wenn der Erfolg der deutschen Kunstindustrie in den Augen des großen Publikums — und die Stimme war allgemein — einer vollen Niederlage gleich kam. Und eine solche Niederlage ist nicht bloß eine Sache der Ehre, sondern hat auch eine sehr materielle Seite, über welche das Urtheil einer Jury nicht zu trösten vermag. Dieser Eindruck, dieser Mangel an Erfolg wären aber sicherlich nicht in dem Maße nothwendig gewesen, wenn zu rechter Zeit Umsicht und künstlerisches Geschick gewaltet hätten. Beispielsweise führen wir die Goldschmiedearbeiten an. Hätte man zu den kleinen, gut und vortheilhaft arrangirten Schmuckarbeiten von Hanau und den süddeutschen Städten die in gewisser Hinsicht eminenten Silberarbeiten von Berlin, München, Nürnberg hinzugefügt, hätte man rechtzeitig für eine würdige Vertretung der rheinischen Goldschmiedekunst, insbesondere der kirchlichen, gesorgt, die ganz und gar unzulänglich vertreten war, hätte man das alles in würdiger Aufstellung zu einem Ganzen vereinigt, so würde die deutsche Goldschmiedekunst eine höchst respectable Figur auf der Ausstellung gespielt haben. Aehnliches läßt sich von den kostbaren Geweben des Rheinlandes und Sachsens sagen, die sich sehr unvortheilhaft präsentirten.

So wie es sich dem Auge darstellte, konnte das Arrangement nur die Schwäche der deutschen Kunstindustrie, die Unsicherheit und Zerfahrenheit der Bestrebungen, den Mangel an Reiz und Originalität vergrößern. Das Gute, was vorhanden war, kam auf diese Weise nicht einmal zur Wirkung. Die gemeinfamen Züge erschienen in der Zerrissenheit wie rein negative, die guten Tendenzen, die man schon kennen mußte, knüpften sich an einzelne Persönlichkeiten, einzelne Anstalten oder zeigten sich an einzelne Orte und Landschaften gebunden. Auch so kamen sie nicht zur vollen Geltung, wie z. B. die kunstindustriell bedeutendste Gegend Deutschlands, das Rheinland, in keiner Weise seiner Bedeutung gemäß auf der Ausstellung erschienen oder dargestellt war.

Auch in der zerstreuten Aufstellung erschienen die deutschen Gold- und Silberarbeiten, insbesondere aber die letzteren, neben den Möbeln als der bedeutendste Zweig der deutschen Kunstindustrie. Berlin, München, Nürnberg ließen erkennen, daß es ihnen an großen Aufgaben nicht fehlt, auch bemerkte man mit Vergnügen, daß es hier wirklich Künstler und bedeutende Künstler sind, die an solchen Werken theilnehmen. Der zierliche Pokal auf seinem reichgebildeten Pflament mit Figuren und sinnreichen Emblemen, im Stil der deutschen Renaissance gehalten, den Kreling zum Jubiläum des Herrn von Cramer-Klett geschaffen, ist ein Stück ächter freier Goldschmiedekunst. Ausgeführt ist derselbe von Winter in Nürnberg. Aus demselben Atelier ist ein zweites schön gearbeitetes Stück nach einem Entwurf von Wanderer hervorgegangen, das nur an Bestimmungslosigkeit leidet. Von ganz anderem Genre sind die Berliner Silberarbeiten der berühmten Fabriken von Vollgold und von Sy & Wagner. Vorragend sind die großen Werke, welche denkmalartig zur Erinnerung an die großen Siege oder als Ehrengeschenke für die Sieger geschaffen wurden. Leider sind sie nur zu sehr Denkmal, mehr Monumente der Sculptur als Silberarbeit. Im Uebrigen bemerkte man mit Vergnügen, daß der antikisirende Puritanismus der Berliner



Service von emaillirtem Krytallglas, von Christofle & Co. in Paris.

Goldschmiedekunst nachläßt. Man sah das theils an dem Uebergange zu Renaissanceformen, in denen schönes Tafelgeräth von Schalen und Candelabern ausgestellt war, theils in der Aufnahme einer allerdings noch schwachen Vergoldung. Auch zeigte sich vortheilhaft der Einfluß der Hildesheimer Gefäße auf eine lebendigere Bildung des Ornaments.

Auch in dem Goldschmuck, wie er zahlreich und wohlgeordnet in der Collectivausstellung der süddeutschen Goldschmiedestädte Hanau, Pforzheim, Gmünd, Stuttgart zu sehen war, zeigte sich entschiedener Fortschritt, theils in der Zeichnung, mehr aber noch in der Verfeinerung und Erweiterung der Technik. Nichtsdestoweniger, obwohl dieser Schmuck auch in Nachfolge der französischen Mode fein ornamentales Gebiet durch Aufnahme antiker Motive erweitert hat, leidet er immer noch an den alten Uebeln, Mangel an origineller, wirklicher Erfindung, höchst willkürlicher, mechanischer Zusammenstellung der verschiedenartigsten Ornamente und einer Fülle geschmackloser, nichtsagender, unkünstlerischer Motive. Welchen Einfluß könnte



Lehnstuhl mit olivenfarbigem Atlasbezug, nach Entwurf von J. Storck ausgeführt von Haas & Söhne.

dieser so blühende Industriezweig mit wirklich guten Arbeiten auf den populären Geschmack ausüben!

Auch den Arbeiten in unedlen Metallen, in Bronze und Eisen, haben wir nicht viel Gutes nachzurühmen. Die Ilfenburger Eisengüsse nach älteren Arbeiten sind allerdings von ausgezeichnete Technik, aber es sind eben nur Copien. Schmiedeeiserne Arbeiten feinerer decorativer Eisentechnik vermochten wir nicht aufzufinden. Die Bronzen, die in zahlreichem Leuchtgeräth, vorzugsweise Berliner Art, vertreten waren, hielten sich in den Grenzen des Anständigen, ohne irgend Reiz oder Schönheit zu zeigen. Nur das kleine emailirte Geräth von Schreibzeugen, Schalen, Leuchtern u. a. aus der Fabrik von Ravene & Sufsmann in Berlin ist ein hübsches Genre, wohl geeignet das gleiche Geräth von glatter Bronze, das bis heute den Dienst thut, anmuthig zu ersetzen.

In der ganzen deutschen Thonwaarenfabrikation erschien eigentlich nur eine Fabrik, die von Villeroy & Boch zu Mettlach, rührig und lebendig. Sie hat sich schon einen gewissen Namen durch ihre mit guten Ornamenten versehenen incrustirten Fliesen erworben. Diesmal führte sie uns eine Fülle künstlerischen Geräthes vor in sorgfältigster Zeichnung und Ausführung. Nur litt es im

Ganzen wie im Einzelnen an einem großen Fehler: meist unglazirt und matt in der Farbe, war es decorativ trocken und reizlos. Wer in seiner Erinnerung die Ausstellung der Majoliken von Ginori oder der Faiencen von Deck in Paris damit vergleicht, wird den Gegensatz sofort begreifen. Die beiden königlichen Porzellanfabriken von Berlin und Meissen hielten sich genau auf bekanntem alten Standpunkt. Das hat nun zwar auch sein Gutes, namentlich wenn man eine so



Armleuchter im Stile Louis XIV., von Sufre frères in Paris.

berühmte und auch so verdienstliche Vergangenheit hinter sich hat, wie die sächsische Fabrik, und vor wenigen Jahren noch mochte das der ganz richtige Standpunkt sein; allein heute, wo sich alles rührt und regt auf dem weiten Gebiete der Kunstindustrie, ist es mit dem Stehenbleiben für solche Fabriken, die den Beruf zu Kunst- und Musteranstalten haben, wohl nicht gethan. Auch einige neue Malereien, auf die alten Formen angebracht, genügen wohl nicht der Aufgabe. Das übrige deutsche Porzellan, das von verschiedenen Privatfabriken ausgestellt

war, hielt sich auf dem allgewöhnlichsten Standpunkt der veralteten französischen Mode.

Nicht besser sah es mit den deutschen Glasarbeiten aus. Nur die Fabrik von Graf Schaffgotsche zu Königshütte zeigte mit einigen zierlicheren Formen, meist nach englischen Mustern, den Einfluss der jüngsten Bestrebungen; im Uebrigen trachtete sie ziemlich vergebens, das alte Genre durch vollkommene



Candelaber im Stile Louis XIII, von Sufre frères in Paris.

Malerei zu veredeln. Der Weg ist eben nicht der rechte. Die Münchener Fabrik von Steigerwald's Neffen stand mit ihrer Ornamentation unter dem Einfluss des dortigen Kunstgeschmacks, aber sie verkannte dabei die wesentlichen Eigenschaften des Glases.

An Specialitäten, die manche rühmliche Seite zeigen, fehlte es der deutschen Kunstindustrie nicht. Wir nennen in dieser Beziehung Meyer's Anstalt für kirchliche Kunst in München und ihre reiche Ausstellung geschnitzten Kir-



Uhr im Stile Louis XIII., von Sufse frères in Paris.

chengeräths mit vortrefflichen Figuren von der Hand des Bildhauers Knabl. Auch sonst war die Kirche von der deutschen Ausstellung nicht schlecht bedacht, insbesondere mit Geweben und Stickereien, von München, Augsburg, wie vom Rheine her. Nur die rheinischen Goldschmiede waren, wie schon oben bemerkt worden, ganz unzulänglich vertreten. Selbst im Weiszeug für Tisch und Tafel regt sich, besonders in sächsischen Fabriken, ein besserer Geist, wenn auch hier das Richtige zum Theil auf falschem Wege, in der kunstvollen figürlichen Zeichnung, statt in der decorativen Wirkung, gesucht wird. Einen völligen Umschwung zeigt die Ornamentation der Schwarzwälder Uhren, die in fabrikmässigen Betrieb gekommen sind; nur sind sie leider mit ihren naturalistischen Schnitzereien ganz auf dem Holzwege.

So zeigt sich wohl überall in der deutschen Ausstellung der Geist, zuweilen auch nur der Wunsch der Neuerung, der Wunsch, sich frei und unabhängig im



Uhr im Stile Louis XIV., von Sufte frères in Paris.

Geschmack zu stellen. Aber selten gelingt der Vorgang, oder er bleibt vereinzelt, oder es täuscht die Unsicherheit des Weges. Es fehlt an Klarheit, an entschiedener Führung, an dem Anblick guter Vorbilder, die den Geschmack reinigen und das Auge bilden, es fehlt endlich an ernster, gemeinsamer, entschlossener Thätigkeit auf dem ganzen Gebiete. Auch das wird und muß kommen; die Indolenz wird und muß überwunden werden. So negativ der Erfolg der deutschen Kunstindustrie auf der Ausstellung war, so vielfach und bestimmt traten doch für das tiefer sehende Auge die Versuche der Reform hervor. Die Bewegung ist in Fluss gekommen und wird, weil die Strömung für sie ist, sicherlich, wenn auch vielleicht langsam zum Ziele kommen. Und insofern hatten wir Recht, Deutschland bereits mit unter denjenigen Staaten zu betrachten, wo die internationale Frage des Geschmacks ausgekämpft wird.



Uhr, aus dem ägyptischen Zimmer von A. Fix in Wien.

4. Gruppe: Der Orient; China und Japan.

Da das Wesen der orientalischen Kunst in der Flächendecoration liegt, so ist mit der Schilderung der Wohnung, ihrer Decoration und der Gewebe, welche sie zur Ausstattung bedarf, wie wir sie oben versucht haben, bereits die Hauptfache gegeben. Indessen kennt die orientalische Weberei gewisse Stoffe, meist zur Kleidung bestimmt, die im coloristischen Princip nicht einerlei mit dem der Teppiche sind; es giebt außerdem verschiedene Industriezweige, zumal in Metall, die noch ihre besondere Bedeutung haben, und endlich scheiden sich zwei Länder von dem übrigen, unter der Religion oder dem Kunsteinfluss des Islam stehenden Orient aus, China und Japan nämlich, deren wir noch nicht gedacht haben.

Was jenes zweite coloristische Princip der gewebten Stoffe betrifft, so tritt es zu dem der Teppiche in einen gewissen, allerdings nur gewissen Gegensatz. Denn beiden ist das gemeinsam, erstens, daß sie niemals mit Schatten und Licht erhöhen und so die Fläche für das Auge aufheben, und zweitens, daß sie, so sehr sie auch die Farben brechen mögen, um belebende, reiche Fülle der Töne zu erhalten, niemals dieselben mit Grau ertöden oder in Grau verwandeln. Das orientalische Colorit ist niemals schwächlich, verblasen und verblasst, verwässert und schal, wie das des achtzehnten Jahrhunderts, ist niemals schmutzig, trüb und widerwärtig, wie das der französischen Revolution und des Empire, ist niemals grau oder bunt und roh, wie das der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.

Im Allgemeinen ist das coloristische Princip der orientalischen Teppiche, eine Fülle verschiedener Farben sowohl in ganzen wie gebrochenen Tönen so durcheinander zu vertheilen, daß keine Farbe als die herrschende hervortritt, sondern sich für das Auge in angemessener Entfernung nur ein gemeinsamer Ton ergibt,

der feinen Reiz und feinen Vorzug in dem schillernden, schimmernden Spiel der Farben besitzt, die ihn zusammenfetzen. Diese Vertheilung kann in mehr blumiger Art geschehen, wie bei den indischen und persischen Teppichen, oder mehr geometrisch und ohne bestimmte Zeichnung, wie es denen Vorderasiens eigenthümlich ist. Eine Ausnahme davon machen fast die Mehrzahl der Smyrner Teppiche, bei denen Roth und Grün, insbesondere das erstere als Grund, in breiten Massen auftreten. Die zahlreichen Beispiele auf der Ausstellung in der indischen, persischen und türkischen Abtheilung ließen das deutlich erkennen.

Was bei den Teppichen die Ausnahme, der Gegensatz der Farben, ist bei den Kleiderstoffen des Orients eine sehr häufige Erscheinung. Allerdings folgen auch sie zum Theil dem Princip der Teppiche, sogar in noch erhöhtem Maße, d. h. in kleinerer Vertheilung, was z. B. von den tibetanischen und persischen Shawls gilt; aber dieses Farbenprincip ist durchaus nicht das einzige. Ich erinnere hier beispielsweise an Shawls, Mäntel und andere Gegenstände indischer Fabrikation, bei denen auf dem Grunde von indisch rothem Kaschmir von vollster Gluth der Farbe großblumige filifirte Stickereien in weißer Seide ausgeführt sind. Auch viele türkische seidene Prachtstoffe, welche ganze Farben in breiten Streifen gegen einander stellen, gehören hierher, namentlich auch die arabischen Burnus von Syrien bis nach Marokko. Die Ausstellung zeigte dafür die Beispiele in Fülle. Ebenso ist die Art, wie die Indier in den Geweben mit dem Golde umgehen und es verwerthen, eine doppelte: entweder vertheilen sie es in kleinen Mustern auf einfarbigem Grunde oder mit verschiedenen anderen ungebrochenen, vollsaftigen Farben, oder sie lassen es in blanker Fläche wirken, wobei der Faden selbst schon glatt und spiegelnd ist. Dieses zweite Princip ist wohl dasjenige, welches den Eindruck einer effectvollen Pracht, die ja auch ihre Berechtigung hat, hervorzubringen geeignet ist, während es das erstere, das Teppichprincip, mehr auf Ruhe und Feinheit, jedoch keineswegs auf Farblosigkeit abgesehen hat. Wir sehen daher jenes zu dem genannten Zweck nicht bloß noch heute im Orient angewendet, sondern wir können es durch alle Zeiten verfolgen, bis es im achtzehnten Jahrhundert er stirbt.

Zwischen beiden Principien liegt eine unererschöpfliche Fülle von Varianten, die sich bald der einen, bald der andern Seite mehr zuwenden, so daß das Studium der orientalischen Gewebe immer neues Vergnügen, neue Belehrung bot. Sicherlich waren sie auch niemals so umfassend vereinigt wie auf dieser Ausstellung, wenn man auch vielleicht in London mehr Prachtexemplare sah.

Aber, wie schon oben gesagt, erschöpft sich das Interesse der orientalischen Kunst nicht in der textilen Arbeit. Der Osten ist die urälteste Heimat der Metalltechnik; und alle feinere Kunst in Eisen und Stahl hat sich heute fast allein noch in Asien erhalten. Europa hat im Verlauf der letzten Jahrhunderte, im Verfall der Kunstindustrie seit der Renaissance, all das verlernt und vergessen, womit einst seine Waffenschmiede und Schlosser glänzten, und was uns heute Spanien auf der Ausstellung davon vorgeführt hatte, das war eine glückliche Wiederaufnahme alter arabisch-maurischer Kunst. Zwar hat auch der Orient heute in diesen Künsten nachgelassen, und was uns der Norden-Afrika's, Aegypten und die Türkei mit allen ihren Provinzen von verzierten Waffen sehen ließen, das war wohl



Porzellanvasen, von Mintons in Stoke upon Trent.

noch die alte Technik, aber in durchaus roherer Arbeit. Noch schlimmer sah es mit dem Goldschmuck aus. Das Filigran hat sich wohl überall erhalten, aber nirgends sah man auch nur eine Annäherung an die antike Feinheit.

Die heutige orientalische Metallkunst beginnt, wenn man bessere Arbeit verlangt, erst jenseits des Kaukasus und in Persien. In der persischen Abtheilung waren verschiedene Waffenstücke ausgestellt, zumal Helme, Brustpanzer, Arm- und Beinschienen, welche noch gute Goldtauschirung in trefflichen alten Arabesken zeigten; sie wurden aber dennoch in jeder Beziehung von den indischen Waffen und Rüstungsstücken übertroffen, davon eine Vitrine eine große Anzahl vereinigte. Auch war es Indien allein vom Orient, China und Japan ausgenommen, welches noch mit feiner Goldschmiedekunst glänzte, mit feinen zierlichen Schmuckarbeiten in Gold und Silber, mit äußerst effectvoller Verwerthung der Steine und vor allem mit einem ganz vortrefflichen transluciden Email. Die indischen Me-



Irdene Schüsseln von Villeroy & Boch in Mettlach.

tallarbeiten zeigten sich ebenso vielseitig in der Technik, davon manche heute Indien allein gehört, wie fein, sorgfältig und vollendet in der Ausführung.

Ueberhaupt muss man Indien als dasjenige Land betrachten, wo sich die orientalische Kunst am reinsten, vielseitigsten und vollendetsten erhalten hat. Das bewies auch unsere Ausstellung, obwohl von dem ganzen Orient vielleicht grade dieses Land am mindesten seiner Bedeutung entsprechend vertreten war. Man fand wohl Gegenstände von aller Art der Kunstarbeit, wie sie dort geübt wird, aber selten in besonders glänzenden Beispielen. Leider beginnt auch für die indische Kunst eine europäische Frage, und die Anilinfarben helfen das Colorit, und englische Zeichenlehrer die reizenden, stilvollen blumigen Ornamente verbessern.

Die Kunst Indiens und Persiens hat soviel Verwandtschaft, dass man oft in Verlegenheit sein wird, ob man einen Gegenstand seiner Entstehung nach diesem oder jenem Lande zuschreiben soll, niemals aber wird ein einigermaßen kundiges Auge schwanken zwischen diesen beiden Ländern einerseits und China und Japan andererseits. In früheren Zeiten hat ohne Frage eine Culturverbindung zwischen Ostasien und jenen beiden Ländern statt gefunden, und man mag als sicher annehmen, dass vor einem Jahrtausend vielleicht und später noch, als die Kunst des himmlischen Reichs der Mitte glücklichere Zeiten kannte und noch nicht den colossalen Zopf von heute trug, die chinesische Kunstarbeit und die chinesische

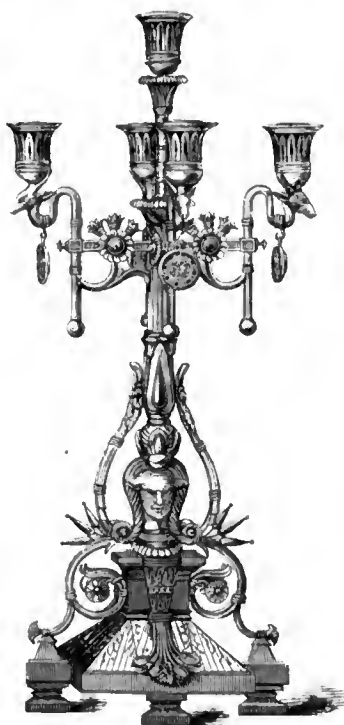
Ornamentation höchst anregend auf die persische eingewirkt hat und dass mit ihrer Hülfe jener Zweig des muhamedanischen Kunststils geschaffen ist, welcher noch heute in Persien und Indien lebt. Daher zeigen denn auch die alten chinesischen Arbeiten, je älter sie sind, um so mehr Verwandtschaft damit. Das Nähere freilich ist mit unserer heutigen Kenntniss nicht festzustellen; wir wissen des Genaueren nicht, wann und wie der heutige persisch-indische Decorationsstil entstanden ist. In jedem Fall aber ist dieser Stil ein muhamedanischer und kein altindischer; er gehört dem Islam an, nicht dem Brahmaismus oder Buddhismus, und seine Uebertragung nach Indien kann schwerlich vor die Periode der arabischen Invasion fallen.

Heute scheidet sich die ostasiatische Kunst streng von derjenigen Persiens und Indiens. Während die letztere sich rein im Stile erhalten hat und wohl schwächer, aber nicht barock geworden ist, bildet grade für die chinesische und die japanische Kunst die Bizarrerie den eigentlichen, entscheidenden Characterzug. Es sind in beiden Stilen dieselben Grundelemente, dieselben decorativen Principien, aber in China und Japan sind sie alle in das Barocke umgewandelt. Die Unregelmäßigkeit, das plötzliche unmotivirte Abspringen von der Linie und der Regel ist zum Princip erhoben, grade wie im chinesischen Garten der Wanderer auf Schritt und Tritt von Ueberraschungen frappirt werden soll und die quersten Dinge mit einander abwechseln. Daher die Seltsamkeit der Formen, die verschnörkelten Ornamente, die wunderlichen Costüme, die ungraziösen Bewegungen, die krumme und eckige Haltung der Menschen. Wir finden diesen Character überall in jeder Kunstarbeit, mehr freilich noch bei den älter, versteifter und knöcherner gewordenen Chinesen als bei den immer noch jugendfrischeren Japanern.

Was sich aber hiermit an Kunst und Geschmack vereinigen lässt, das besitzen beide Völker noch in hohem Grade, obwohl ihre heutigen Leistungen bei weitem nicht mehr das sind, was sie ehemals waren. Namentlich hat China in der Trefflichkeit seiner Arbeit abgenommen, und manche seine und gute Technik ist heute vergeffen. Nichtsdestoweniger zeigte ihre Ausstellung, die namentlich von Seiten Japans umfassend und mit grossem Verständniss der Aufgabe besorgt war, dass noch ein gut Theil, ja mitunter ein glänzendes Theil übrig ist, wovon die bessere Hälfte auf Japan kommt.

In Einem sind noch alle chinesischen und japanischen Arbeiten gut, in der Farbe. Können die neuen Gegenstände auch hierin sich nicht mit den älteren messen, wie z. B. die ganze chinesische Ausstellung nichts bot, was sich im Colorit den alten Zellschmelzgefäßen an die Seite stellen liesse, so ist der Sinn für Harmonie, für seine Farbentöne doch nicht verloren gegangen. Dies ist fast das einzige Verdienst, welches die Porzellanarbeiten dieser Länder noch besitzen, da auch die Formen mit der Zeit plumper, barocker und reizloser geworden sind. Jetzt verlegen sich die Japaner auch bereits auf das Imitiren europäischer Formen. Die gleichen Reize zeigen durchweg die Seidenstoffe und die wundervoll ausgeführten Stickereien; diese meist lebhafter in den Farben, zuweilen sehr lebendig und naturalistisch in Blumen und Vögeln gezeichnet, stets ohne Angabe von Schatten und Licht, jene zum Theil von feinen, zum Theil von tiefsten und fattesten Farben, zum Theil höchst zart in der Harmonie, andere wieder mit breiten Gold-

papierfäden durchschossen, von brillantestem Effect. Neben Porzellan und Geweben stehen wohl die Metallarbeiten am höchsten. Die chinesischen Bronzen, zum großen Theil dem Gottesdienst gewidmet und daher meist von den barocksten Formen, können sich mit ihren Vorgängern nicht messen, aber im zierlichsten Schmucke aus Goldfiligran, der auffallend frei von barocker Zeichnung ist, bringen sie noch heute die feinsten Arbeiten, wahre Museumsstücke, zu Stande. Dagegen sind die japanischen, mit Silber tauschirten Bronzearbeiten, die allerdings in den Formen auch nicht ohne ihren Zopf sind, von erstaunlicher Geschicklichkeit und Vollendung. Ihnen stellt sich das japanische Goldlack, das in allen



Leuchter aus dem ägyptischen Zimmer von A. Fix in Wien.

Imitationen auch nicht annähernd erreicht wird, würdig zur Seite, während die entsprechenden chinesischen Arbeiten an Geschmack und Technik sich bei weitem geringer zeigten. Ebenso sind die chinesischen Emails gefunken und haben nicht einmal die alte Technik des Zellschmelzes bewahrt, sondern statt dessen die unfolideste Art des gemalten Emails auf dünnem Kupferblech angenommen. Die Japaner üben noch das cloisonirte Email und zwar mit großer Feinheit der Technik, aber an coloristischem Reiz stehen diese Arbeiten weit hinter ihren chinesischen Vorgängern aus dem Mittelalter oder dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert zurück.

So war die Kunst dieser Länder Ostasiens längst im Rückgang begriffen. Das Schlimmste aber ist, dass heute ihre europäische Präge an sie herantritt. Japan setzt sich mit allen Kräften auf europäischen Fuss und strebt, sich modern zu civili-

fieren. Schon ist es in das Harmonie-Concert der modernen Culturstaaten aufgenommen, seine Gefandten residiren an den Höfen, geben diplomatische Diners und halten speeches trotz Beust und Gladstone. Wir haben die kleinen Männer in buntgestickter Tracht, die Säbel auf dem Bauche, kommen und sich in Salonherrschaft mit Frack und Cylinder verwandeln sehen. Und nun haben sie gesammelt, was die europäische Civilisation und die europäische Industrie schafft, und haben es als Muster in die Heimat geschickt. Wir bezweifeln nicht, daß die klugen Männer mit den kleinen, stillen, listigen Augen recht daran thun, zum Heile ihres Volkes und ihres Landes, aber wir, die Freunde jeder guten, geschickten und vor allem originellen Kunstarbeit, wir werden viel Vergnügen einbüßen und werden ein andermal statt der reizvollen, eigenthümlichen, wenn auch bizarren Gegenstände barbarische Copien unserer eigenen Werke zu sehen bekommen. Kaum wird eine andere europäische Weltausstellung — möge sie zögernden Fußes kommen! — uns diese Länder und wohl den ganzen Orient wieder in voller Originalität vor Augen führen.

Jacob Falke.



Vase von Villeroy & Boch in Mettlach.

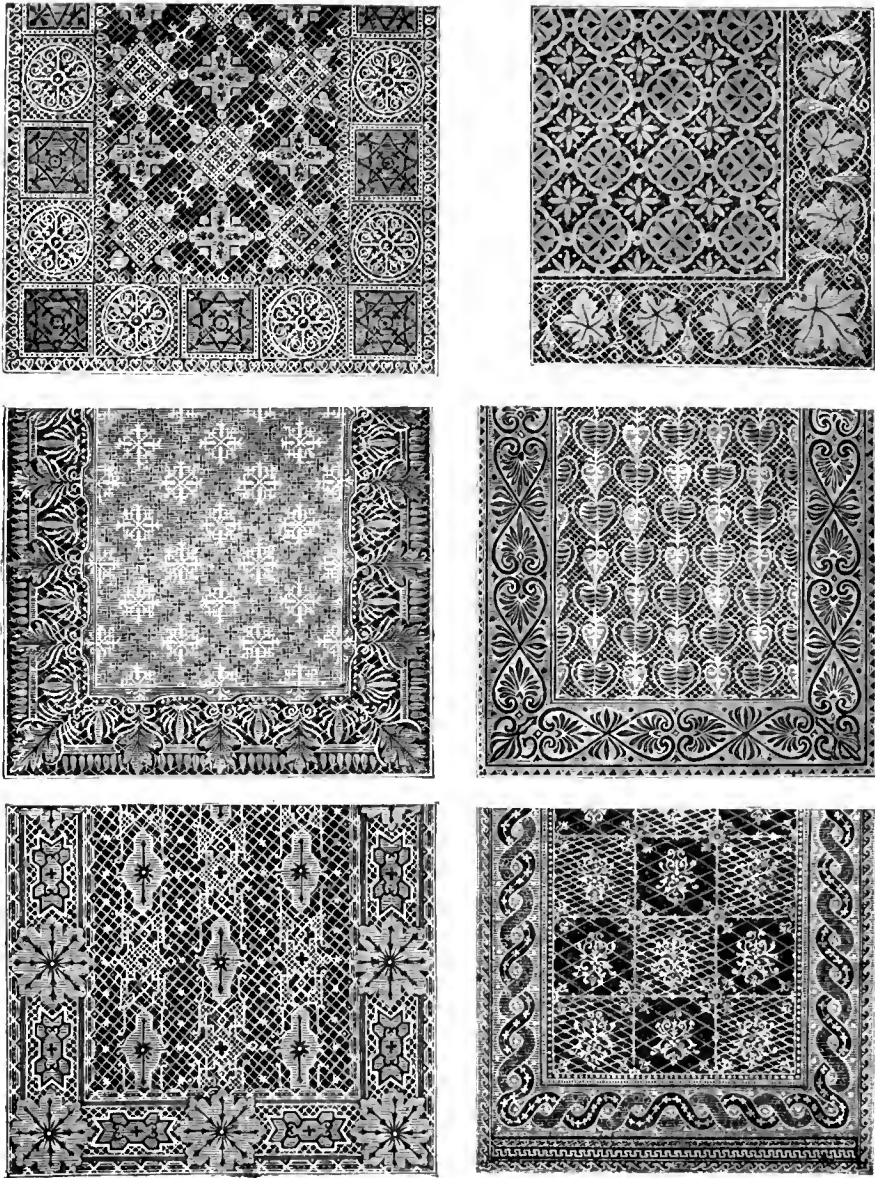


Vafen von Villeroy & Boch in Mettlach.

Die Frauenarbeit.

Es fällt nicht leicht, das vielgestaltige, unbestimmbare Gefüge, das die Frauen seit Menschengedenken mit Nadel und Faden, mit Spinnrocken und Webstuhl, und mit so vielem anderen oft absonderlichen Werkzeuge zu schaffen haben und zu erfinden verstehen, mit klügelndem Sinne zu beleuchten, zu erklären, ihm Zweck und Bestimmung abzufragen, und das Unfassbare in Reih und Glied zu stellen, um es vergleichender Betrachtung zu unterziehen. Und doch muß auch die Frauenarbeit, das regellos erfundene, undefinirbare Gebilde, die kühle Kritik über sich ergehen lassen, da es sich nun einmal hinausgewagt hat in die Schranken, in welchen Taufende der Werke des ewig rastlos erfindenden Menschengestes, gleich ihm, vor dem Urtheile der Mitwelt fallen oder bestehen.

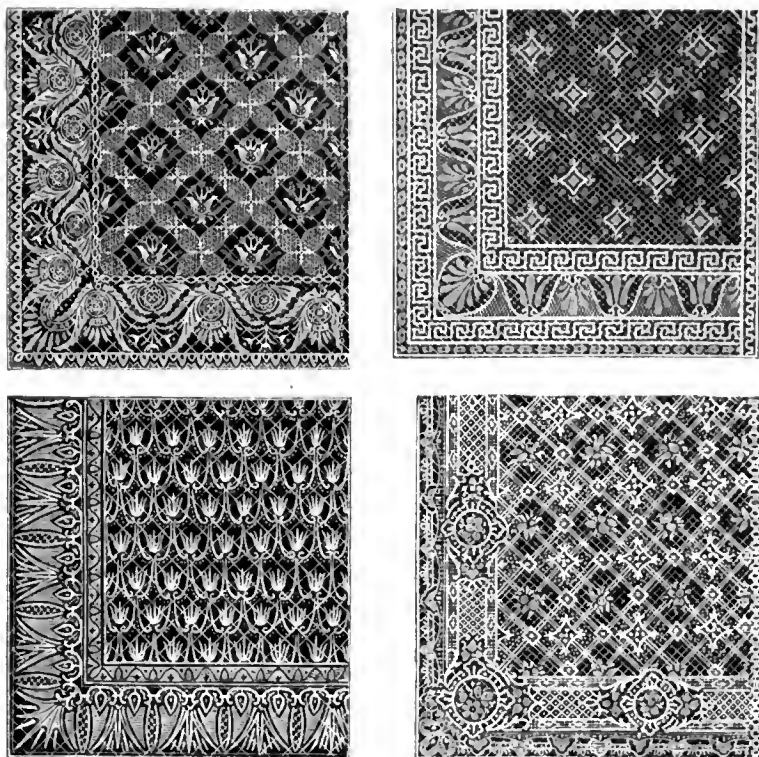
Solche Kritik scheint um so mehr am Platze, als sich die Aufmerksamkeit der Betheiligten seit neuerer Zeit der Frauenarbeit als Industriezweig immer mehr zuzuwenden beginnt, und als da und dort ihre Technik in Produkten der Industrie und des Gewerbes zu bedeutender Geltung gelangt. Die Erfindungen, die Umgestaltungen auf dem weiten Gebiete der Frauenarbeit hören hierdurch auf, bedeutungslos zu sein, und die Richtigkeit der Arbeit, ihr Schönheitsgrad, ihre Zweckmäßigkeit sind Lebensfragen für die Arbeit selbst und nicht selten für ihre Verfertigerin geworden. Es gibt Arbeiten von hohem Kunstwerth und andere, die eines solchen gänzlich baar sind, es gibt lohnende Arbeiten und nicht lohnende, es gibt solche, die, auf das Haus beschränkt, das Spielzeug des einzelnen Individuums bleiben, und solche, die das Gemeingut von Taufenden von Men-



Muster aus der Bobbinet- und Spitzenfabrik von Faber & Damboeck in Wien.

fchen werden, den Wohlstand ganzer Familien, ganzer Landstriche bedingen, und somit von hoher nationalökonomischer Bedeutung sind. Viele dieser Arbeiten kennen wir, die sich als der Segen ganzer Völkerschaften gezeigt; wieviele sich bei richtiger Verwendung, bei Verbesserung in Technik und Material in gleicher Weise dienstbar machen liefsen, ist heute wohl noch nicht zu bestimmen; dafs deren Zahl grofs ist, ist gewifs.

Die Ausstellung hat reichlich Gelegenheit geboten, vergleichende Studien über den Werth und Unwerth der Frauenarbeit zu machen, sie hat uns die Fort-

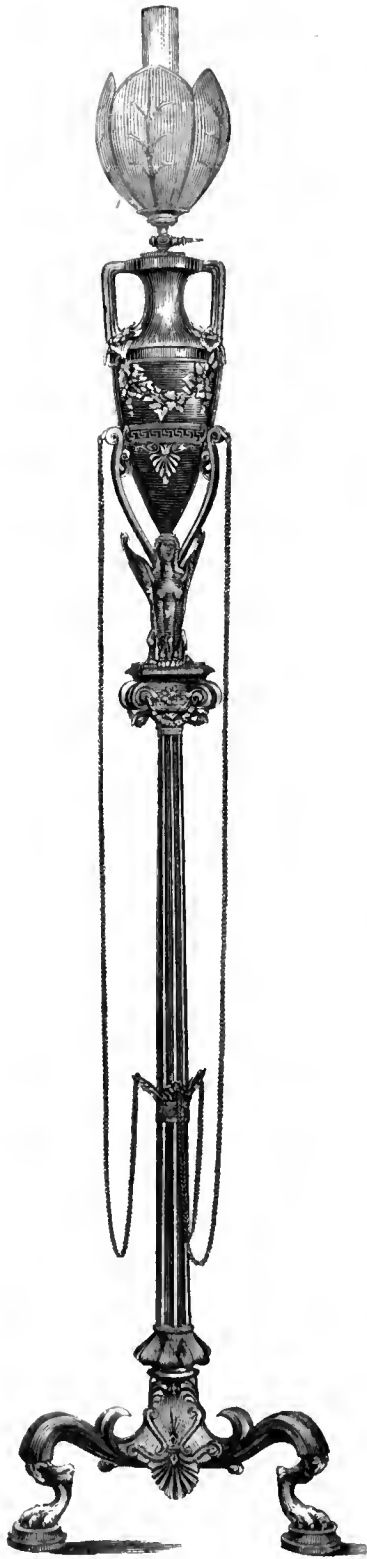


Muster aus der Bobbinet- und Spitzenfabrik von Faber & Damboeck in Wien.

schritte in einzelnen Zweigen gezeigt, sie hat die Irrthümer in Form, Farbe und Material nachgewiesen, sie hat die Arbeiten des Orients und des Occidents, der Stadt und des Landes, der Schule und des Hauses nahe aneinander gestellt, sie hat alte Technik und neue gebracht, sie hat den Erfindungen des Luxus und der Mode, sie hat der Dürftigkeit und Armuth Rechnung getragen, sie hat die Entstehungsgeschichte mancher Technik, ihren Werth, ihre Verwendbarkeit, ihren Verbreitungsbezirk gezeigt und uns manche Erscheinung erklärt, der wir bisher keinen Grund abzufragen wußten.

Die verschiedenen Länder hatten der Frauenarbeit sehr verschiedenen Raum in ihren Ausstellungen zugewiesen. Einzelne, wie Oesterreich, Schweden, haben ihr eigene Gebäude gewidmet, andere haben sie mitten unter anderen Produkten des Landes, zerstreut und vereinsamt gebracht, viele haben sie als glänzenden Schmuck verwendet, und manche haben sie nur hie und da, im Dienste anderweitiger Industrie des Landes, auf Kleidern, auf Einrichtungsgegenständen und ähnlichen Dingen ausgestellt, wo sie je nach Werth und Unwerth eine hervorragende oder eine dürftige Rolle spielte.

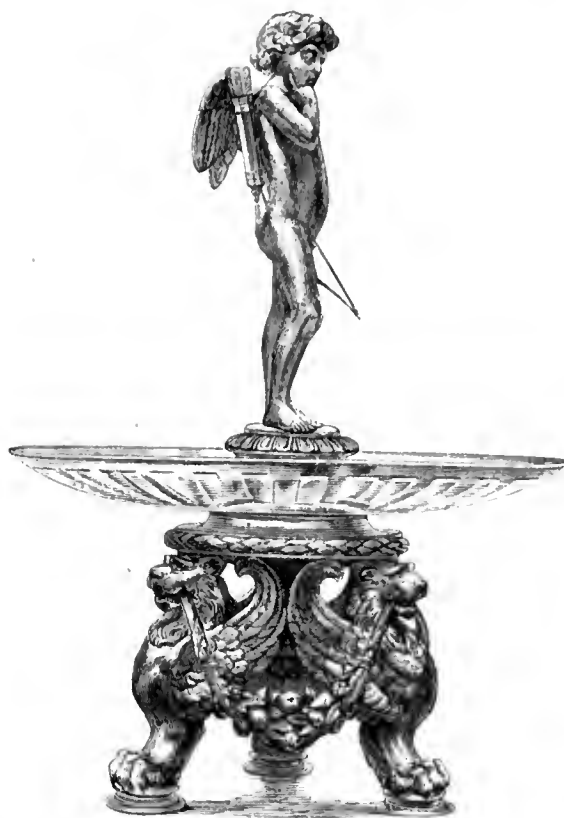
Unter den Ländern, welche der Frauenarbeit den geringsten Platz einräumten, ist vor allem Nordamerika zu nennen, wo sich von Frauenhand nichts vorfand als ein reizender Strauß von Blumen, aus Wachs geformt, von Dornrosen, Lilien, wilden Weinranken und dergleichen, von naturgetreuen, in Form



Lampadaire, von Siffre frères in Paris.

und Farbe tadellosen Blüten und Blättern, die nur in der Zusammenstellung leider verfehlt waren, und ein Bouquet von natürlichen Blumen, denen der Farbstoff auf chemischem Wege genommen war, so daß die Pflanzenfaser wie ein feines Spitzengewebe erschien, eine Art Mumificirung, die von Frauenhand ausgeführt, vielleicht von Frauenkopf ersonnen, einen doppelt traurigen Effect abgab.

Reizender als mit diesem letztgenannten Produkte zeigte sich die Frauenarbeit in Südamerika, wo sie zwar auch gering vertreten war, dafür aber einige köstliche Specialitäten brachte. Für's Erste waren da die Fächer aus Federn, von den Fräulein Natté aus Rio Janeiro ausgestellt. Nach der Aussage dieser Damen haben sie vor zwölf Jahren die glänzende Erfindung gemacht, Fächer aus gebogenen Federn zusammenzustellen, sie mit Blumen aus gleichem Materiale, mit kleinen Vögeln, blitzenden Kolibris in allen Farben, mit Käfern in metallisch leuchtenden Flügeldecken zu schmücken und damit einen in seiner reizenden Ausführung ganz neuen Handelsartikel zu schaffen. In dem Atelier der Damen Natté sind nur Frauen beschäftigt, welche die äußerst geschmackvolle Arbeit üben, die Zusammenstellung der Fächer in ihren einzelnen Bestandtheilen anordnen, sowie die Federblumen, von denen prachtvolle, glühende Zweige vorlagen, und den Damenschmuck aus Käferflügeln, in feinen Golddrath gefast, zeichnen, und bis auf wenige Handgriffe vollenden. Ein ganzer Schrank war mit den reizenden Objekten gefüllt, mit braungrünen, goldig leuchtenden Blütenranken, mit Fächern in allen Farben, vom schneeweißen bis zum glühenden, purpurnen Roth. In jedem Fächer, dessen rund gestellte Federn ihre Spitzen sanft nach innen bogen, saß ein Vöglein mitten in dem weichen Flaum und lugte hervor, oder zitterte ein Blütensträußchen, das sich stets durch dunklere Farbe von dem Rahmen abhob. Es ist hier besonders zu betonen, daß alle die Federn ungekünstelt, ohne fremde Farbe, ohne Zuthat verwendet waren, und daß die volle Schönheit



Visitenkartenschale, nach Entwurf von J. Storck ausgeführt von A. Klein in Wien.

der Arbeit in dem feinführenden Geschmacke lag, der das von der Natur so reich gebotene Material in tadelloser Weise zu wählen und zusammenzufügen versteht. — Weniger glücklich erfunden präsentirten sich unter den Blumenzweigen, dem blitzenden Käfervolk, den blauen glänzenden Faltern, die nebst den Fächern den Schrank füllten, einige tropische Landschaften, Palmen, Büsche und dergleichen, aus Federn gemacht, eine kleinliche Verirrung des Geschmackes, welche zum Glücke nur in wenigen verschwindenden Producten vorhanden war.

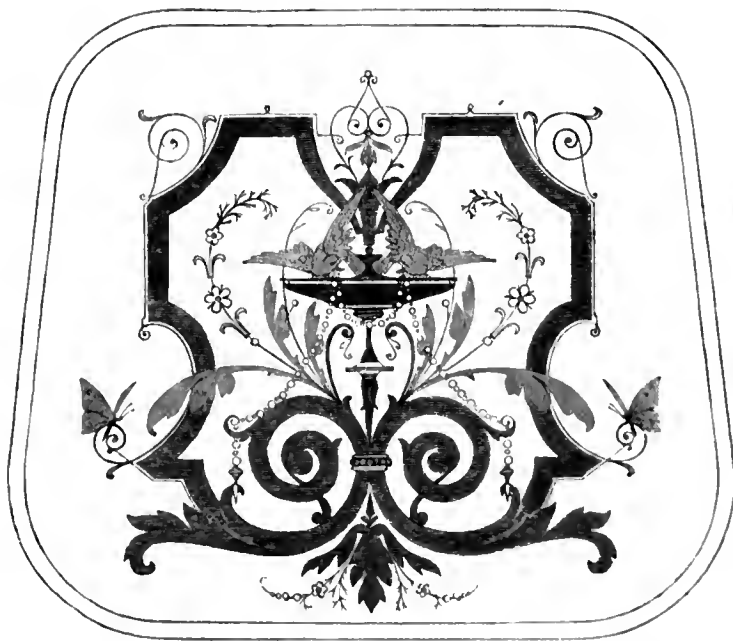
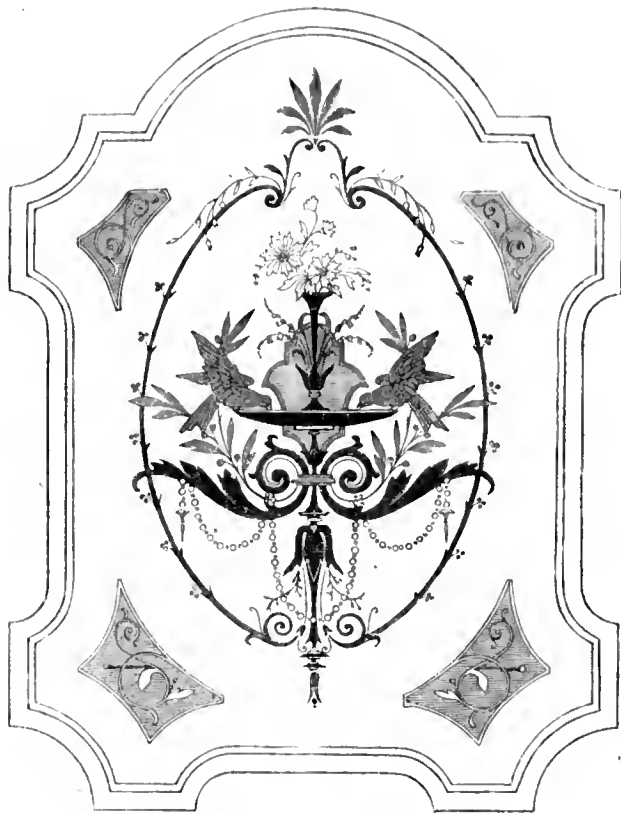
Abseits von dieser Ausstellung war eine andere Spécialität der Frauenarbeit zu finden, eine Spitzenarbeit, welche Ruffino d'Almeida aus Baja erfand. Es waren das Taschentücher aus Batist, in welche durch das Ausziehen der Stofffäden und durch das Vernähen derselben, breite, durchsichtige Bordüren gefügt waren. Diese Arbeit, welche in Brasilien von den Damen und den Negerrinnen in außerordentlich kunstfertiger Weise geübt wird, ist in allen Hausindustriearbeiten der europäischen Frauen, in den Leinengewändern der Orientalinnen, überall wo mühsame Technik geübt wird, als Randverzierung zu finden. Nur anderes Material wird in allen anderen Ländern zu dem durchsichtigen Saume verwendet, und in so zarter, fragiler Art hatte ihn, außer Brasilien, nur noch ein Land, nämlich Indien, gebracht. Es ist zu beklagen, daß bei der großen Mühe, mit welcher solche Arbeit geschaffen wird, die Zeichnung der Bordüren hier fast

durchwegs häßliche, naturalistische Blumengewinde und ähnliche Darstellungen brachte, welche den gefamten Effect verdarben. — Einige Goldstickereien, das brasilianische Banner, von dem Haufe der Findlinge zu Fernambuco ausgestellt, und mehrere Erfindungen und Arbeiten von Dilettantinnen waren theils unschön, theils unbedeutend, und zogen wenig Beachtung auf sich. — Sehr zu bedauern ist, das Amerika nichts von den weiblichen Hausindustriearbeiten feiner wilden und halbwilden Volksstämme brachte; es hätten diese Dinge gewifs ein interessantes Material zu vergleichenden Studien gegeben, wie es aus Asien und Afrika zur Ausstellung gelangt war, wo es sicher zu den schwungvollsten, reizendsten Erscheinungen gehörte, welche in den glänzenden Hallen des Industriepalastes das Auge des Beschauers fesselten.

England hatte ebenso wie Amerika nur eine unbedeutende Zahl von Frauenarbeiten ausgestellt. Als vielgepriesenes Ausstellungsobject erschienen die Irländer Spitzen, von denen eine reiche Collection von George Smith ausgestellt und von einer Gesellschaft zur Unterstützung der hilfsbedürftigen Landbevölkerung gesammelt und eingefandt war. Diese Spitzen, welche von ganz jungen Mädchen zum Verkaufe gearbeitet werden, erschienen in reizenden Zeichnungen und von vortrefflicher Technik, namentlich waren ornamentale Bordüren von tadelloßer Erfindung unter den Hunderten von Dessins, die da vorlagen.

Nebst diesen Spitzen hatte England nur einige Kunststickereien und eine Tambourarbeit gebracht. Unter den ersteren präsentirte sich in höchst auffallender und grotesker Weise ein Wandschirm, von Lady Carrington gearbeitet, welcher auf weißseidenem Untergrunde ein Ornament in bunter, loser Häkelarbeit zeigte, welche letztere mit Seidenbörden eingefasst, und hie und da durch Stickerei ergänzt war. Die Idee war nicht unglücklich gefasst; es ließe sich mit folcher Technik ganz Reizendes zusammenfügen; leider war hier die Zeichnung eben nicht von eminenter Schönheit, und die Ausführung, namentlich in den Contouren, nicht präcis genug, um den Eindruck, welchen die Arbeit machte, nicht in ungünstiger Weise zu beeinträchtigen. Weit tadelloser in der Ausführung, weit zweckmäßiger zeigte sich die vorerwähnte Tambourarbeit, welche auf einem schweren, schafwollenen Möbelstoffe als bunte Guirlande in Streifen niederlief. Die Arbeit war ebenfalls in Wolle durchgeführt und sah durch glückliche Farbenwahl, durch Einfachheit des Dessins elegant und anmuthig aus und wies in glänzender Weise nach, wie günstig sich die einfache Technik des Kettenstiches zu folchem decorativen Zwecke verwenden läßt.

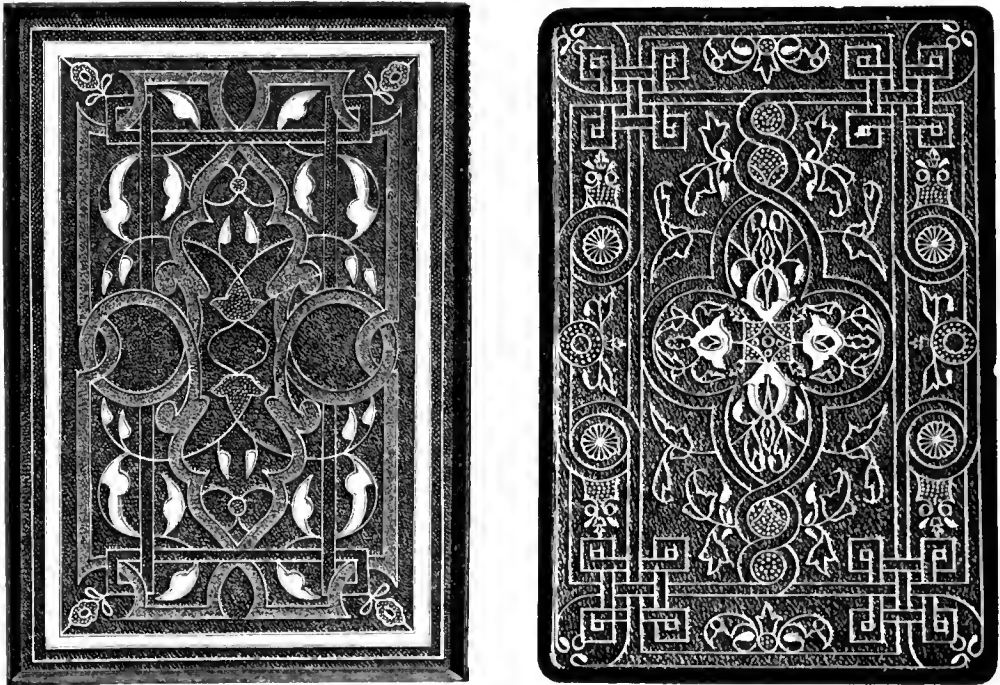
In gleicher Weise hatte Spanien dieselbe Arbeit auf Portièren als Schmuck gebracht. Es waren das Vorhänge von schwerem buntem Schafwollgewebe, mit dicken Klöppelfranzen, in den hellen Farben des Südens prangend, Bordüre an Bordüre gereiht, in welchen reizende Arabesken erschienen; zwischen diesen gewebten Bordüren war hie und da ein matter Streifen dessinlos geblieben, und hier war dann mit groben Tambourstichen in dicker Wolle eine Reihe von stilistischen Ornamenten, von Blüthen, Vögeln und anderem Zierath angebracht, der durch Zeichnung, Farbenwahl und Technik einen glänzenden Effect erzielte. Der so verwendete Schmuck sprang, mitten in den glühenden Farben des Stoffes, nicht in's Auge, sondern brachte im Gegentheile Ruhe in das bunte Gewimmel,



Stickereien eines Sessels, entworfen von Lieb, ausgeführt von Giani in Wien.

er liefs sich finden und entdecken, und fesselte dann durch die Eleganz, welche er der ganzen Decoration verlieh.

Zwischen diesen Portièren hindurch führte der Weg zu der Menge der Ausstellungsobjecte, welche Spanien gebracht hatte, und unter denen hie und da, mitten unter den Werken der Männer, oft in absonderlicher Zusammenstellung die verschiedenartigen Arbeiten von Frauenhand zu finden waren. Darunter zeigte sich wohl wenig hervorragend Gutes, wenig, das die Aufmerksamkeit dauernd zu fesseln vermochte. — „A Santa Cecilia, erstes Etablissement Spaniens



Einbände in Leder-Mofaik und Handvergoldung von Wunder & Kölbl in Wien.

für alle Arten von Stickereien in Seide und Wolle“ war über einem Schranke zu lesen, der eine bunte Reihe von gestickten Bildern, Zeichen- und Lithographie-Imitationen, Gobelinstickereien, Perlsticharbeiten und dergleichen enthielt. In der Technik war da meist nur Tadelloses zu sehen. Zweck und Ziel der Arbeiten waren fast durchschnittlich verfehlt, wie dies bei Imitationen von Kunstwerken in Farbe und Blei, bei mit Perlstich gestickten Gesichtern, und ähnlichen Verirrungen des Geschmacks nicht anders möglich ist, von einem Schwersteine nicht zu reden, den eine plastische Landschaft aus Schafwolle und Seide zierte, von anderem altem Spielzeug, wie es die Frauen in kindisch verwendeter Mußzeit in allen europäischen Ländern zu unbekanntem Zwecke schaffen, und das hier mitten unter den Arbeiten mühevoller Technik prangte. Die Zeichnung dieser letzteren war meist gut, die Durchführung präcis, und beide hätten, in anderer Weise verwendet, unfehlbar Glück gemacht. Es ist das überhaupt eine betrübende Thatfache, welche auf der Ausstellung aller europäischen Länder mehr

oder weniger auffallend zu Tage trat, daß die Frauen, mit einer ganz merkwürdigen Kunstfertigkeit in ihrem Fache ausgerüstet, über Zweck und Anwendbarkeit derselben vollkommen im Unklaren sind. Was sich mit dem glänzenden Materiale, mit hervorragend-künstlerischer oder geschmeidiger Technik erzielen läßt, haben einzelne dieser Frauen in eminenter Weise gezeigt; wie sich dieses Material und eben diese Technik zu Abscheulichkeiten zusammenfügen lassen, haben wir nur aus den Arbeiten des Abendlandes, nie in denen des Morgenlandes gesehen.

Eine Arbeit, deren Material von vornherein zu verdammen ist, und die sich ebenfalls nur in Europa finden läßt, ist die Stickerei mit Menschenhaaren, die klägliche Verirrung, der sich die Frauenarbeit schuldig gemacht. Sie war auch in Spanien vertreten, wo Marie C. Sievert de Boto eine kleine Sammlung dieser mühseligen, geschmacklosen Experimente ausgestellt hatte.

Von Weißstickereien war nur eine vorhanden, ein Taschentuch mit reicher Bordüre, gut gearbeitet, aber gänzlich verfehlt in der Zeichnung und durch die Masse der Stickerei, welche auf dem feinen Gewebe lastete. In solcher Arbeit, die zu der mühevollsten Technik gehört, welche die Hand der Frau mit Nadel und Faden übt, sind überhaupt äußerst selten gute zweckmäßige Zeichnungen zu finden. Die Ausstellung hat uns, in allen Ländern, aus welchen die Weißstickerei vertreten war, Objecte von kindischer oder von unpassender Erfindung, auf dem durchsichtigen Stoffe ausgeführt gezeigt; selten, daß die Arbeit einen ruhigen, gewinnenden



Pradier's Phryne, Bronze von Susse frères in Paris.

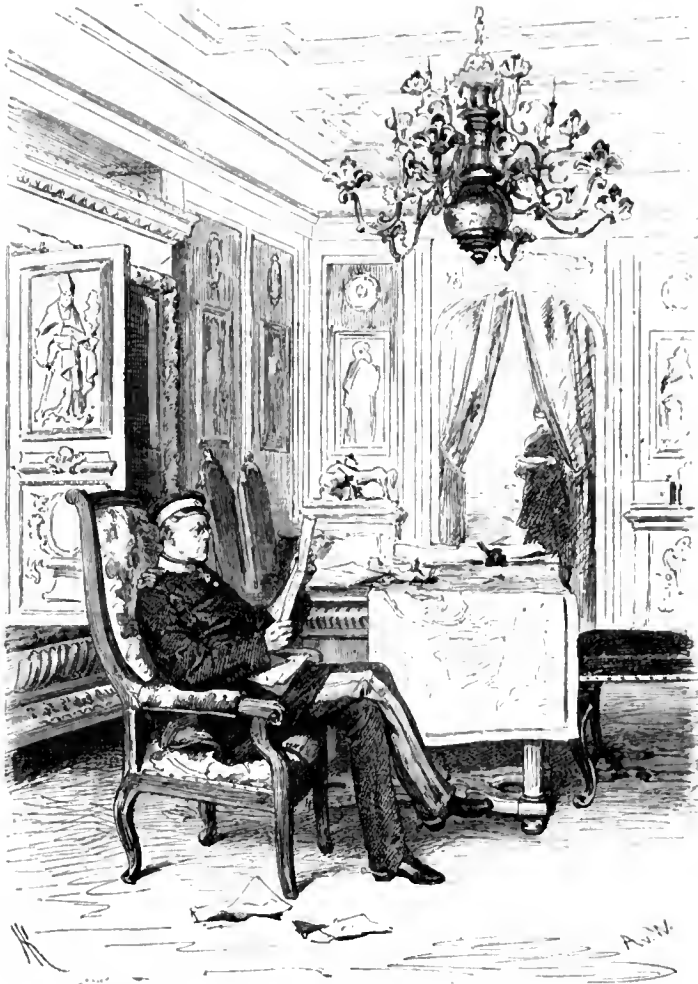
Effect hervorbrachte, und den Zweck, den feinen Untergrund feiner Structur entsprechend zu schmücken und nicht bloß aufdringlich oder nichtsagend zu erscheinen, erfüllte.

An einer der Säulen in der Halle, welche die Ausstellung Spaniens enthielt, stand eine Costümfigur, die Frau des Landes, in leider sehr modernisirter Tracht, der keine Eigenthümlichkeit, kein nationaler Charakter, außer dem schweren Metallschmucke am Halbe und in den Ohren, abzusehen war. Nur das weiße Spitzentuch, das um die Schultern geflungen lag, erinnerte an die vielgerühmte, vielbefungene Mantille, und dieses Kleidungsstück trug auch eine Arbeit halbvergeffener Technik an sich, die durch Tüll gezogenen Fäden, welche wir noch hier und da in den Schleiern finden, welche unsere Großmütter trugen. Derzeit ist diese Arbeit fast gänzlich aus Europa verschwunden und hat sich auf der Ausstellung, außer in Spanien, nur in einigen reizenden Mustern, die Egypten brachte, vorgefunden. Draußen im Parke hatte sich Spanien ein kleines, einstöckiges Haus erbaut, in dessen Räumen es neben manchem alten Geräthe wunderbarer Art, neben Waffen, Bildern, Kirchenparamenten, neben Rüstungen, mit köstlichen Zeichnungen bedeckt, neben Glasmalereien, alten Urkunden und Büchern, auch das bunte Ding, die Frauenarbeit, mit einem Plätzchen bedacht hatte. Es waren da mehrere Schulen ausgestellt, darunter das Taubstummen- und Blindeninstitut zu Madrid, welches einige sehr hübsche Leinwebereien, grobe Näharbeiten, Weißstickereien und bunte Tambourarbeiten brachte, welche letztere auf der Wäsche, namentlich auf Hemden Verwendung fanden, und dadurch an die Arbeiten der slavischen Hausindustrie gemahnten. Traurig sahen neben diesen einfachen Dingen die Luxuserperimente in Farbe, mit Seide, Wolle, Chenille, Atlas und Blumen aus, Reliefarbeiten, Kissen mit dicken rothen Wollblumen, und sonstige häßliche Erfindungen, neben denen eine in Zeichnung und Ausführung unedle Goldstickerei prangte.

Besser sahen sich die Arbeiten des Lehrerinnenfeminars zu Madrid an, worunter jedoch leider auch die Lithographie-Imitationen und die grellfarbigen Buntstickereien zu beklagen waren, in welchen hier und da die Matadore des Regenbogens einen unentscheidbaren Streit um den Vorrang führten.

Verföhnlich, ernst, gewinnend trat uns dagegen eine alte, herrliche Kunststickerei entgegen, die über einer der Thüren des Hauses hing, ein Kirchenparament in Gold und Seide in längstverblichener Pracht, von der noch hier und da der glitzernde Faden erzählte, der in architektonischer Zeichnung die Figuren umrahmte, die eine über der anderen den Rand des schweren Gewandes zierten.

Portugal hatte außer einer Collection ziemlich gewöhnlicher Klöppelspitzen, die ein ganz bescheidenes Plätzchen einnahmen, keine Arbeit von Frauenhand ausgestellt. Ein Schrank, der theils mit Kinderspielzeug, mit alterthümlichem, unförmlichem Holzgerümpel naiver Art, theils mit Thonfigürchen, Typen aus dem portugiesischen Volke, gefüllt war, zeigte uns die Frauen in nationaler Tracht, mit dem breitkrämpigen, runden Filzhute, dem weißen, schleierartigen Tucho, das über den Rand des Hutes niederfällt, mit dem bunten Mieder, dem weißen Oberhemde, dem kleinen Tüchlein, um die Schultern geschlagen, und dem dunklen, faltigen Rocke, der bis an die Knöchel reicht. Die Figürchen, welche die



Moltke in seinem Arbeitszimmer zu Versailles, von A. v. Werner.*)

Frau auf dem Weg zum Markte, mit dem weiten runden Korbe am Arme oder auf dem Kopfe darstellen oder mit dem reizenden Krüge antiker Form, oder mit anderem, hübschen Geräthe, diese Figürchen geben uns zwar einen netten Einblick in volksthümliches Leben, aber sie zeigen uns nichts von der Arbeit, welche an dem Costüm der Frau von ihrer Hand herrühren mag, nichts von Technik und Material, nichts von den eigenthümlichen Erscheinungen, welche die weibliche Hausindustrie jedes Landes, somit auch gewiss die Portugals aufzuweisen hat.

In dem kleinen, portugiesischen Schulhause, welches manche höchst empfehlenswerthe Einrichtung und eine interessante Sammlung von Lehrmitteln enthielt, hatten zwölf weibliche Schulen, darunter acht Vereins- und zwei Kloster-

*) Mit Erlaubniß des Verlegers aus Fechner's Deutsch-französischem Krieg (Grote'sche Buchhandlung in Berlin) abgedruckt.



Iphigenia von A. Feuerbach.

A. J.

schulen ausgestellt. Die Frauenarbeiten, welche diese Unterrichtsanstalten brachten, waren durchschnittlich gut; wenig oberflächliches Spielzeug war da zu finden, namentlich hatte die Normalsschule zu Lissabon gut gearbeitete Lingerien und sehr hübsche Klöppelspitzen ausgestellt. Die Volksschule zu St. Engraine brachte neben anderen Arbeiten einen Strauß von Blumen, aus Seidenfäden und Silberdraht gemacht, eine Decorationsarbeit, welche wir, außer hier, nur im österreichischen Pavillon für Frauenarbeiten von der Hand einer Dilettantin ausgeführt fanden. wo wir das reizende, schwankende Bouquet jedenfalls mit mehr Freuden begrüßten, als hier, wo solche, entschiedene Luxusarbeit aus den Räumen der

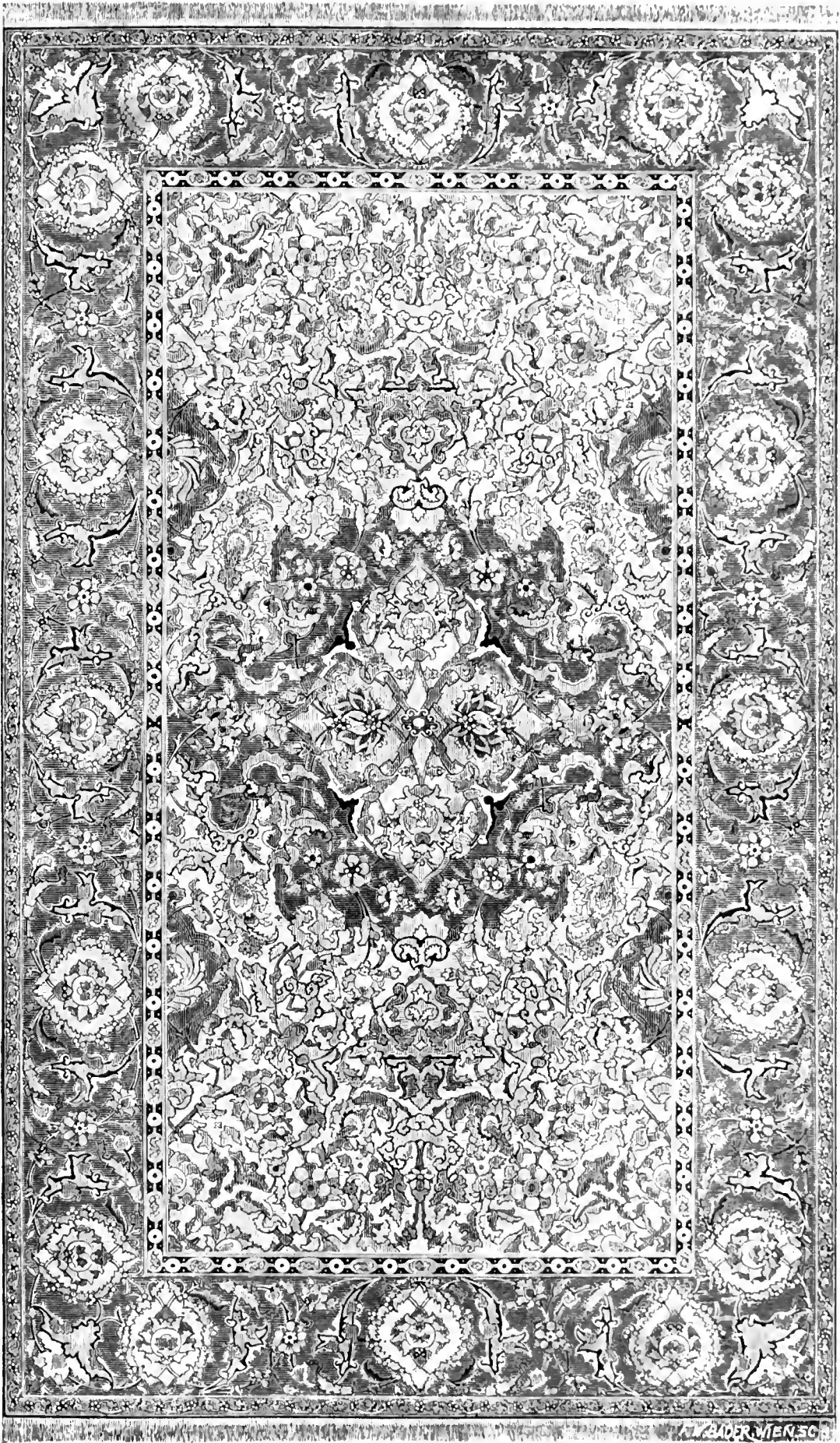


Fig. 1. Carpet, from the collection of the Metropolitan Museum of Art, New York.

W. B. BAKER

Volkschule, der ersten Unterrichtsanstalt des ungeschulten Kindes, zur Ausstellung gelangte.

Frankreich hatte wenige Arbeiten weiblicher Schulen exponirt; es waren da sehr hübsche Klöppelspitzen, worunter eine mit 400 Klöppeln angefertigt war, eine Arbeit, welche die unter der Leitung der *soeurs de la providence* stehende Arbeitsschule aus der Stadt Bayeux eingefandt hatte. Eine bunte Mischung von Arbeiten, Blumen, Stickereien in Weiß und in Farben, von Näharbeiten aller Art, von Malereien auf Glas und Porzellan, von Zeichnungen u. f. w., hatten die katholischen gewerblichen Schulen aus Paris exponirt, deren derzeit 22 bestehen, und zwar 12 weltliche und 10 Klosterschulen, in welchen 1200 Schülerinnen unterrichtet werden. Der Zweck dieser Schulen ist, den Mädchen eine allgemeine, wissenschaftliche Bildung zu gewähren und sie in irgend einem gewerblich technischen Fache zu unterweisen. Zu letzterem Zwecke sind besondere Curse eingerichtet, welche die Handelswissenschaften, das Zeichnen, das Malen auf Email, auf Porzellan und auf verschiedenerlei, gewebten Stoffen, das Holzschneiden, das Notenstechen, das Coloriren, das Gold- und Silberpoliren, die Blumenfabrikation, und alle Arten von Frauenarbeiten begreifen. Leider waren die eingefandten Arbeitsproben nicht gürftig ausgestellt, so dafs es schwer hielt, sich ein entscheidendes Urtheil über ihre Beschaffenheit zu bilden, da namentlich den Frauenarbeiten und den Blumen die Reife und ihre Fährlichkeiten deutlich anzusehen waren.

Viel köstlicher zeigte sich die Frauenarbeit in anderen Abtheilungen der französischen Ausstellung, als Beigabe, als Schmuck, als glücklicher Gedanke, der da und dort auf Gegenständen anderweitiger Industrie, auf Geweben, Einrichtungsfücken, auf Wohnungsgeräthen, auf Kleidern, und dergleichen zu Tage trat. Die Franzosen haben besser und klarer als die meisten anderen europäischen Völker dargethan, was sich mit Hülfe der Frauenarbeit erzielen läßt, wie sie namentlich zu decorativen Zwecken zu verwenden ist, und haben gezeigt, wie dieselbe mit voller Wahrung des abendländischen Charakters, ohne Benützung der allgewinnenden orientalischen Motive und Farbenpracht, durch schwunghafte Zeichnung, durch richtige Anwendung, durch glückliche Erfindung in Form und Technik einen eminenten Effect hervorbringen kann.

Zu dem besten dieser Art zählten die Fensterdraperien, die Portièren, die Stores, von denen in den Ausstellungen der Wohnungseinrichtungen, wie durch Zufall angebracht, und unter den Expositionsgegenständen einzelner Firmen reizende Dinge zu finden waren. Von Vorhängen hatte die Firma Meunier & Co. eine glänzende Erfindung vorgeführt, Draperien aus locker gewebtem Leinenstoffe, wie wir ihn an den Oberhemden der Orientalinnen fanden, und an diesen Stoff spannenbreite Bordüren gefügt, die aus breiten und schmalen Bändchen mit dem Guipureffiche zusammengesetzt und verbunden, eine schwungvolle, in großen Zügen entworfene Zeichnung hervorbrachten. In Weiß und in Drapfarbe waren diese Vorhänge gearbeitet, die als Muster decorativer Frauenarbeit gelten können. Von ebenso reizendem Effecte sind die Stores in Tüllapplication, die Vorhänge, welche als Lichtdämpfer, als Schutz gegen Insecten vor das Fenster gespannt werden, und die auf durchsichtigem Untergrunde köstliche Zeichnungen in dichterem

Stoffe, der mit dem Kettenstiche durchzogen und eingerahmt ist, aufweisen. Da waren Stores in bunter Farbe, mit pompejanischen Dessins, von heiterer, anmuthiger Wirkung, andere Weiss in Weiss, und noch andere, in welchen die Zeichnung drapfarbig auf weissem Untergrunde erschien, und in denen ganz naturalistische Motive durch die Grazie, die Kühnheit der Zeichnung und durch die Eleganz des matten Farbentons eine fesselnde Wirkung hervorbrachten. Vögel, Blumen, Ranken wimmelten da durcheinander, Schilfgras, Wasser, selbst einige Wolkencontouren waren flüchtig in den Schleier des Untergrundes gezeichnet, alles so leicht, so grazios, als wäre es in der Secunde entstanden, nicht die Spur der lastenden Hand, die daran geschaffen, war da in dem Bilde zu sehen, das auf dem durchsichtigen Untergrunde, wie in Luft und Licht hinein gezaubert erschien.

Von anderer Art, aber ebenso gewinnend durch die Schönheit der Technik, durch Farbenwahl und durch Zeichnung waren die verschiedenen Portièren, die in Sammt, Seide und Schafwolle die reizendsten Verzierungen brachten. Da waren Dessins in feinen Seidenbörtchen, in Stickerei und Tambourarbeit auf Atlas ausgeführt, Lifèren und Arabesken in kühlen, sanften Farben, durch die hier und da ein goldener Faden blitzte; da waren breite, glühendrothe Stoffbordüren an dunkle Vorhänge gefügt, und in dem prunkenden Stoff Figuren in Seide und Sammt ausgeführt, in reicher griechischer Formenschönheit, Amoretten und Genien zwischen Blumen- und Fruchtgewinden, Arabesken und Ranken, alles so warm, so stimmend in Farbe und Ausführung, das man über dem behaglichen Eindrücke den Prunk und die Pracht der Erscheinung vergafs. An anderer Stelle waren in Schafwollstoffe, in Rips, schmale Blumenränder mit farbiger Wolle tambourirt, eine anspruchslose Verzierung, in leicht durchführbarer Technik, und doch ganz einzig im Effect. Die Franzen stimmten in Farbe und Licht mit dem Dessin, der Untergrund war so matt, das jedes Blättchen darauf zur Bedeutung kam, die Zeichnung war so schlank, so leicht, so flüchtig, das jedes Blumenköpfchen, jedes Blatt, jeder Halm aufwärts zu streben schien, und sich dadurch, ohne aufdringlich zu sein, wie eine nothwendige Zier ergab, die da am Rande Platz finden mußte, um dem unscheinbaren Untergrunde Reiz und Ansehen zu geben. Solcher Schmuck, von Frauenhand ausgeführt, läfst sich in jedem Gemache in glücklicher Verwendung denken, da er durch einfache Schönheit mit jeder Umgebung stimmt.

Schwerer durchführbar als diese Decorationsarbeiten, von künstlerischem Werthe in Technik und Zusammenstellung, zeigten sich die Stickereien, welche Frankreich auf Kleiderstoffen und auf Kirchenparamenten ausgestellt hat. J. A. Henry aus Lyon hatte darin Unübertreffliches gebracht, in Wahl des Colorits, in ernster Pracht, in reizenden Motiven; desgleichen hatten Tafsinari und Châtel Stickereien auf braunem Sammt und auf lichtblauer Seide ausgestellt, von denen die ersteren durch warme Farben Schönheit, die letzteren durch ganz unbeschreibliche Zartheit ausgezeichnet erschienen. Wunderbar schön zeigten sich mannigfache Stickereien in Seide und Atlas auf Kleiderstoffen ausgeführt, darunter Blumen von schimmernder Schönheit, Blüthenranken, bemooßte Baumzweige, Knospen in schwarzem Seidentoffe, mit silbernen Fäden durchzogen, alles mit

reicher Pracht in den Linien, in der Zeichnung, im Materiale ausgestattet. Auf einem weissen Atlasstoffe, der mit Rosenzweigen überschüttet war, waren unten, am unvollendeten Ende, die Zeichnungen zu sehen; in wenigen schwarzen Strichen lag die Pracht und Schönheit angedeutet, die weiter oben Blume um Blume in üppiger Fülle zeigte. Diese Arbeiten waren alle mit ganz merkwürdigem Talente angelegt und ausgeführt, kein Zuviel und kein Zuwenig war da zu ent-



Postamentofen, bunt in Farbe eingebrannt,
von Bernhard Erndt in Wien.



Ofen, von Bernhard Erndt in Wien, in drei Farben,
Grund dunkelbraun, Ornamente gelb und grün.

decken, und jede einzelne Blüthe, jede einzelne Ranke lag wie nach einem unverbrüchlichen Gefetze an ihrem Platze.

Von Dilettantenarbeiten haben wir in Frankreich nur eine einzige entdeckt, eine Chenillestickerei, welche sich „broderie au passé“ betitelte, und die an manche Arbeit gemahnte, die wir wirklich vor längstvergangener Zeit gearbeitet gesehen, und von der wir Einzelnes, ganz Vortreffliches, namentlich in der dänischen Ausstellung wiederfinden werden. Die vorliegende Stickerei stellte einen Kakadu zwischen langschäftigen Blättern sitzend dar, und war von Madame Marie Bigot

sehr gut ausgeführt. Weniger glücklich als alle die vorgenannten Arbeiten präsentirten sich einzelne Erfindungen, von Frauenhand geschaffen und von kleinen Firmen ausgestellt, darunter ein Polster aus Federn, ein abscheuliches, blaues Ding, und manches Geräthe und mancher Bestandtheil der Kindertoilette,



Eiserne Tischplatte von E. G. Zimmermann in Hanau.

jenes Zweiges, in welchem die weibliche Phantasie die merkwürdigsten Abnormitäten schafft. Gestickte Kleidchen von unbestimmbarer Form, Schuhe mit einer Last von Schmuck aller Art und aller Qualität darauf, und ähnliche, kindische Dinge.

Glänzend zeigte sich Frankreich in zwei Arbeiten von Frauenhand, die als allbekannte Industriezweige in den europäischen Ländern ihren Weg auf den Weltmarkt hinaus gefunden haben, und wegen der Art der Production, der fabrikmäßigen Erzeugung, wohl nur andeutungsweise ihren Platz in diesem Be-

richte finden dürfen. Es sind dies die Blumen und Spitzen, die in wunderherrlicher, klarer Schönheit auf der französischen Ausstellung erschienen. Anmuthig in Zeichnung und Material, von gewinnender Pracht waren die schleierartigen Gewebe, die da als Kleider, als Toiletteschmuck, als Ränder und Kanten ausgestellt waren; aber noch überraschender, noch glänzender in ihrer Art zeigte sich die Fülle von Blumen, die so ausfahen, als wären sie alle von derselben, unfehlbaren Künstlerhand geschaffen. Es war da ein großer Schrank, der eine ganze Blumenwelt, ihr Entstehen, ihr Erblühen, ihr Welken und Vergehen faßte, mit einer Naturwahrheit, mit einer Grazie dargestellt, wie sie nur das Künstlerauge dem Leben abzulaufen vermag. Die Französinen haben ein ganz wunderbares Geschick in der Wahl des verschiedenartigen Materials, aus dem sie ihre Blumen bilden; der Stoff, aus dem sie jede einzelne Blume gestalten, scheint nur für diese geschaffen, und dadurch gewinnt so eine kunstvoll erzeugte Blumengemeinde den Anstrich originaler Wahrheit. Schwere Rosen, Tropenpflanzen, Waldblüthen, Moosköpfchen, matte Frühlingsblümchen mit den schwanken Stielen, das bunte Gelichter auf Feld und Wiese, mit den steilrechten, kecken Köpfchen, das alles lag und stand, und blühte und prangte, und starb da zwischen Moos, Fels, Gras und Baumstämmen, wie wir es seit Menschengedenken draussen über der duftigen Erde blühen, prangen und sterben sehen.

Viel trug, nicht zu dem Werthe, wohl aber zu der reizenden Erscheinung aller der Arbeiten, die wir hier besprochen haben, das glückliche Arrangement bei, das ausser in der Ausstellung der Schularbeiten, sich überall in der französischen Abtheilung geltend machte. Da war in der Anordnung der Blumen, der Spitzen, der seidenen, schimmernden Stoffe nichts Dürftiges, nichts Klügelndes, das war wie mit vollen Händen gegeben, und hatte dadurch den berückenden Reiz überflömender Schönheit an sich.

Belgien hatte eine reiche Ausstellung von der weltberühmten Frauenarbeit des Landes, den herrlichen Spitzen gebracht, worunter viele von märchenhafter Schönheit waren. Die „Compagnie des Indes“ hatte prachtvolle Gewebe dieser Art ausgestellt, Spitzen und Toiletten, die wie mit Blüthen überfüllt erschienen, feine Kanten in reizender Zeichnung, vieles davon ganz mit der Hand geklopelt, manches mit Hilfe der Maschine gearbeitet, Blumen, Schmetterlinge, Arabesken mit der Nadel genäht, alles von wunderbarer Feinheit, tadellos gefügt. Wie viele Frauenhände in Belgien mit dieser echten, mühevollen Frauenarbeit beschäftigt sein mögen, läßt sich annäherungsweise schliessen, wenn man bedenkt, daß manche Firma, wie die von Buchholtz & Comp., 3000 Arbeiterinnen und darüber zählt.

Nebst diesen herrlichen Spitzen hatte Belgien nur Blumen gewöhnlicher Art, und die Arbeiten von Schulen gebracht. Die Ausstellung der Elementarschulen Belgiens, welche ein unscheinbares, dürftiges Plätzchen einnahm, zeigte von weiblichen Handarbeiten wenig Bemerkenswerthes, bis auf hübsche Strohgeflechte und gute Knüpfarbeiten, die von Kinderhand geübt, in der ersten Schule neben den anderen Arbeiten ganz am richtigen Platze sind und weitere Verbreitung verdienen. Arbeiten vorzüglicher Art hatte das „Atelier de charité“ zu Belem gebracht. In diese, auf dem Schlosse Belem in Ostflandern befindliche Schule

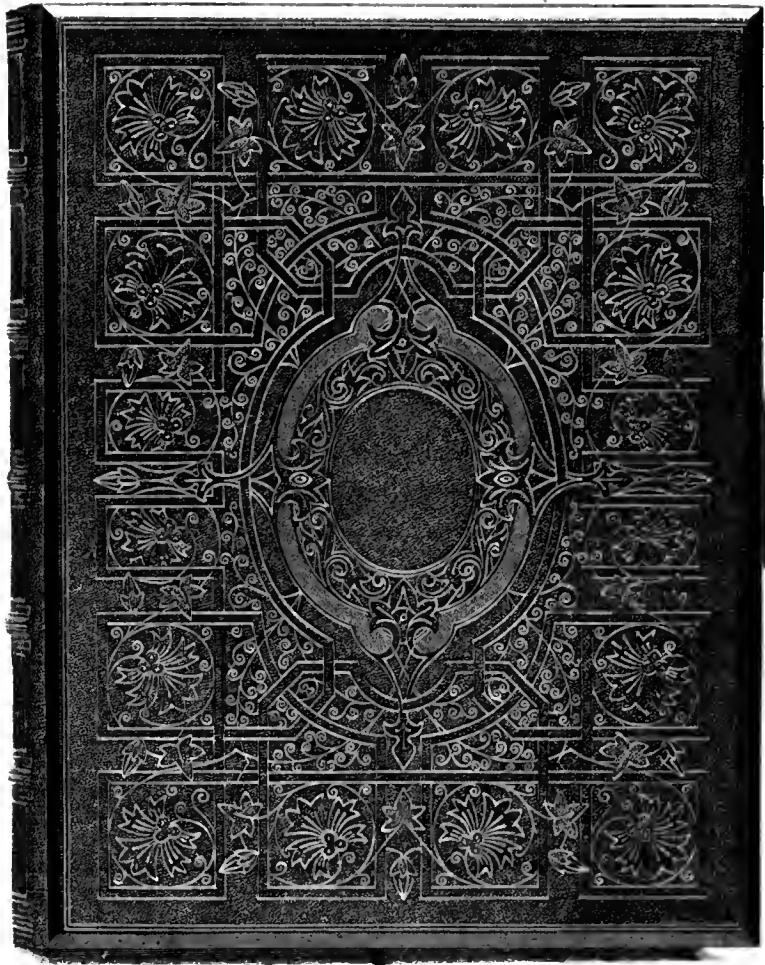
werden junge Waifen, arme Mädchen aus dem Orte selbst und der Umgegend aufgenommen, und in allen weiblichen Handarbeiten, namentlich aber im Weisflicken unterrichtet. Proben der Leistungsfähigkeit der Schule lagen vor, meist ausgezeichnete Arbeiten, namentlich in der Technik tadellos, wenn auch hie und da Zweck und Ziel der Arbeit nicht ganz praktisch festgehalten waren. Die Schule ist ein Privatunternehmen, welches unter der Leitung Frau von Kerchove's steht und sich der besten Erfolge erfreuen soll.

In Holland ging die Frauenarbeit leer aus; da war nichts von dem bunten Zeug zu sehen, aufser in einigen Kleinigkeiten, welche der im Haag bestehende Frauenverein „Arbeit adelt“ eingefandt hatte, und die in hübschen Spitzenarbeiten, Frivolitätkrägelchen, künstlichen, grob gearbeiteten Blumen, und einer Collection von winzigen Figuren, von Puppen in den verschiedenen Trachten des Landes, bestand. Diese Arbeiten, die Kleider mit allem Schmucke und Zierath darauf, wie ihn die weibliche Hausindustrie Hollands schafft, waren in den Schulen des Vereines von Kindern angefertigt, welche dort nebst einigen Arbeiten, die ihnen zum Erwerbe dienen können, alle die Beschäftigungen und die Kunstfertigkeiten üben lernen, welche ihnen im täglichen Leben von Nutzen sind. Der Verein besteht seit 10—12 Jahren und hat zahlreiche Zweigvereine gegründet, welche in allen gröfseren Städten des Landes Schulen zum Unterrichte armer Kinder erhalten.

Einen kleinen Ersatz für den Abgang von modernen Frauenarbeiten hatte uns Holland in einzelnen Objecten der reizenden Ausstellung vorgeführt, welche die Producte feiner Colonien begriff. Zwischen Thee, Kaffee, Holzschnitzereien, Thierfellen, buntem Zierath aller Art, Waffen, Geschmeiden, Hausgeräthen und anderen Dingen lugte bald da, bald dort ein blitzender Faden, auf schillernder Seide ein Blümchen, ein kunstvoll durchbrochenes, feines Gewebe hervor, das uns die Spur der Frauenhand erkennen liefs. Borneo und Java hatten Blumen aus Federn gebracht, darunter manche reizend und gut, manche nur halb geglückt. Borneo hatte, aufser diesen Blüthchen, Gold- und Silberstickereien gezeigt, auf Sandalenriemen, auf Schuhen in Leder und Sammt. Meist waren es Thiere, die da prangten, ein Hahn mit zwei Köpfen, Schmetterlinge, auch stilierte Blumen in rothem oder goldenem Felde. Es ist überhaupt in's Auge fallend, welcher Gunst sich bei allen halbcivilisirten Völkern die rothe Farbe erfreut; sie kommt im Range nach dem Golde, und wo der leuchtende Faden fehlt, da mufs etwas von dem feurigen Roth durchglühen.

Vom indischen Festlande waren Flachstickereien in Wolle von ziemlich häfslicher Ausführung zur Ausstellung gelangt, ganz anders als solche Arbeit von dem Indien, das seine herrlichen Schätze unter der Aegide Englands zur Ausstellung gebracht hatte, uns gewiesen ward. Klein und unbedeutend waren einige Blumen, Perl- und Goldstickereien auf Pantoffeln, merkwürdig und schön dagegen war die Bordüre eines Taschentuches, dieselbe Arbeit in Batist, welche wir in Brasilien gesehen, nur dafs hier die Zeichnung viel reiner und von stilgerechter Schönheit war.

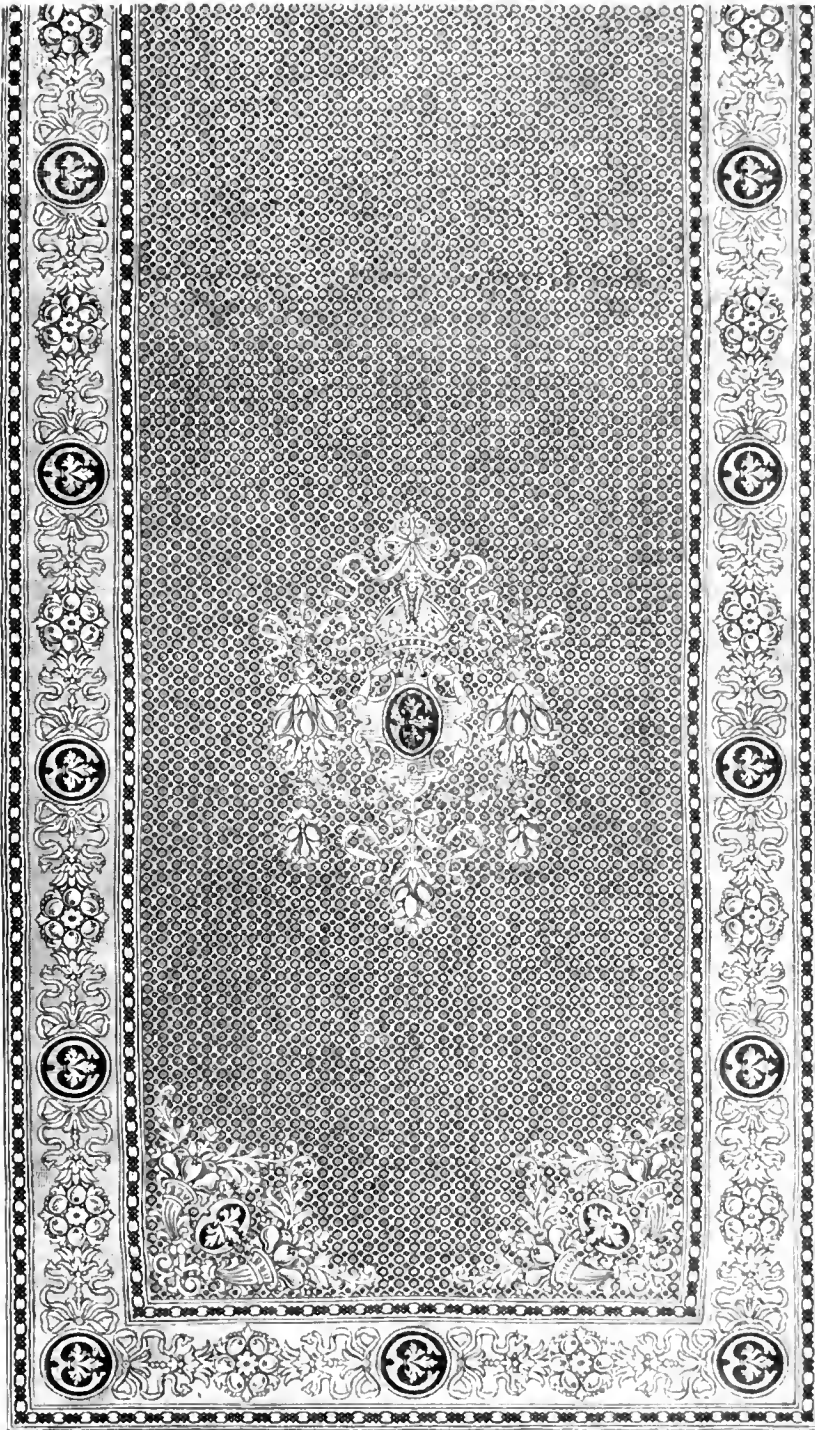
Hinter einem hohen Portale, das in einer vielfarbigen Draperie, in Sammt und Gold und Seide die Wappenschilder aller Kantone zeigte, hatte die Schweiz



Album in Leder-Mofaik, Zeichnung von F. Wunder, Ausführung von Wunder & Kölbl.

ihr Lager aufgeschlagen. Weifs in Weifs sah dem Besucher, der vom Industriepalaste aus diesen Ausstellungsraum betrat, die Frauenarbeit des Landes von allen Wänden, allen Tischen, allen Schränken entgegen, und zeigte durch den Reichthum, mit welchem sie hier vertreten war, welche Rolle ihr im Lande zugewiesen ist.

Rings an den Wänden hingen die Stores in Tüllapplication, theils mit der Hand, theils mit der Maschine ausgeführt, in den Schränken waren die feineren Handarbeiten ausgestellt, die Kleider, die Taschentücher, die Garnituren, alles mit einer Fülle von Stichen, von Blumen, von Arabesken bedeckt. An einem der Seitentische arbeiteten stets tagüber zwei Frauen, welche durch ihre Hantirung Einsicht in die Technik und in die Leistungsfähigkeit einzelner Arbeiterinnen gewährten. Nach der Aussage dieser Frauen verdienen die Stickerinnen, bei bedeutender Fertigkeit, 12—20 Francs per Woche. Die Arbeiten werden alle im Laufe gemacht, wo die Kinder, die kleinen schulpflichtigen Mädchen und die



Store, entworfen von Storek, ausgeführt von Faber & Danboeck in Wien.

Mutter dabei thätig find, und fodann an die Kaufhäufer geliefert oder an Haufirer veräußert, welche damit in die Welt hinaus wandern.

Unter den vielen Arbeiten, welche da prangten, und von denen manche von tadellofer Schönheit waren, fand fich eine grofse Zahl, die durch verfehltc Zeichnung, durch Ueberfülle des Deffins, oder durch zu knappe Anordnung in Form und Schnitt, trotz aller ausgezeichneten Technik, keinen gewinnenden Eindruck machte. Die Anwendung naturaliftischer Motive ift in den Arbeiten vorherrfchend, der Blumen, Ranken, Blätter mit ihrem Gezweige, des willkürlichen Gewimmels, das da, wo die Grazie dabei zur Geltung kommt, feinen unbestimmbaren Reiz ftets behaupten wird. Leider fehlte aber hier nicht felten die leichte, fchwungvolle Anlage; alle die Blumen, die Knospen, die Stengel und Blätter erfchienen als eine mit kunftfertiger Hand ausgeführte Maffe von Stichen, die zu einer Laft von einzelnen Gewinden zufammengefügt waren, und viel, fehr viel Stickerei auf einem möglichft kleinen Raum zufammengedrängt zeigten, und nichts weiter. Es gab hiervon glänzende Ausnahmen, namentlich waren einige Tafchentücher vorhanden, mit köftlichen, ornamentalen Bordüren.

Hie und da waren zwischen diefen Arbeiten, zwischen den Kleidern, den Vorhängen, den Tüchern, die im glänzendften Weiß fchimmerten, einige Buntstickereien zu finden, wenige mit der Hand, die meiften mit der Mafchine ausgeführt, die in der Schweiz mit Macht daran arbeitet, für die Frauenhand einzutreten. Neben den höchft unfehönen Experimenten mannigfacher Art, von denen das abfcheulichfte ein Lehnftuhl mit einem buntgefickten Straufse war, den die Mafchine mit trübfeliger Starrheit in den Stoff gewebt hatte, waren da grobe Tambourarbeiten auf Vorhängen und Draperien zu fehen, die mit der Mafchine ausgeführt, ganz vortrefflich ihren Zweck erfüllten, und kecke, grofse Zeichnungen aufwiefen, die fich in voller Schönheit von dem durchfichtigen Untergrunde abhoben.

Haararbeiten, Imitationen von Lithographien waren neben der weltbekanntesten weiblichen Induftriearbeit des Landes zu fehen. Die erfteren gehörten zu jener Gattung von halb überlebter Manipulation, von Flechtwerk, Kleben, Sticken, Knüpfen, von jener Arbeit, die fich an die Darftellung von allem Erdklichen und allem Sichtbaren wagt, von Blumen, Bäumen, Häufern, Denkmälern und Bildniffen aller Art, und die wir als eine verfchrobene Erfindung echt europäifcher Art leider noch überall, wo die Frauenarbeit fich in allen Nüancen ihrer Technik zeigt, mit in den Kauf nehmen müffen.

Die Imitationen von Lithographien, welche wir hier von Marianna Brentani-Viglegio ausgestellt fanden, gehörten zu den beften Arbeiten diefer Art, die wir bedauerlicher Weife auf der Ausftellung in reichem Mafse vertreten fanden. Dilettantinnen und Firmen, Kunftstickerinnen, Klöfter, Schulen hatten diefe Arbeit repräfentirt, in welcher mit feiner Florfeide Strich um Strich die Zeichnung nachgeahmt wird, um mit namenlofer Mühe ein Bild zu fchaffen, das um ein Minimum des Kostenpreifes folcher Arbeit viel correcter, viel dauerhafter in jeder Bilder- oder Kunfthandlung zu erftehen ift. Die Lithographie-Imitation ift eine jener Arbeiten, durch welche die Frauen klar beweifen, wie gering viele von ihnen das höchfte Gut des denkenden Menschen, die Zeit, anfhlagen, und

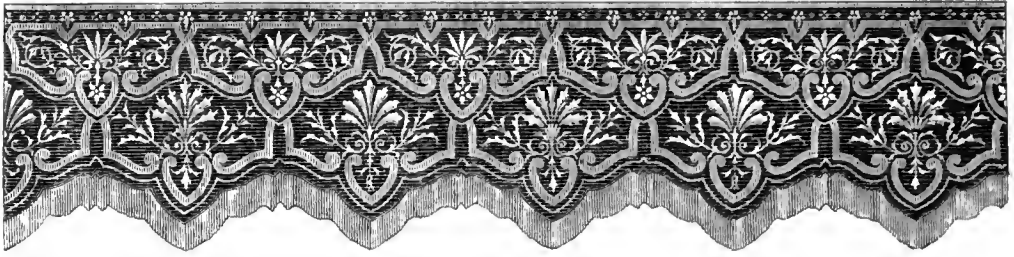
wie wenig sie im Stande sind, das einfache Rechenexempel zu machen, das ihnen nachweist, ob das Resultat ihrer Arbeit im Verhältnisse zu der aufgewendeten Mühe steht. Es sei hier noch einmal betont, daß die vorliegende Stickerei zu den besten ihrer Art zählte; die Zeichnung war gut gewählt, die Ausführung kecker als sonst, die Stiche gröfser, daher die Mühe geringer und der Eindruck nicht so peinlich, als durchschnittlich der ist, den solche Arbeiten auf den vernünftigen Beschauer machen.

In dem kleinen Schweizerhause, im Parke, waren neben mannigfachen Holzschnitzereien die Arbeitsproben vieler Schulen ausgestellt, worunter auch die mehrerer weiblicher Unterrichtsanstalten zu finden waren. Einzelne dieser Schulen brachten ein reiches Sortiment der verschiedenartigsten Nutzarbeiten, und die Volksschule aus dem Aargau fandte einen ausgezeichneten Lehrplan für den Unterricht in den weiblichen Handarbeiten, welchem Plane zufolge die Schülerin in einem sechsjährigen Lehrgange mit allen Fächern der Frauenarbeit, insofern dieselbe für das Haus und die Familie von unbedingtem Nutzen ist, vollkommen vertraut wird, ohne die Zeit mit jenen Luxusarbeiten zu vergeuden, welche das Programm der meisten Mädchen Schulen bis zum Uebermase füllen.

Italien, das Land, welches durch das bunte, reizende Gemisch seiner Ausstellungsobjecte, und namentlich durch seinen vielfach angefochtenen Versuch, die Kunst in bedenklicher Weise zu popularisiren, die Masse der Besucher für sich gewann, Italien hatte auch der Frauenarbeit einen bedeutenden Raum zugewiesen, und dort rückhaltlos zur Anschauung gebracht, was die Frauen des Landes für ausstellungswerth erachteten.

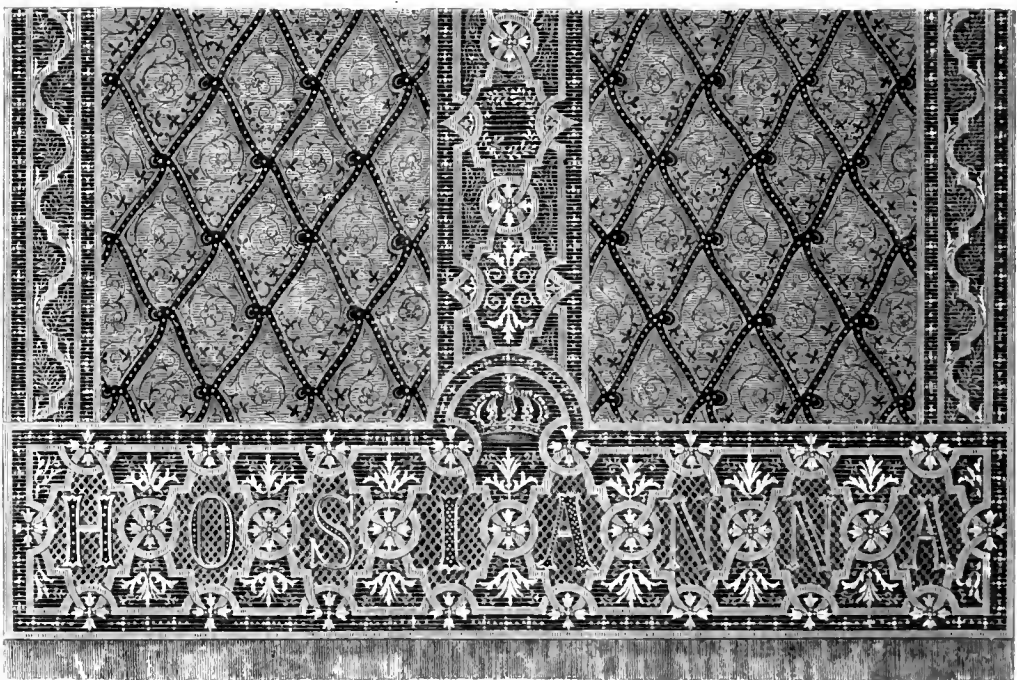
Es war eine grofse Zahl weiblicher Schulen vertreten, viele mit ausgezeichneten Arbeiten, viele mit Absonderlichkeiten merkwürdiger Art, die gewöhnlich in das Gebiet der Buntstickerei gehörten, und die auffallendsten Geschmacksverirrungen zeigten. In Weißstickereien hatten das Stabilimento delle figlie di Gesù, das Educandato della Misericordia, die Giunta municipale zu Mailand, die Scuola superiore zu Modena, das Orfanotrofio di Sinigallia die prachtvollsten Arbeiten ausgestellt, von welchen wohl hier und da die Zeichnung nicht ganz gelungen, die Ausführung aber tadellos war. Von eben solcher Reinheit und Schönheit zeigten sich in vielen Schulen mannigfache Nutzarbeiten, namentlich Knüpfarbeiten, von denen das Educandato della Misericordia ein gutes Sortiment brachte, und Stopf- und Flickarbeiten, in welchen die Ausstellung der israelitischen Schule zu Florenz vor allen excellirte. Sehr traurig sah es dagegen hier, wie schon oben erwähnt wurde, mit den bunten Luxusarbeiten aus, mit den Stickereien in Wolle und Seide, von denen einzelne Schulen Bilder, Landschaften in Stramin gestickt und ähnliche Spielereien brachten, in welchen, abgesehen von den verfehlten Motiven, in Wahl und Zusammenstellung der Farben hier und da unglückliche Eingebungen zu Tage traten.

Den selben Eindruck, welcher den Gesamtcharakter der Ausstellung mancher Schulen, trotz der guten Nutzarbeiten, die sie brachten, als einen ungünstigen erscheinen liefs, weil die lautsprechendsten Objecte, die in allen Farben schimmernden Arbeiten, nicht nur häfslich, sondern oft sogar lächerlich waren, den gleichen Eindruck empfing der Beschauer wieder, wenn er sich von den

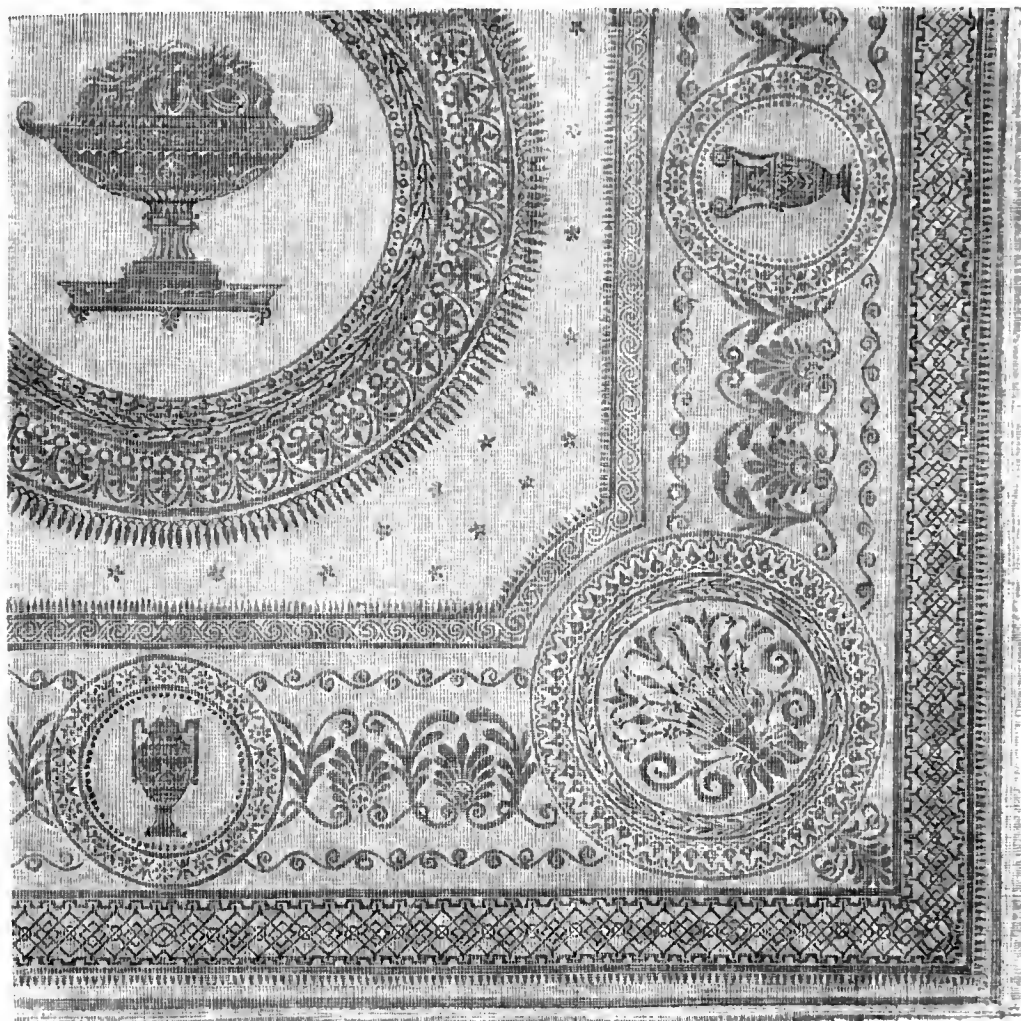


Goldstickerei auf rothem Sammet, von Giani in Wien,
Gefchenk an das sächsische Königspaar zur goldenen Hochzeit.

Schulen weg den Frauenarbeiten zuwandte, von denen eine bedeutende Zahl hier vorhanden war. Neben den köstlichen Spitzen aller Art, den geklöppelten und genähten Kanten, den Merletti di Palestrina, den Venetianer Guipuren, von denen ausgezeichnete, in Zeichnung und Technik gleich prachtvolle Objecte vorlagen, neben sehr nachahmungswürdigen Knüpfarbeiten, neben mühsamen, vortrefflichen Weisstickereien aller Art zeigte sich eine bunte, in allen Farben des Regenbogens prangende, die Blicke der Besucher herausfordernde Galerie von gestickten Bildern, Landschaften, Genrebildchen, Porträts, von Schlachtenbildern, von Lithographie- und Photographie-Imitationen, alles mit Nadel und Faden ausgeführt, bis auf eine große Zahl von Händen, Armen und Gesichtern, welche gemalt und in die bunte, gestickte Garderobe, welche das eigentliche



Goldstickerei auf rothem Sammet, von Giani in Wien,
Gefchenk an das sächsische Königspaar zur goldenen Hochzeit.



Damaftdecke von Prölss fen. fel. Söhne in Grofschönau.

Bild ausmachte und füllte, hineingeklebt waren. Es machte einen wirklich faft betäubenden Eindruck, wenn man dieses Gemifch von Chriftusköpfen, Gelehrten, Monarchen, von Kindern und Heiligen da in allen Farben fchillern fah, ohne Ziel und Zweck folcher Arbeit errathen zu können, in welcher felbft die Schönheit und Tadellofigkeit der Technik durch deren Verwendung dem Befchauer verleidet war.

Wahrhaft erquickend in diefem Uebermafs von Gefchmacksverirrungen zeigte fich eine Arbeit in feiner Leinwand, eine Bordüre nach Art der durchbrochenen, mittelst ausgezogener Stofffäden und kunftvoller Vernähungen erzeugten Deffins, welche wir in den Ausftellungen der brafilianifchen und der indifchen Frauen gefehen. Diefe von Clorinda Neneini verfertigte Arbeit war in prachtvoller Zeichnung ausgeführt, tadellos schön und rein in jeder Linie, von ernftem, edlen Charakter; fie fand ganz würdig den Spitzen zur Seite, mit denen die Ausftel-

lung prangte, und half die mannigfachen Spielarbeiten übersehen, die hie und da ihren Platz gefunden hatten, die geschnitzten Kirschkerne, die Blumensträuße aus Muscheln und ähnliche veraltete, halb vergessene Dinge, die Ergebnisse nutzlos verbrachter Mußezeit.

Getrennt von dem Ausstellungsraume der Schul- und Frauenarbeiten, drüben im Industriepalaste selbst, waren da und dort noch einzelne weibliche Arbeiten zu finden, die sich von sehr verschiedenem Werthe zeigten. Da waren Flachstickereien von eminenter Technik, figürliche Darstellungen von Angela Spandari ausgestellt; wenige Schritte weiter war eine klägliche Haararbeit zu sehen, ein Landschaftsbild, das durch mehrfaches Bestreichen des Papierses mit Gummi oder einem ähnlichen Klebstoff, und durch Bestreuen der angefeuchteten Stellen mit feingefchnittenen Haarendchen zu Stande gebracht wird. Die Ausstellerin des confusen, wirren Dinges, das sich in widerstrebender Häßlichkeit als Landschaftsbild präsentirte, wies eine Medaille auf, welche sie auf der Weltausstellung zu London für diese Geschmacksabnormität erworben hatte. Aehnlich in Erfindung und ähnlich in Häßlichkeit zeigte sich eine Gesellschaft von Vögeln aus Schafwolle gemacht, kleine borstige Gestalten, die einen ganzen Schrank von oben bis unten füllten, und durch ihre traurige Erscheinung nur von der Mühe und Plage erzählten, die sie gekostet hatten. Glänzend sahen dagegen die Arbeiten des *Albergo dei Poveri* zu Genua, die Weisstickereien von Paolina Carnaghi, die geklöppelten Spitzen von *Domenica Zennoro* aus.

Italien hat klarer als manches andere Land gezeigt, welche Gebiete die Frauenarbeit berühren darf und welche nicht; es hat die Arbeiten guter Erfindung und guter Technik neben die kindischen Experimente von Frauenhand gestellt, und hat dadurch ersichtlich gemacht, von welchem Reiz und welchem Werthe die einen, von welcher traurigen, von welcher lächerlichen Erscheinung die anderen sind. Leider ist dies letztere den Frauen selbst noch lange nicht klar, und die Ausrufe des Entzückens, mit welchen die Besucherinnen der italienischen Ausstellung die gestickten Modebilder für herrliche Gemälde erklärten, machten fast einen ebenso betäubenden Eindruck wie die Arbeiten selbst.

Aehnliche Verirrungen, wie wir sie in Italien gefunden, wies die Ausstellung des deutschen Reiches auf; nur war hier mit größeren Mitteln, mit derberem Material, mit viel ungechlachterer Technik gefündigt, und dadurch der Effect ungleich grotesker als dort. Unter den Frauenarbeiten, welche Deutschland gebracht hatte, waren wenige von Dilettantinnen ausgestellt, sondern meist von Firmen, die in hohen Schränken eine bunt durcheinander gewürfelte, stolze Prachtausgabe moderner Geschmacksverirrungen darboten. Da waren die dicken Wollblumen in allen Farben und allen Größen, die gestickten Bilder mit in Oel gemalten Gliedmaßen und Gesichtern, welche mit Hintansetzung aller wohlthätigen Illusionen in die Stickerei hinein geheset waren, da zeigten sich die figürlichen Darstellungen in Kreuzstickerei, die viereckigen Augensterne und Nasen, die derben Farbenabstufungen und Schlag Schatten von Roth und Blau in allen Gesichtern, und da prangte ein ganzer Garten von grellen, lärmenden Blumen in allen Farben, die durch die Präntension abnormer Schönheit einen doppelt bedauerlichen Eindruck machten. Was da schon in der einzelnen Arbeit

durch Farbe und Zeichnung, durch Technik und Material gefündigt war, das trat im Ganzen, in der Zusammenstellung, durch das prunkhafte, meist geschmacklose Arrangement noch verdoppelt zu Tage. Diese grellen Farbentöne, welche da unvermittelt neben einander lagen, diese Menge von gleichartigen, gleich lärmenden Objecten machten durch ihre rückhaltlos marktfehleierische Erscheinung den Effect unfehlbaren Selbstbewusstseins. Solche decorativen Frauenarbeiten, wie wir sie hier auf Kissen, Ofenschirmen und Teppichen zu sehen bekamen, sind absolut unverwendbar, absolut häßlich, absolut verfehlt; ihre Technik ist irrthümlich, ihre Farbzusammenstellung ist unmöglich, ihrer Zeichnung mangelt die Wahrheit; ein einziges Stück, wie deren jeder Schrank zu Dutzenden aufzuweisen hatte, genügt, um ein wohl eingerichtetes Gemach zu entstellen, um aus dem bestangelegten Arrangement Ruhe und Behagen zu entfernen.

Auch unter den einzelnen Dilettantenarbeiten, die sich hier vorfanden, war da und dort eine ähnliche Geschmacksrichtung zu entdecken, wie wir sie eben in den Schaukästen gesehen; auch da prangte zuweilen eine kühne Absonderlichkeit in Gold- und Glasperlen und dergleichen wohlfeil gruppirtem Materiale, ohne Rücksicht auf Ziel und Zweck der Arbeit. Aber in der Technik war hier viel mehr Fleiß und Ernst zu sehen, und einzelne Dinge, wie die ausgezeichnete Flachstickerei von A. Lentvör, verdienten unbedingtes Lob, wenn nicht in der Zeichnung unläugbare Mängel zu Tage getreten wären.

Reizend, wie überall, wo sich solche Arbeiten finden, zeigten sich irische Spitzen, nach alter Klosterarbeit angefertigt, die Imitation von Venetianer Guipure in Batist genäht, einige ausgezeichnete Weißstickereien und vorzügliche Weißnähereien aller Art.

Drüben in dem Pavillon, welcher die Ausstellung der Unterrichtsanstalten des deutschen Reiches faßte, war auch eine nicht geringe Zahl von weiblichen Schulen vertreten, welche die verschiedenartigsten Frauenarbeiten brachten. Es waren da die Vereinschulen, Töchterchulen, Privatinstiute, Klosterschulen, Waisenhäuser, Blindeninstiute und die Seminare zur Heranbildung von Lehrerinnen zu finden.

Unter den Vereinschulen brachte der Lette-Verein die Arbeitsproben feiner Handels- und Gewerbeschulen, nebst den Handelsbüchern, Maschinennähereien, Kunstblumen, Holzschnitzereien, Handarbeiten verschiedener Art, durch die er einen befriedigenden Einblick in das Programm feiner Lehranstalten gab.

Der badische Frauenverein, welcher unter dem Protectorate der Großherzogin Luise steht, exponirte nebst einer Anzahl ausgezeichnet schöner Handarbeiten, nebst Spitzen und Stickereien, den Flachs, den Hanf und die Baumwolle in verschiedenen Stadien der Bearbeitung, von der getrockneten Pflanze bis zum feinen, wohlgesponnenen und gedrehten Faden, Muster der Fabrikation von Porzellan- und Beinknöpfen und Glasperlen, und einige eminent schöne Luxusarbeiten, darunter eine Decke aus Segeltuch, die durch gute Zeichnung und glückliche Erfindung ganz besonders bemerkenswerth erschien.

Der Verein zur Förderung weiblicher Erwerbsthätigkeit hatte nebst den Hand- und Maschinennähereien Musterzeichnungen, Lithographien und Freihandzeichnungen, nach der Natur ausgeführt, gebracht.



Kamin in weißer Glasur, von Bernhard Erndt in Wien.

Die Centralleitung des Wohlthätigkeitsvereines in Stuttgart hatte die Arbeiten verschiedener Industriefchulen und die des Blindeninstitutes derselben Stadt ausgestellt. Das Lehrprogramm der letztgenannten Anstalt ist bedeutend beschränkter, nach den Arbeitsproben zu schliessen, als das der provincial-ständischen Blindenanstalt zu Hannover, welche sechzehnfädige Korbflechtereien, Hand- und Maschinennäharbeiten, Strickereien, Perl-, Häkel- und Filetarbeiten, Haartreffenproben und sehr nette und hübsche Flechtarbeiten vorwies. Aehnlich zeigte sich das Arbeitsfortiment der k. Blindenanstalt zu Dresden, welches, fowie die vorgenannten Institute, kleine Wunderwerke des Fleisses und subtiler Geschicklichkeit aufzuweisen hatte.

Luftiger und bunter als diese Arbeiten, die wir nicht ohne den trüben Gedanken sehen können, daß sie in ewiger Nacht geschaffen worden, um das Auge des Sehenden zu erfreuen, zeigten sich die Producte der verschiedenen Arbeitschulen, die bald mit Gespinnsten, Webereien und Näharbeiten in bescheidener Weise das Resultat der Schulthätigkeit aufwiesen, bald ein vielartiges Gemenge von Erscheinungen zur Schau stellten, das besser von den Räumen der Schule ferne bliebe. Vortheilhaft zeichnete sich hier die Arbeitschule zu Schwäb. Gmünd aus und die zu Reutlingen, von welcher letzteren das vortreffliche Lehr-



Bodenfliesen, von Villeroy & Boch in Mettlach.

programm durch entsprechende Arbeiten ersichtlich gemacht war. Aus den Privatinstiuten war durchschnittlich ein Conglomerat von Gegenständen eingefandt, welches klar zeigte, dafs da kein System unverbrüchlich eingehalten wird; in vielen derselben war auf Nutzarbeiten verhältnismäfsig wenig Rücksicht genommen, hie und da zeigte sich eine reizende Arbeit von guter Erfindung und tadelloser Ausführung, daneben präsentirte sich eine Gesellschaft von Abscheulichkeiten, von jenen bunten, geisttödtenden Strammarbeiten, von jenen traditionellen, dicken Wollblumen, von den Rahmen, Schirmen, Consolen aus Waldfruchten und von ähnlichen Dingen, mit welchen die einzelne Frau wohl nach eigenem Belieben ihre Mußezeit ausfüllen mag, für die sie nur sich selbst verantwortlich ist, von Arbeiten, die aber in den Räumen der Schule, über Hunderte von Kindern verhängt, eine Sünde an dem jungen, aufkeimenden Geiste sind, der unter solcher Beschäftigung ermatten und erlahmen mufs.

Angeichts dieser häßlichen Luxusarbeiten, welche da aus einzelnen Schulen, deren Zweck es wäre, nebst der manuellen Fertigkeit auch den Geschmack der kleinen Mädchen zu bilden, zur Ausstellung gelangten, mußten wir der einfachen Arbeiten der weiblichen Hausindustrie anderer Länder denken, jener Arbeiten, welche die Bauersfrau zum Schmucke ihrer Gewebe verwendet, und des Reichthums an Schönheit und zweckmäfsiger Zier, der sich für die Schulen erwerben liefse, wenn sie sich solche Vorbilder zu Nutze machen, und die Kinder die einfache Technik solcher bescheidenen, köstlichen Luxusarbeit lehren, sie mit dem unererschöpflichen Schatze der guten, in Taufenden von Mustern vorliegenden Zeichnungen vertraut machen würden.

In der Halle, die zum Nordportale des Industriepalastes führt, war noch eine andere weibliche Unterrichtsanstalt mit dem reizenden Ergebnisse ihrer Thatigkeit, die königl. fachfische Spitzenklöppelschule ausgestellt. In Schwarz und

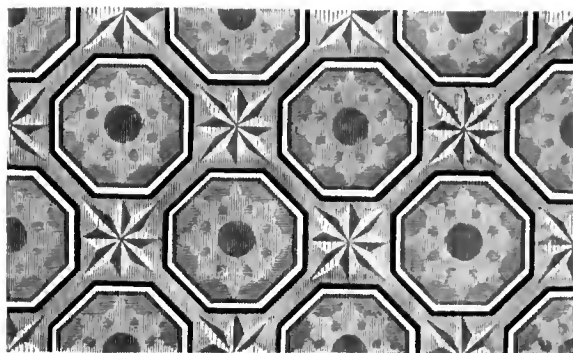
in Weifs hingen und lagen da in einem grofen Schranke die Tücher, Schleier und Spitzen, manche tadellos schöne Arbeiten von ganz jungen Mädchen, den 12 bis 16 Jahre zählenden Schülerinnen angefertigt. Die Anstalt besitzt derzeit 2000 Zöglinge, welche dort den Unterricht genießen und für ihre Arbeit entlohnt werden. Die Jüngeren derselben verdienen bei einer täglichen Arbeitszeit von 6 bis 7 Stunden, von welcher 3 bis 4 Stunden in der Woche für den Nähunterricht entfallen, 30 bis 70 Thaler im Jahre, während die älteren Schülerinnen bei Fleiß und nöthiger Geschicklichkeit circa 140 Thaler jährlich mit Spitzenklöppeln erwerben.

Dänemark hatte einen kleinen, ganz bescheidenen Raum in dem Riesenbau des Industriepalastes inne; man mußte es suchen, um es zu finden und sich dort der mannigfachen, hervorragenden Produkte der industriellen und kunstgewerblichen Thätigkeit des Landes, der ausgezeichneten Arbeiten in Holz, Thon und Metall zu freuen, mit welchen es auf der Ausstellung glänzte. Und in einer halbverborgenen Ecke des dänischen Ausstellungsraumes, nett geordnet, zu einer besonderen Gruppe vereint, waren da die Frauenarbeiten des Landes, die von Dilettantenhand gemacht, die der Schulen, und die der nationalen weiblichen Hausindustrie.

Unter den Schulen, von denen nur wenige vertreten waren, zog insbesondere das Blindeninstitut zu Kopenhagen die Aufmerksamkeit auf sich. Es hatte eine reiche Ausstellung der Arbeiten von weiblichen Zöglingen gebracht, unter denen alle Arten von Strick-, Häkel-, Filet-, Nadel- und Knüpfarbeiten, Maschinennähereien, Stroh- und Tuchflechtereien vertreten waren, alles fauber und gut, manches überraschend schön gemacht.

Neben den Schulen schimmerten in Seide und in bunten Farben die Arbeiten der Dilettantinnen, die vorzüglichen Stickereien auf Tuch und Sammet, reizende Blumengewinde, köstliche kleine Thierstudien, ganz wunderbare Erfindungen, in Technik und Zeichnung tadellos, wie wir sie kaum sonst irgendwo in der Ausstellung gesehen. Die dänischen Frauen haben mit glücklicher Hand den lohnenden Versuch gewagt, naturalistische Motive mit Nadel und Faden darzustellen, einen Versuch, den so viele Frauen zum Scheine gemacht, und der doch nur da zu rechtfertigen ist, wo er so gelingt, wie dies hier der Fall war. Mit ausgezeichnetem Verständnifs für Form und Farbe, mit dem richtigen Sinne für die Schwächen und die Schönheiten der Natur, waren da kleine Epifoden, wie sie sich draussen im Frühlingsgrün, auf Busch und Baum, und zwischen blühenden Zweigen und Ranken abspielen, in winzige Bildehen gebracht, die uns mit überraschender Naturwahrheit entgegen schauten. Es war nicht die Seide, die unser Auge fesselte, es glänzte nirgends der Faden durch, es war eine regellose, jedem Lichtfunken, jedem Schatten, jeder Biegung angepaßte Technik, die das Ganze zusammenfügte, das auf dem dunklen Sammet lag und ein liebliches Bild voll frühlingsgrüner Blätter abgab, in welchem die Vögel vergnügt niederhockten, die Blümchen glühten und prangten, sich lässig gegen einander lehnten oder mit den prunkenden Köpfchen durch die Grashalme schauten.

Neben diesen kleinen Studien, aus denen die reiche Lebensluft der glücklichen Erfindung uns lachend entgegen sah, war eine andere Frauenarbeit von



Bodenfliesen von Villeroy & Boch in Mettlach.

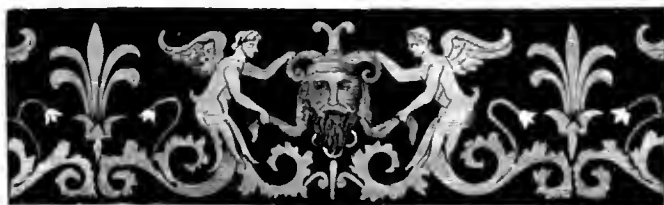
meisterhafter Technik ausgestellt, eine sogenannte Klosterstickerei, von Mathilde Sasse ausgeführt. Es war dies das Bild eines alten Vorstehhundes, auf einem Wandteppiche angebracht, und nach einer Studie von Otto Bache angefertigt. In grossen Zügen, keck und kühn, wie die eigentliche Frauenarbeit es sonst nicht wagt, war da die Zeichnung, die Farbe gehandhabt; die Imitation der Malerei fiel scheinbar weg, da sich das ganze Ding so plastisch, so zaufig gab, als wäre es der Natur entnommen, und als schaute der finstere, ernste Gefelle mit den halbgeschlossenen Augen und den schlappen Ohren uns leibhaftig aus dem Schranke entgegen. Die eigenthümliche Technik, welche dieser Arbeit zu Grunde



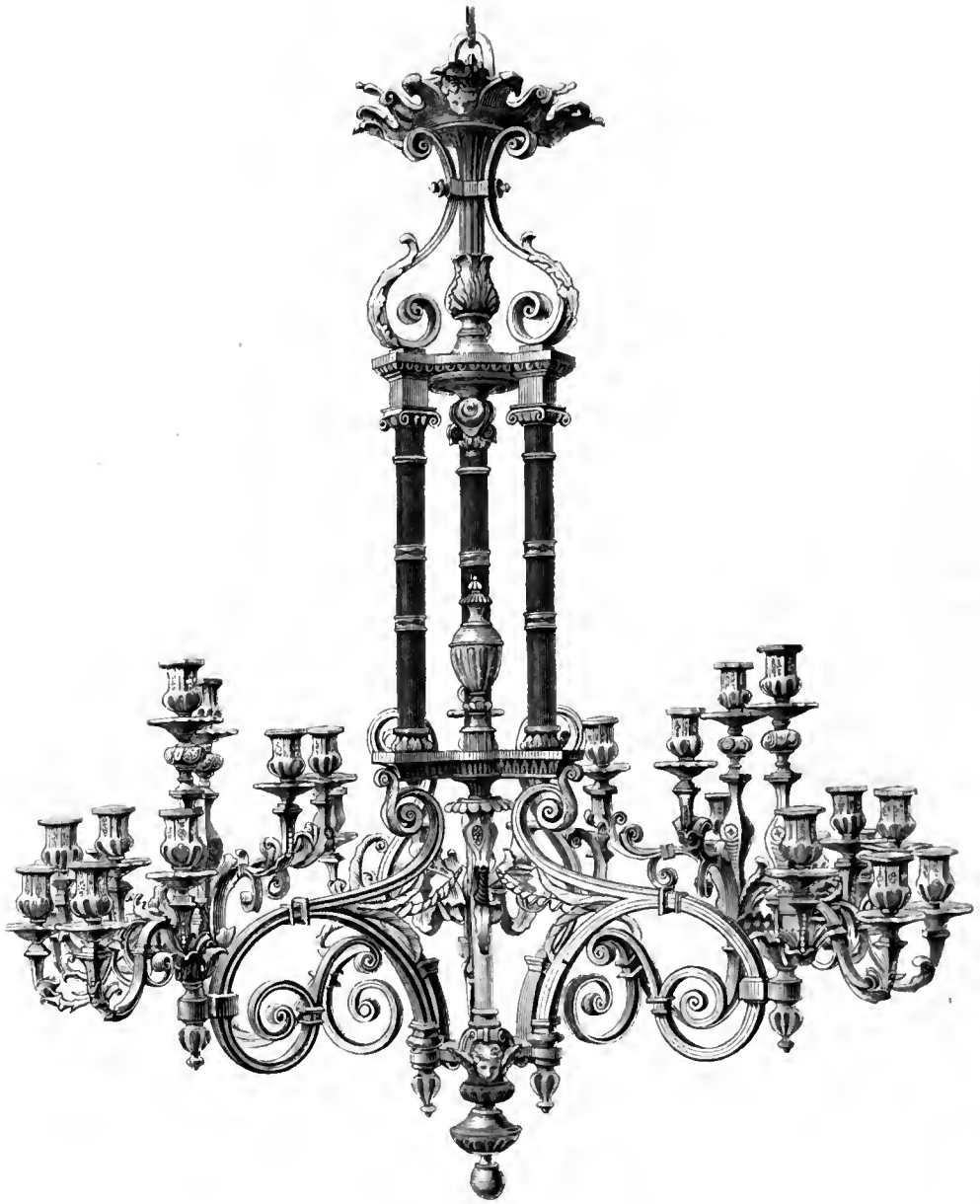
Bodenfliesen von Villeroy & Boch in Mettlach.

liegt, paßt sich mit Vorzug Gegenständen von grossen Dimensionen an; andere Versuche, welche von derselben Hand vorlagen und kleinere Objecte darstellten, erschienen gewöhnlich und unbedeutend.

Neben dem zottigen Burschen, den wir eben beschrieben haben, neben den grünen Buchenzweigen in dem anderen Schranke, neben den Kolibris, den Goldammern, den Schmetterlingen mit den glänzenden Schwingen, neben den Eriken und sonstigem Blumenvolk aus Wald und Haide nahmen sich andere, nicht ganz glückliche Erscheinungen doppelt unglücklich aus. Die gestickten Porträts in Florseide, von denen hier zwei zu finden waren, das Abendmahl da



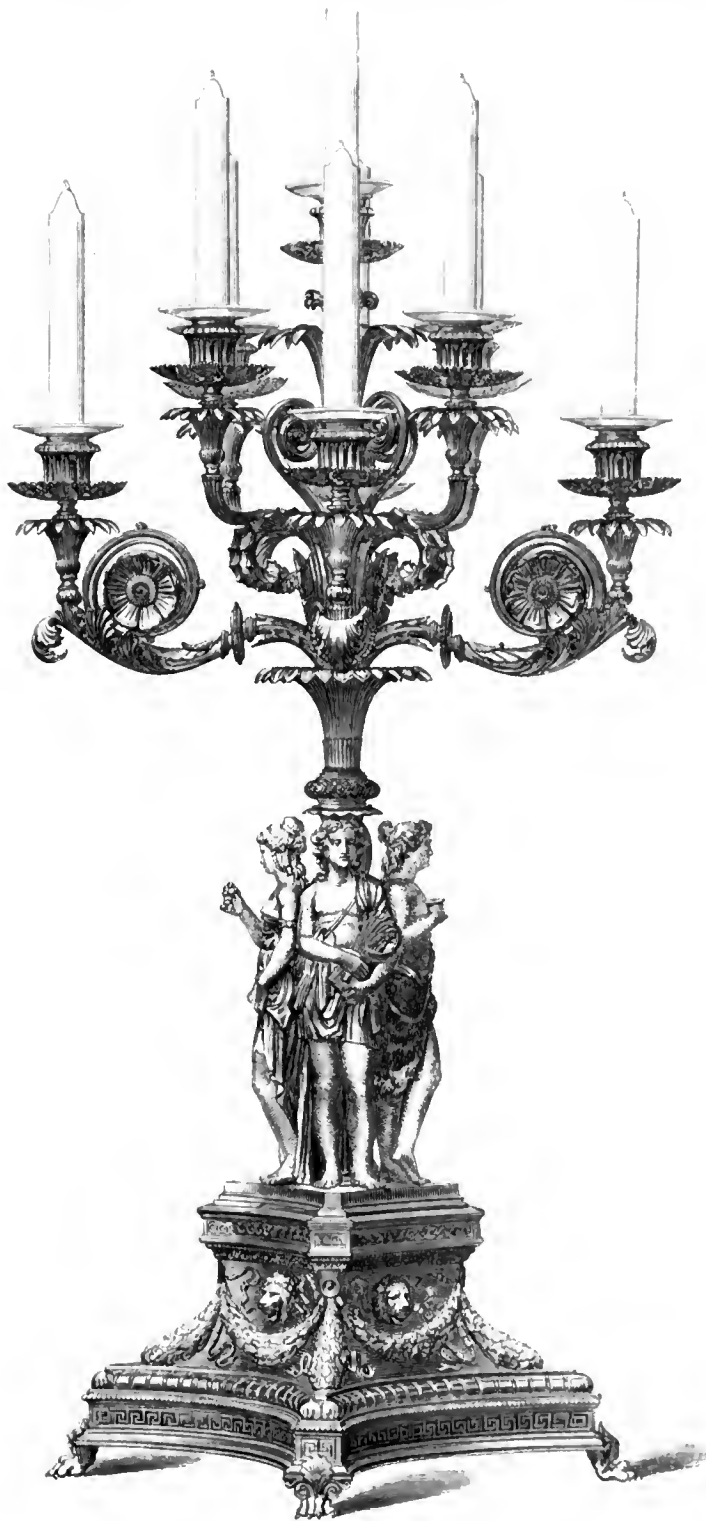
Bodenfliesen von Mintons in Stoke upon Trent.



Lustre, Stil Louis XIII., von Sufte frères in Paris.

Vinci's auf Batist mit schwarzer Seide genäht, Blumen aus Fischgräthen und aus Tuchabfällen, und ähnliche, meist ganz ernst gemeinte Spielereien hatten hier ebenfalls, wenn auch in sehr bescheidenem Mafse, ihr Plätzchen gefunden und erzählten uns die alte Geschichte von zwecklos vergeudeter Mußezeit.

Ganz allerliebft nahm sich mitten in der bunt gemischten Gesellschaft ein Blumenstrauß von Federn gemacht aus, dessen Aufschrift erzählte, dafs die Ausstellerin, Maria Prior, diese Arbeit ohne Unterricht unternommen, ein Jahr geübt



Candelaber, entworfen von H. Claus, ausgeführt von D. Hollenbach Sohn

habe, und das sie seit der im Jahre 1872 stattgehabten nordischen Exposition, aus dem Ertragniß dieser Arbeit reichen Gewinn ziehe. Die Blumen waren sehr hübsch und gemahnten, wenn auch in schwächerer Erscheinung, an die Blüthenzweige, welche wir in so glänzender Art in der brasilianischen Ausstellung gesehen. Es scheint die Fabrikation der Federblumen, welche wir auf der Ausstellung über alle Länder verbreitet fanden, überhaupt ein reiches Feld der Frauenthätigkeit zu bieten, und was sich da mit glücklichem Geschmacke, mit der undefinirbaren Geschicklichkeit der Frauenhand leisten läßt, haben die Damen Natté bewiesen.

In besonderen Schränken, getrennt von den modernen Luxusarbeiten, waren die Arbeiten der weiblichen Hausindustrie des Landes zu sehen, Gespinnste und Gewebe, das glänzende Garn und das schwere, derbe Linnen, bunte Schafwollstoffe, geklöppelte Spitzen, feine Näharbeiten ganz merkwürdiger Technik, Krägelchen, Hemden, auf denen eine Last von Weißstickerei lag, manche von grotesker Erfindung, manche leicht, graziös in Zeichnung und Ausführung, wie aus Spinnenfäden gewebt. Es waren da die Tücher aus Leinwand zum täglichen Gebrauch, Hand- und Tischtücher, an deren Rändern die Fäden, statt des Saumes, zu breiten, schweren Bordüren verknüpft waren, die in langen Franzen endeten. Auf Schürzen und Hemden prangte die durchbrochene Arbeit aus vernähten und ausgezogenen Fäden, die hier prachtvolle Dessins aufwies, ornamentale Zeichnungen vortrefflicher Art, ernst und filigran und doch zu graziösen Verschlingungen angewendet.

Neben diesen Näharbeiten zeichneten sich die Hedebo synings, die Stickeien der Haidebäuerinnen, der Frauen, die in dem Haideland bei Roeskilde am Isefjord wohnen, auf das Glänzendste aus. Einige dieser Arbeiten mit den feinen Gitterbordüren waren auch drüben unter den Arbeiten der Dilettantinnen zu finden; sie sind eben um ihrer Schönheit willen in die Stadt gewandert und werden dort von der Hand der vornehmen Frauen nachgeahmt und mit Geschick geübt. Es ist das eine Erscheinung, welche auch in anderen nordischen Ländern zu Tage tritt, das dort die Bewohnerinnen der Städte sich die Erfindungen der nationalen weiblichen Hausindustrie, ihre Technik und ihre Zeichnungen mit vielem Geschick zu Nutzen machen, das sie die reich gebotenen Motive zu neuem Zwecke verwenden, und mit glänzendem Arbeitsmaterialie ausgerüstet, den bescheidenen Arbeiten vom Dorfe einen neuen, bisher ungekannten Reiz verleihen. Wir werden auf diese Erscheinung in Schweden und Rußland zurückkommen, und mögen dabei der Arbeiten unserer südslavischen Frauen gedenken, der reichen Schönheit, die sich dort offenbart, und wieviel sich davon in die dürftigen Erfindungen modernen Geistes einfügen und verweben ließe, um ihnen eine andere, glücklichere Gestalt zu geben.

Dänemark hatte nebst den Hausindustriearbeiten, dem gestickten Leinenzeug, den Frauenkleidern, den brocatenen Mützen, den breiten Halskraufen, den Schürzen, Tüchern, den schweren Hemden mit der grotesken Zeichnung in Tambourstick darauf, auch eine Reihe von kleinen Costümfiguren gebracht, von Frauen und Männern in allen Nüancen der Landestracht, im Sonntagspitze und im Werktagskleide, die Frau auf dem Wege zum Markte, als Braut und an der Ar-

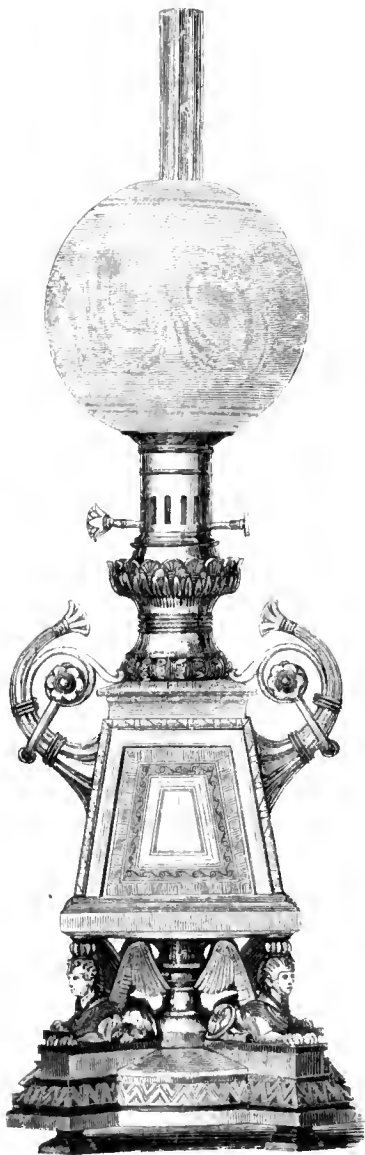
beit, mit Spindel und Spule und Nadel und anderem Arbeitsgeräthe. Es ist eine bunte Gefellschaft; auf jedem Fleckchen Erde in dem kleinen Lande haben die Menschen eine andere Tracht, von jeder Insel zur andern kommen Leute in anderen Hüten, in anderen Röcken und Schuhen, und es giebt ein lustiges Bild, sich alle die Gestalten in ein und demselben Lande, zur Marktzeit, vielleicht in derselben Stadt, durcheinander wimmelnd zu denken.

In der Ausstellung Schwedens war nicht nur die eigentliche Frauenarbeit, sondern auch die Arbeit von Frauenhand überhaupt reichlich, und nicht selten in ganz ausgezeichneter Weise vertreten. Draußen in dem einstöckigen Schulhause, im Parke, lagen die Arbeiten der Schülerinnen der verschiedensten Unterrichtsanstalten vor; in dem kleinen Jagdpavillon mit dem spitzen Thürmchen, den traulichen Gemächern hatten die Frauenarbeiten des Landes, die von der Hand der Dilettantinnen in allen Gebieten weiblicher Industriearbeiten, die kunstgewerblichen und künstlerischen Versuche ihren Platz gefunden, und durch die zahlreichen Produkte weiblicher Erfindungsgabe, durch die lustigen und die ernstlichen Experimente, die da in mannigfacher Form und mannigfachem Stoffe zu Tage traten, sich zu einem bunten, seffelnden Bilde gefaltet.

Für's Erste waren es die Schulen, welche hier, wie dies wohl nur in wenig anderen Ländern der Fall war, durch gute, tadellose Arbeit glänzten. Es lag ein eigenthümlicher Charakter ernster Ruhe und Ordnung über den Dingen, welche aus den verschiedenartigsten Schulen, aus Dorf und Stadt zur Ausstellung gelangt waren. Fast nirgends war eine kindische Spielarbeit zu finden. überall trat System, Zweckmäßigkeit, Fleiß und Klarheit in der Anordnung und in der Ausführung zu Tage, und machten den Weg, den sich die Schule vorgesetzt, aus den Arbeiten ersichtlich. In den Landschulen ist der Spinnrocken und der Webstuhl noch daheim; reinliche Gefpinnste, weiße und bunte Kattungebe, Bänder und Litzen mit netten Dessins lagen aus der Volksschule vor, welche nebst diesen echt nationalen Arbeiten ein reiches Sortiment von Strick- und Näharbeiten und von allerliebsten Rohrflechten brachte.

Im Schulhause hatten 35 Schulen ausgestellt, darunter, nebst der vorgenannten Volksschule, eine große Zahl von Arbeitsschulen, Kleinkinderasylen, Elementarschulen, Privatinstituten, nebst mehreren Gewerbeschulen, darunter eine für Bauernkinder, eine Landwirthschaftsschule, eine weibliche Volksschule, Asyle für Blinde, für Taubstumme und Blödsinnige.

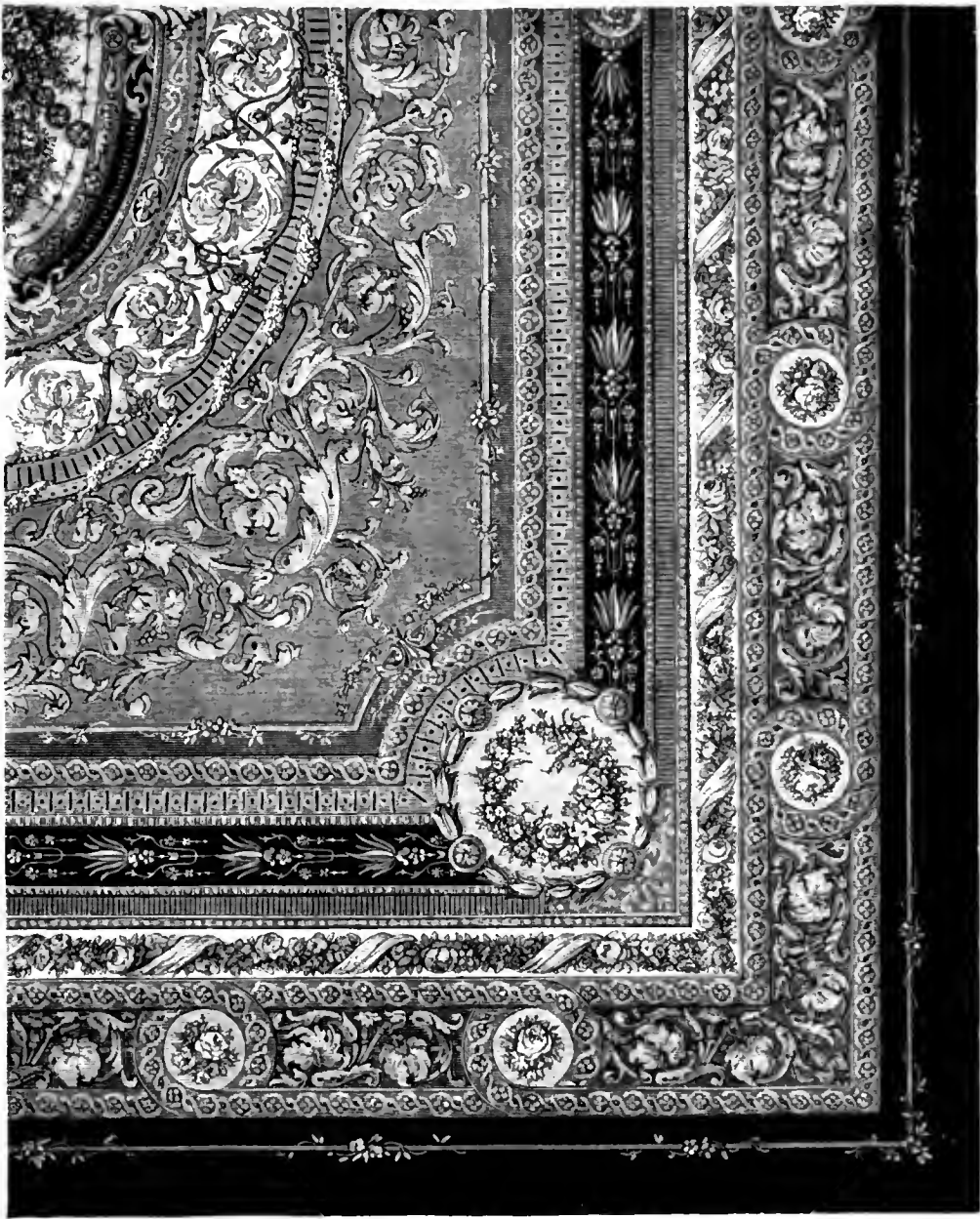
Unter den Arbeiten der Privatschulen war, ebenso wie in den öffentlichen Unterrichtsanstalten, nichts von den Luxusgegenständen, von den Modeerfindungen zu sehen, mit welchen jene Anstalten in den meisten anderen Ländern, zum Leidwesen des Beschauers, prangten. Nett, reinlich präsentirte sich eine Reihe von Arbeiten, wie sie, mit anmuthigem Schmucke versehen, überall am Platze sind; keine prunkende, verletzende Farbe forderte den Blick heraus, keine Formverirrung störte den guten Eindruck, den man empfing, und manche ausgezeichnet schöne Zeichnung verlieh den einfachen, vortrefflichen Arbeiten einen hervorragenden Werth. Einige der Schulen waren aus Raummangel aus dem Schulhause nach dem Jagdpavillon hinüber gewandert, wo sie in einer überraschend bunten Gefellschaft zu finden waren. Auch hier, unter den Arbeiten der



Lampe, aus dem egyptischen Zimmer
von A. Fix in Wien.

Dilettantinnen, waren reichlich die mannigfachsten Gespinnste von Frauenhand vertreten; Flachs und Wolle glänzten in weichen Fäden und erzählten von dem fernen, nordischen Lande, von den langen Winterabenden, von Frost, Eis und Schnee und von der stillen, durchwärmten Stube, in der das Spinnrad noch schwirrt und sein eintöniges, bei uns schon halb vergessenes Liedchen summt. Neben den Woll- und Leinensträhnen waren; in fast natürlicher Folge, die verschiedensten Gewebe, vom bunten, kattunen Tüchlein bis zum köstlichen, weichen Teppich zu finden. Unter den Matten, Decken und Teppichen zeichnete sich ein solcher, von Carin Sparrman ausgestellt, durch seine mittelalterliche vorzügliche Zeichnung und durch die Schönheit des Gewebes aus. Viele von den Webereien, von den Näharbeiten und Stickerien, welche hier vorlagen, waren in Zeichnung und Technik den Hausindustriearbeiten der schwedischen Bauernfrauen entlehnt. Fremdartige, runen- gleiche Linien und Schnörkel, wie wir sie weiter drüben auf den Stoffen und Decken von Bäuerinnen gewebt gesehen, prangten hier in Sammet und Seide, in reichen, wolligen Teppichen, auf Kissen und Gardinen. Es waren da die modernen Arbeitsstoffe verwendet, mit denen unsere Hände vertraut sind, aber in ganz anderer Weise, so einfach, so prunklos und dabei so schön, so richtig gefügt, daß ihnen alles Flitterhafte, alle Anwartschaft auf Vergänglichkeit zu fehlen schien. Mögen diese Farben ausbleichen, mögen die Seide und der Sammet ihren Glanz und Schimmer verlieren, die Linien, die sich da auf dem Untergrunde weich oder kühn verbinden, sie bleiben zurück, und werden von der Schönheit der Arbeit erzählen, so lange ein Faden zum anderen hält.

Neben diesen Geweben und Stickerien in bunter Wolle und Seide zeigte sich eine andere Frauenarbeit, die wir schon in manchem anderen Lande gesehen, die aber in ihrer eigentlichen Schönheit im Norden Europa's, und namentlich in Schweden zu Hause ist. Es ist das die Arbeit in weißer Leinwand, in welcher durch das Ausziehen von Fäden und durch das Vernähen derselben die verschiedenartigsten Dessins zu Stande gebracht werden. Die Schwedinnen nennen diese Naht, welche in den Hausindustriearbeiten des Landes eine eminente Rolle spielt, den *Snårfaum*, zu deutsch Schnürfaum, und haben die Technik und die Verwendung der Arbeit, ebenso wie dies in Dänemark geschehen,



Teppich von Schütz & Juell in Wurzen.

um ihres absonderlichen Reizes willen auf die Gegenstände moderner Industrie übertragen, wo sie sich in ihrer ganzen edlen Schönheit zeigt.

Weniger glücklich als diese Arbeiten, welche sich als charakteristische Erscheinungen auf der Ausstellung Schwedens fanden, erwiesen sich mannigfache andere Frauenarbeiten, welche wir in gleicher Erfindung, wenn auch nicht immer in gleicher Ausführung, in so vielen anderen Ländern gesehen. Die Schmuck-

gegenstände aus Waldfrüchten und aus Fischschuppen, die Lampenteller aus Federblumen, Arbeitstafeln aus Tannenzapfen, Garnituren, Rahmen, Lampenteller aus gleichem oder ähnlichem Material, einige Haararbeiten zu Brochen und Medaillons verwendet, die waren auch hier zu finden, aber sie wurden reichlich gedeckt und aufgewogen durch die Kissen von blendendem Linnen, auf denen der Schnürfaum prangte und durch die Gobelingewebe, welche, von der Hand der Frauen geschaffen, dem Ausstellungsraume manche prachtvolle Decoration verliehen.

Neben den Frauenarbeiten aus der Stadt waren die der Bäuerinnen zu sehen. Kleider mit dem volksthümlichen Gepräge, die Häubchen von verschiedener Form, kleine, nette Kopftücher, die sich wie Mützen über die Stirne stülpen, Schürzen in Streifen gewebt, von dichtem teppichartigem Stoffe, in hellen freundlichen Farben, schmale, bunte Bänder, von denen eine Menge vorne an der Schürze herabhängend getragen wird. Die Frauen von Dalarne hatten köstliche Spitzen eingefandt, manche von ganz merkwürdiger Schönheit, ebenso Stickerien, Schnürfaumarbeiten, Handschuhe aus Leder und aus Tuch, die an der Oberseite in bunter Stickerarbeit prangten, Halstücher, Gürtel u. s. w. Man konnte sich ein vollkommenes Bild der weiblichen Trachten des Landes zusammenstellen, wenn man die vielen buntfarbigen Dinge in's Auge faßte, die da in den mannigfachsten Arten von Technik, Formen und Material erschienen. Zwischen den Kleidern, den Hüten, Röcken, Schürzen, waren noch viele Dinge zum Schmuck des Hauses, zum Verbrauch, zur Deckung der Bedürfnisse des täglichen Lebens ausgestellt; Gespinnte, wie wir sie in der Schule und unter den Arbeiten der Städterinnen gefunden, Gewebe aus Zwirn, aus Wolle, aus gezupften Lappen; damastenes Tischzeug, gewebte Decken, darunter die schönen, schweren Snärgewebe, die Teppiche und Vorhänge, mit welchen die schwedische Bauersfrau bei festlichen Gelegenheiten Tische und Bänke bekleidet und die das Fremdenstübchen schmücken, das in jedem Bauernhause des müden Wanderers harret und das Beste birgt, was die kunstfertige Hand der Hausfrau zu schaffen vermag. Unter diesen Snärgeweben waren viele nach uralten Mustern angefertigt, mit prachtvollen, stilgerechten Zeichnungen, und von weicher, köstlicher Farbmischung. Daneben waren die Wandbekleidung, die Drättaduk, die gewebten Bänkadrättar, die Bankbekleidungen in blau und weiß zu sehen, während da und dort auf einem kostbaren Teppich, auf einem gewebten und gestickten Tuch Szenen aus der Geschichte des Tages oder der Vergangenheit erschienen, selbstgeschaffene Gemälde, mit welchen die Frau die dürftigen, hölzernen Wände ihres einsamen Hauses schmückt. Tiefe, stille Einfachheit sah dem Beschauer aus allen diesen Dingen entgegen, aus den Costümstücken, von denen jedes durch die Hand der Frau gegangen, und die den ganzen Kleidungsbedarf reichlich deckten, aus den Schmuckgegenständen, den Dingen zum täglichen Gebrauch, den Kissen, den Handtüchern, den Bettlaken mit der breiten, mühseligen Schnürfaumbordüre, den reizenden Strohgeflechten, dem geknüpften Zügel- und Zaumzeug; Jahre der Mühe, der einsamen Arbeit liegen über diesen Dingen.

Beweglicher, wenn auch oft nicht weniger ernst, zeigte sich dem Beschauer



Kanne, in türkischem Stil, von Parvillée in Paris.

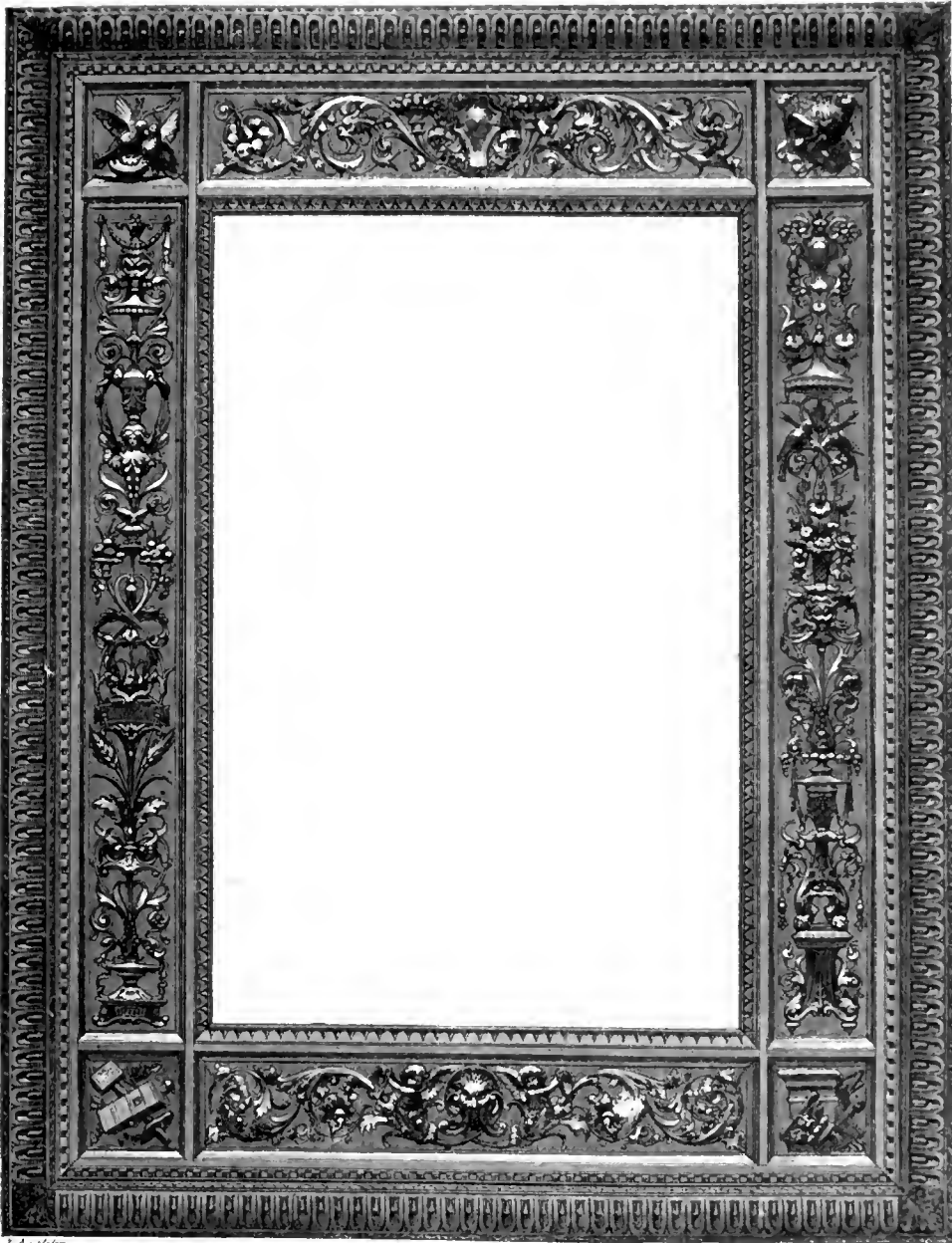
in einem andern Gemache des kleinen Jagdpavillons eine Sammlung von Versuchen auf gewerblichem, künstlerischem und wissenschaftlichem Gebiete, welche die Frauen Schwedens zur Ausstellung gefandt. Da waren Bücher, in Frau Luise Flodins' Buchdruckerei zu Stockholm von Frauen gesetzt und gedruckt, da waren künstliche Zähne von der Zahntechnikerin Frau Gällstedt ausgestellt, Einrichtungsstücke mit Perlmutter eingelegt, von Frau Lundqvist angefertigt, technische Erfindungen verschiedener Art von Frauen gemacht, ferner Statuetten, Büsten und Basreliefs, von weiblichen Bildhauern gemeißelt, Medaillen von Frau Lea Ahlborn, Graveurin an der königlichen Münze zu Stockholm gravirt, Aquarell- und Oelgemälde, Bilder spitzbergischer Blumen und schwedischer Gewächse, die letzteren von Fräulein Sjöberg für die königliche Akademie der Wissenschaften in Stockholm gemalt, Lithographien, xylographische Arbeiten, Kartenzeichnungen, darunter die prämierte Karte der Eisenbahnbrücke zu Upfala, von Fräulein Hedda Karlholm gezeichnet, Holzsehnitzereien, einige



Trinkhorn aus Bergkryttal, Gold- und Relief-Email,
von Ratzersdorfer in Wien.

reizende Dinge in altnordischem Stil, Photographien, Zeichnungen, Compositionen, kurz von fast jedem Gebiete, in dem sich der freie, schaffende Menscheng Geist bis heute versuchte, war' da etwas zu finden. Es gab einzelne Dinge in der bunt gemischten Gesellschaft, bei denen der wahre, schöpferische Götterfunke bei ihrem Entstehen schon erloschen war; aus der Durchschnitzzahl der Arbeiten sah ernstes Streben dem forschenden Auge entgegen, und der Gesamteindruck, den der Besucher empfing, war der, daß hier die Frauen des ganzen Landes zusammengestanden haben, um den Fremden ein Bild zu geben von dem, was sie denken, was sie werden und schaffen wollen durch ihre eigene, wenn auch vielleicht theilweise noch nicht ganz geschulte Kraft.

Norwegen hatte von Frauenarbeit nur die Dinge zur Ausstellung gebracht, welche auf einigen weiblichen Costümfiguren exponirt waren; Näharbeiten, den Schnürsaum auf Tüchern und Hemdbefätzen, die hübschen, buntfarbigen Schürzen, mit den feinen Lifèren, nette Häubchen und abenteuerliche Brautkronen aus Blumenstäbchen, mit klingelnden Münzen behangen, gewebte Bänder und Gürtel. Es waren, wie natürlich, dieselben Arbeiten, die wir in Schweden gesehen, mit demselben soliden Gepräge, mit den traditionellen Zeichnungen in jedem bunten Streifen, und mancher ganz unscheinbaren Zier, die aber dem Kennerauge als ein kleines Prachtwerk nationaler Technik erschien.



A. Arslan

Gefchnitzter Holzrahmen, von Frullini in Florenz.

Oesterreich, welches, wie Eingangs erwähnt worden, der Frauenarbeit einen besonderen Raum erbaute, hatte die Arbeiten der weiblichen Schulen, der Dilettantinnen und der nationalen weiblichen Hausindustrie so streng gefondert, wie kein anderes Land.

Die Volks- und Bürgerschulen waren, als die elementarsten Unterrichtsanstalten des Landes, an den Eingang des Ausstellungsraumes gerückt, dann folgten

die städtischen Töchterschulen, dann die Lehrerinnen-Bildungsanstalten, die Waisenhäuser, die Klosterschulen, die Vereinschulen, dann die Privatinstitute und endlich die weiblichen Strafanstalten. An die Schulen reihten sich die Arbeiten von Dilettantinnen, und auf diese folgte eine kleine Sammlung der nationalen weiblichen Arbeiten des Landes, die durch das mannigfach gestaltete Material, durch Form, Farbe und Schmuck ein absonderliches, fesselndes Bild abgaben.

Wir wollen, der Aufstellung folgend, mit den Schulen beginnen und von diesen berichten, von der Volksschule, die aus den hohen Eichenschränken mit einer reichen Zahl von Strick-, Näh- und Häkelarbeiten herauslugte, von Nutzarbeiten, wie sie diese Schule lehren soll, um ihren Zweck zu erfüllen. Hier und da sah aus der Menge von weissen Geweben, von Mützen und Jäckchen, von Strümpfen und Hemdchen eine besonders gute, ganz ausgezeichnet zweckmäßige Arbeit hervor, worunter namentlich die Stopf- und Flickarbeiten zu nennen sind, welche die Volksschule zu Roveredo brachte. Die Schulen der grösseren Städte trugen so ziemlich dasselbe Gepräge; Kinderarbeit im wahrsten Sinne des Wortes, hier und da ein kleiner Versuch, irgend eine Luxusarbeit einzuschmuggeln; ein Frivolitätenkrägelchen, eine bunte Stickerei oder dergleichen. Mit besonders lobenswerthen Arbeiten waren die Schulen zu Freudenthal in Schlesien und zu Roveredo vertreten. Von der Schule im Dorfe, im Gebirge tief drinnen im Lande bekamen wir hier wenig zu sehen, so sehr es uns gefreut hätte, ihre Arbeiten mit denen ähnlicher Schulen Oesterreichs und anderer Länder zu vergleichen. Aus Tirol hatte nur eine Schule eingefandt, die ein gehäkelttes Musterband und zwei Strohhüte brachte.

Einen Schritt weiter finden wir die Schulen, die weit höhere Aufgaben zu erfüllen haben, als die, in welchen das ganz winzige Kindervolk aus- und einpilgert. Es ist das auch ein ganz anderes, viel bunteres Bild, das sich uns zeigt, manche sehr gute, manche tadelnswerthe Arbeit, wenig, dem Originalität oder reizende Erfindung zuzusprechen wäre. Eine grosse Zahl dieser Schulen hat einen eigenthümlich beschränkten Weg auf dem Gebiete der weiblichen Industriearbeiten eingeschlagen. Die Dinge sind wie nach einer bestimmten, nicht immer glücklichten Schablone angefertigt, und wo von dieser abgewichen wird, sieht ein solcher Versuch meist mehr einem Extemporiren als einem ruhigen, überlegten Schritte oder einer guten Erfindung gleich. Am traurigsten aber macht sich die Schablone in den bunten Arbeiten, in den Geweben mit Wolle und Seide, in den philisterhaften Stickereien, auf dem geduldigen Stramine geltend. Je fühlbarer dieses Erbübel der Schularbeiten da und dort zu Tage trat, um so glücklicher zeichneten sich die Unterrichtsanstalten aus, welche Gutes, Neues in Form und Farbe brachten, welche durch zweckmäßige Arbeiten, durch richtige Anordnung einen gewinnenden Eindruck machten. Zu diesen war hier das Waisenhaus zu Görz mit guten Kunststopfereien und reizenden Knüpfarbeiten zu zählen, ferner die Schule zu St. Urfula in Wien, welche neben eminenten Weissstickereien ein ausgezeichnet schönes Kissen brachte, das nach einem, dem österreichischen Museum entnommenen Muster angefertigt war, ferner die Privatinstitute Goldmann und Frank, die Schule der englischen Damen zu Roveredo, welche vortreffliche Nutzarbeiten brachte, die Schule zu St. Ur-

fula in Görz, welche ausgezeichnete Handknüpfarbeiten und eine schöne Musterkarte von genähten Spitzen ausstellte.

Unter den Vereinschulen waren sieben Gruppen zu finden. Die Schulen des Frauenwohlthätigkeitsvereines, die des Frauenvereines für Arbeitsschulen, des israelitischen Theresien-Kreuzer-Vereines und des Frauen-Erwerb-Vereines in Wien; aus den Provinzen die des steierischen Gewerbe-Vereines in Graz, des Frauenvereines in Innsbruck und des Frauen-Erwerb-Vereines in Prag. Die meisten dieser Vereine hatten die Ausstellung nur mit weiblichen Handarbeiten beschiedt, durchschnittlich mit guten, tadellosen Näharbeiten, unter welchen ganz besonders die Lingerien hervorzuhelien sind, welche die 17 Schulen des Frauenvereines für Arbeitsschulen ausstellten, Unterrichtsanstalten, in welchen die kleinen Mädchen für ihre Arbeit entlohnt, und durch sehr zweckmäßige und humane Einrichtungen zu Sparfamekeit und Fleiß angeleitet werden.

Der Wiener Frauen-Erwerb-Verein hatte neben feinen Nähstuben und feiner höheren Arbeitsschule, welche außer ganz vorzüglichen Maschinen- und Handnähereien, eine sehr schöne venezianer Spitze brachte, die Arbeiten feiner gewerblichen Zeichenschule, feiner Handelsschule, feiner französischen und feiner englischen Sprachschule und feiner telegraphischen Lehrurse ausgestellt.

In ähnlicher Weise hatte der Prager Frauen-Erwerb-Verein die Ausstellung beschiedt; auch hier waren gute, geschmackvolle Lingerien vertreten, neben den Ausarbeitungen der Handels- und Telegraphenschule des Vereines.

Von den Lehrerinnen-Bildungsanstalten hatten sich zehn, theils durch Einfindung von einzelnen Arbeiten, theils durch Exposition des Lehrganges an der Ausstellung betheiligt. In den Arbeiten vieler dieser Institute machte sich in auffallender Weise die Schablone geltend, deren ich früher Erwähnung that. Ob das Jäckchen aus Prag, aus Brünn oder aus Innsbruck kam, ob das Häubchen da oder dort fein abgebrauchtes loses Maschenmuster erhielt, ob das steif gestärkte Musterband, das locker gefügte Krägelchen von diesem oder jenem Hasen auslief, es war das gleich, eines sah dem anderen in Monotonie, in nichtsagender Zeichnung, in oft mißglückter, herkömmlich irriger Form ähnlich. Ebenso erschienen viele reizlose oder verfehltte Arbeiten in farbiger Wolle, gehäkelt, gestrickt oder auf Stramin gestickt; namentlich unter diesen letzteren waren alle die kümmerlichen, in Form und Farbe entstellten Produkte weiblicher Erfindung vorhanden, die wir in den anderen Schulen entdeckt und dort gerügt haben. Es ist dies eine bedauerliche Erscheinung, gegen die hier in den Anstalten, in welchen die Lehrerinnen gebildet werden, unter deren Leitung einst eine unberechenbare Zahl von Mädchen ihren ganzen Schatz von Geschmack und Arbeitsroutine erwerben wird, mit doppeltem Eifer anzukämpfen ist. Einige der Institute machten bezüglich der oben erwähnten Fehler höchst lobenswerthe Ausnahmen; unter diesen sind besonders die Lehrerinnenbildungsanstalt von Wien, die einen ausgezeichnet gut gearbeiteten Lehrgang ausstellte, und die von Graz zu nennen.

Die Ausstellung der weiblichen Strafanstalten Oesterreichs füllte einen besondern Schrank; Neudorf, Lankowitz, Wall. Meseritsch, Repy und Lemberg hatten eingefandt. Eine Gruppe von verschiedenartigen Arbeiten war da zu



Penelope. Von L. Droffis in Athen.

fchen; die Gefpinnfte und Gewebe, wie wir fie in den Volkſchulen der nordifchen Länder gefunden, Klöppelarbeiten, Strickereien, Häkel-, Filet-, Guipure-, Pofamentierarbeiten, prachtvollte Weißftickereien und Näharbeiten, Handſchuhe, Blumen, Gold- und Silberftickereien. Die meiften diefer Anftalten betrachten ihre Sträflinge als Zöglinge, die fie für ein neu zu beginnendes Leben vorzufchulen, gegen deffen Wechſelfälle fie fie zu ſchützen haben, und denen fie einen bis dahin ungekannten Schatz von Kenntniſſen mitgeben, um fie bei ihrer Freilaffung erwerbsfähig und dadurch ſelbſtändig zu wiſſen. Die meiften Sträflinge werden daher ſchon während ihrer Gefangenſchaft nicht nur unterrichtet, ſondern für ihre Arbeit entlohnt, fie werden mit der Ausführung von Beftellungen betraut,



Theil der Decoration einer Tischplatte in Holzmosaik, von Barni in Siena.

welche der Anstalt von aussen her zukommen, und sie werden dadurch mit den Anforderungen des Marktes und der Kunden bekannt gemacht, so dafs sie, wenn sie einst die Arbeit auf eigene Rechnung betreiben, nicht mit den Schwierigkeiten des Neulings zu kämpfen haben. Die Arbeiten der verschiedenen Anstalten waren durchgehends vorzüglich schön und gut ausgeführt, und namentlich die Nettigkeit und Correctheit, welche überall zu Tage traten, machten einen auferordentlich günstigen Eindruck.

Unter den Arbeiten von Dilettantinnen war da eine Masse der verschiedenartigsten Producte weiblichen Fleisses und weiblicher Erfindung, wie wir sie druben in dem schwedischen Jagdpavillon gesehen. Nur noch reicher, noch vollzahliger war hier jeder einzelne Arbeitszweig vertreten, und mancher trat in solcher Menge von Objecten auf, dafs an dieser Erseheinung deutlich die Geschmacksrichtung der Mode und der Frauen zu erkennen war. Naharbeiten verschiedener Art, köstliche Weifsstickereien, Strick- und Häkelarbeiten, Bunt-Kunst- und Goldstickereien bildeten die hervorragenden Gruppen guter Frauenarbeit, die hier in oft malerischer Drapirung ausgestellt waren. Unter den Kunststickereien prangten Messgewänder, Altartucher, reizende Zimmerdecorationen, unter welchen letzteren namentlich die Arbeiten von Severine v. Czaykowska und ein Ofenschirm, von

Gräfin Zichy-Metternich ausgeführt, zu nennen sind. Die erstgenannten Arbeiten befanden in der kunst- und geschmackvollen Aufbefferung alter, schwerer Seidengewebe, die durch gute Stickerei und Umnähung zu reizenden Möbelstoffen adjustirt waren; der Ofenschirm war im japanesischen Style mit Schwung und Virtuosität ausgeführt, und in der leichten graziösen Zeichnung gestaltet, die mit wenigen kühnen Zügen eine ganze kleine Wundermär erzählt. Daneben waren die prachtvollen Goldstickereien der Kunststickereischule des Herrn Uffenheimer zu Innsbruck, ein Shawl von Baronin Paula Bülow gezeichnet und gestickt, einige Tischteppiche in tadelloser Ausführung, eine Mappe von Clementine Kohnerger eine anmuthige Arbeit, ein blühendes Idyll in schimmernder Seide, einige Kissen in verschiedenster Decoration, Fächer, Kleider, Schirme, Bänder, vieles darunter ganz ausgezeichnet gut, manches nicht eben besser als die Mehrzahl solcher Arbeiten, wenig; das nicht dem Plätzchen zum Schmucke gereicht hätte, an dem wir es zur Schau gestellt fanden.

Neben dem schimmernden Gepränge der Buntstickereien, der Arbeiten in Gold und Seide, glänzte an anderer Stelle ein anderes Gewebe in feinen, weissen Fäden, eine der köstlichsten, vornehmsten Frauenarbeiten, von der wir bisher in jedem Lande einzelne Proben gesehen. Es waren das die Spitzen, die sich hier in der oesterreichischen Ausstellung in besonders grosser Zahl vertreten fanden. Auf Kissen, auf Bordüren, auf Fächern, auf Schirmen, als durchsichtige Kanten, auf Kinderkleidern, auf Mützen und Jäckchen, in den mannigfachsten Arten der Technik, in point-lace, in venezianer Guipure, in point de Rome, als irische Spitze, als dicht gefügte Klöppelspitze, in den zarten points d'aiguille und als weltberühmte brüsseler Spitze erschien das feine Gewebe, und lag bald in weichen Falten über dem feidenen oder sammetenen Untergrunde, oder hing wie aus Duft gewebt, in hunderten von Blüthchen und Arabesken als zarter, durchsichtiger Schleier hinter den Glascheiben der Schränke. Die Spitzen gehörten zu dem Vorzüglichsten, das die Ausstellung gebracht hatte, und namentlich in den venezianer Guipuren fanden sich einzelne Objecte von ganz vortrefflicher Zeichnung und tadelloser Ausführung. Zu dem Besten, das hier zu nennen ist, zählte die Arbeit der Schwestern Cagnicelli, ferner die von Opulich-Fontana, und die des Wiener Frauen-Erwerb-Vereines, welche letztere die schwungvollste und anmuthigste Zeichnung aufwies.

Eine Arbeit welche in gleicher Menge wie die Spitzen vorhanden war, die aber durch ihre Erscheinung nicht dasselbe glänzende Zeugniß für die industrielle Thätigkeit der Frauen abgab, waren die kleinen Frivolitäten, die Sternchen aus feiner, weisser Baumwolle gefügt, die hier ebenso wie die glänzende, vornehme Spitze auf Kissen, Decken, Vorhängen als Bordüren erschienen, sich an die Taschentücher als Ränder fügten, auf Krägelchen, Manschetten, Schirmen, auf Toilettegardinen, auf Nadelpolstern, auf Häubchen, Bändern, allüberall einfanden, wo sich ein solches, wenig charakteristisches Zierwerk befestigen läßt. Gedankenlos geschaffen, ohne besonderes Merkmal, ein Spielzeug zwischen den Fingern, vergänglich wie wenig andere Arbeiten, zeichneten sich die unzähligen Frivolitätengebilde durch nichts als durch den mehr oder weniger feinen Faden vor einander aus, und empfahlen sich durch wenig mehr als durch die tadellose

Nettigkeit, mit der sie ausgeführt waren, und der Beschauer nahm von den großen und kleinen Dingen, die da aus solcher Arbeit gefügt waren, wohl kaum einen anderen Eindruck mit sich fort als den, daß er ein ungezähltes Heer von blendend weißen Sternchen beieinander, mehr oder weniger lose verbunden, gesehen.

Viele andere Erfindungen der Neuzeit oder der Mode, die sich hier geltend zu machen suchten, hat die Aufnahmsjury nicht zugelassen, unter diesen vor allem die aufgequollenen, geflohenen Wollblumen, die bunt gestickten Bilder, die Rahmen aus Waldfrüchten, die aufgelegten und aufgenähten Tuchblumen, von denen eine große Menge zur Ausstellung gesandt wurden, und eine traurige Verirrung des weiblichen Geschmacks erkennen ließen. Mit um so mehr Freude waren dagegen einzelne, sehr hübsche Arbeiten ganz neuer Art zu begrüßen, darunter einige Tischtücher, von denen eines auf drapfarbigem Untergrunde bunte Sträußchen, mit Baumwolle gearbeitet, als Bordüre zeigte, ein zweites auf gleichfarbiger Leinwand, in schwarzer Seide, mit russischem Stiche genäht, allerliebste, figürliche Vignetten in chinesischem Stile trug, und ein drittes die vortreffliche Kreuzsticharbeit, der wir in der weiblichen Hausindustrie aller Länder begegnen, in einer sehr gut gezeichneten, mit rother Baumwolle ausgeführten Randverzierung aufwies. Derlei Arbeiten sind besonders bemerkenswerth, weil sie klar darlegen, wie weit das Feld ist, auf dem sich die Frauenarbeit in Gutem und in Neuem frei ergreifen kann, und wieviel Grazie und wieviel Schmuck sie auf die einfachen Geräthe für den täglichen, häuslichen Bedarf zaubern kann, auf denen bis heute eine Eintönigkeit der Gestalt und der Farbe lastet, welche die gleichen Gegenstände im Haushalte der nordischen Frauen nicht kennen.

Neben den bisher genannten Arbeiten zeigte sich eine vielgestaltige Menge von verschiedenartigen Erscheinungen, von Experimenten auf mannigfachem Gebiete, darunter manche gute Leistung, manches verfehlte Stück Arbeit, manche neue Erfindung, und mancher halb überwundene und halb überlebte Gedanke, der hier noch einmal zu Tage trat. Blumen aus Papier und aus Leder, unter den ersteren ein reizender Kranz von der Meisterhand der Gräfin Baudiffin angefertigt, Malerei auf Seide, Porzellan, Leder und auf Holz, einige Webearbeiten auf winzigen Webstühlen, ein geflochtener Brautfleier, Holz- und Papierschnitzereien, xylographische Arbeiten, Blumen aus Schwarz- und Weißbrod geknetet, Teppiche und Decken aus Tuch- oder Seidenstückchen mosaikartig zusammengeätzt, eine langwierige, mühselige Arbeit, ein Büchererschrank mit eingelegten Bildern, von Gräfin Anna Braida in verschieden gebeizten Hölzern ausgeführt, ein großer Teppich aus Kleiderstoffabfällen gestrickt, Albums und Körbchen aus Bristolpapier, getrocknete Blumen, und noch viele andere Dinge waren da, wie sie weibliche Phantasie erfindet und weibliche Hände formen, oft reizend und geglückt, oft ein Spielding, das man sieht, um es wieder, und, nicht selten, gerne zu vergessen.

Wenn wir die ganze bunte Reihe übersehau, die sich da in meist fröhlichem, hellfarbigem Gewande zeigte, so kehrten wir mit stets erneutem Vergnügen zu einer ganz merkwürdig schönen Arbeit zurück, die unter den Kunststickereien hing, und die Blicke aller fachverständigen Besucher fesselte. Es war dies ein von Anna Kupka gesticktes Tuch, dessen Zeichnung von Professor St o r e k entworfen.



Standbild Rauch's, von Fr. Drake.

in glücklicher Farbenwahl ausgeführt, die Arbeit zu einem der hervorragendsten Objecte der Ausstellung gestaltete.

Als ein reizender, absonderlicher Schmuck des Raumes, welcher die Frauenarbeiten faßte, erschienen die Producte der weiblichen Hausindustrie mehrerer cisleithanischen Provinzen Oesterreichs, der Länder Tirol, Steiermark, Dalmatien, Mähren, Schlesien, Galizien und Bukowina. Steiermark und Tirol hatten nur wenig eingefandt, das erstere einige schimmernde Goldhauben, geflickte Kopftücher und ein „Almtuch“ mit rother Kreuzsticharbeit, die nette Hülle, mit welcher die Körbe überdeckt werden, in denen die Almerin Butter und Käse von der Alpe zum Thal hinabträgt. Auch Dalmatien hatte nur wenige Objecte gebracht, einige geflickte Hemden, rothe Käppchen mit Silber geflickt, ein Flechtwerk aus Aloefäden, gewebte Teppiche und Satteltaschen. Von diesen Dingen, unter welchen sich namentlich die Webereien durch orientalische Schönheit in Farbe und Zeichnung auf das Günstigste darstellten, war drüben im Industriepalaste eine bedeutend größere Zahl ausgestellt. Dort fahen wir die Kreuzsticharbeit des Nordens in südlicher Farbenmischung prangend, auf den Hemden der Männer und Frauen neben dem Schnürfaume angebracht, der hier wohl in dürftiger Gestalt erschien, aber dennoch fein altes Recht als durchsichtige Randverzierung in den linnenen Gewändern behauptete. Neben diesen Arbeiten nordischer Technik fehlmerten die Goldbenähungen in Schnürchen und

Flitter auf den Oberkleidern der Männer und in den Schleiern der Frauen, darunter manche reizende Zeichnung, wie sie Persien und Griechenland brachten, während an anderer Stelle der groteske, derbe Schmuck flavischer Ursprungs zu Tage trat, die Metallverzierungen an Hals und Brust, die derben Knöpfe und Ketten, die bun-



General Prim, von Henry Regnault.

ten Bänder und Schleifen, von denen ganze Bündel, vorne am Hemde befestigt, über die Brust niederflattern. Goldene Nadeln, durchlichtige Schleier, hohe Brautkronen aus Blumen und Federn, goldbenähte Mieder und Jackchen voll Flitter und Schmuck und dazu die einfache ernste Arbeit des Nordens auf dem weissen

Linnenzeuge wurden aus den verschiedenen Landstrichen Dalmatiens gebracht. Daneben glänzten die Aboefäden, aus denen manches spitzenartige Krägelchen oder Tüchlein geknüpft war, und prangten die Teppiche und Decken in ihrer fröhlichen Farben Schönheit und den undefinirbaren, weichen Linien ihrer schwungvollen, untadeligen Zeichnung.

Mähren hatte im Pavillon für Frauenarbeiten weit reicher ausgestellt, als es die vorgenannten Länder gethan. Es waren da die Weißstickereien und die bunten Arbeiten zu finden, mit welchen die Bäuerin ihre Schürzen, Röcke und Kopftücher schmückt, Costümstücke mannigfacher Art, die Oberhemden mit Arm- und Halsbefätzen, in schwarzer oder gelber Seide gestickt, bunte Mieder mit silbernen oder goldenen Blumen bedeckt, weite Schürzen aus Wollstoff, aus Seide oder Sammt mit einer bunten Blumenbordüre gestickt; Kopftücher, wie sie die Mädchen zum Tanze und die Frauen zum Kirchgange tragen; die Velums, lange breite Schärpen mit schöner Stickerei in schwarzer Seide; Tücher in welche die Bauerfrau sich beim Opfergange des Sonntags hüllt; die absonderlich geformten Hauben aus Tüll, mit weißen Fäden durchzogen, die zierliche Dessins in den glatten Unterstoff bringen.

Einige der Arbeiten welche hier vorlagen, haben ihren Weg in die Welt hinausgefunden, wie die Lofchitzer Weißstickereien, die Hotzenplotzer Spitzen, die mit Perlen durchstrickten Häubchen und Lätzchen. Die letztgenannte Arbeit wird in den sehr armen Bezirken des Landes angefertigt, und theils im Haufe verbraucht, wo die kleinen Kinder die schweren, harten Perlenguirlanden im Gewebe der weißen Häubchen, nach Landesfittte, im Sonntagsstaate tragen müssen, theils von Händlern und Hausirern einzeln aufgekauft, und nach dem In- und Auslande, nach Bayern, nach Ungarn, und insbesondere nach der Türkei verfanft. Ebenfo geht es mit den Weißstickereien und den geklöppelten Spitzen; beide Arbeiten werden von den ärmsten Bewohnerinnen des Landes angefertigt und gegen ein kleines Entgelt an Unterhändler veräußert, welche die billige Waare, mit reichem Gewinn, in die meisten Kronländer Oesterreichs und hinaus in die Fremde senden. Außer diesen Spitzen und Stickereien war wenig verkäuflich, das da vom Dorfe zur Ausstellung gewandert kam; die vielen gehäkelten und gestickten Schürzenbänder, die Tücher, die Oberhemden mit den prunkvollen, breiten Spitzenkraufen, die rothseidenen Mieder, die Leibchen in Silberbrocat, und was da mehr von solchen Dingen erschienen war, zeigte sich als stolzer Besitz der einzelnen Frau, der hier wohl prangen, aber wieder dahin zurückkehren sollte, von wo er gekommen.

Schlesien hatte nur einige Costümstücke gebracht, darunter die langen, grellrothen Strümpfe, den faltigen kurzen Weiberrock und das seidene Mieder, in welchen die Mädchen dort zu Lande erscheinen; daneben zeigte sich eine primitive Goldstickerei und ein Sortiment geklöppelter Spitzen, ähnlich denen, welche Mähren ausgestellt, und die um ihrer Haltbarkeit und ihres bescheidenen Preises willen reiche Verbreitung verdienten.

Aus Galizien und aus der Bukowina war eine Menge fremdartiger Objecte, absonderlicher, in Form, Farbe und Material eigenthümlicher Dinge zur Ausstellung gelangt. Diese Länder, welche noch verhältnißmäßig ferne von der

Heerstraße des Verkehres liegen, bergen einen reichen Schatz uralter Sitte, uralter Trachten; dort ist noch das graue Linnen als Kleid, das Teppichgewebe als Schürze und Ueberwurf, der bronzene Schmuck und das Perlgehänge, der lange, vielfach gewundene Gürtel und manche abenteuerliche Kopfbedeckung daheim, die halb der Turban des Südens, halb das schwere, verhüllende Regentuch des Nordens ist. Galizien, das weite Land mit seinen verschiedenen Völkerchaften, zeigte eine Menge der verschiedenen Trachten, von denen theils im Pavillon für Frauenarbeiten theils im Industriepalaste eine interessante Sammlung zu sehen war.

Lange Hemden von Linnen, mit mancher ausgezeichnet schönen Kreuzstichbordüre in schwarz und roth oder in vielfach zusammengestellten Farben auf Aermel und Brust, locker gefügte, wollene Tücher statt der Röcke, schmale gewebte Gürtel mit reizenden Dessins, Ueberwürfe aus Leinwand oder Tuch und irgend eine absonderliche Kopfbedeckung, ein Mützchen mit rother Wolle, mit Perlbändern, mit Blumen gefehmückt, ein kleiner Turban, ein Strohhut, eine Spitzenhaube mit gebauschter Kraufe, ein verschlungenes Kopftuch oder dergleichen machen das Costüm der Frauen aus. Die Kopfbedeckung und die Perlschnüre am Halfe mit den bronzenen Gehängen unterscheiden in manchem Landstriche allein die Tracht der Frau von der des Mannes, und auf diese Dinge wird daher besondere Liebe und Sorgfalt verwendet. Feine nette Zeichnungen ziehen sich durch die vielfarbigem Perlbänder, welche das Mädchen am Halfe und auf der Mütze trägt, die schweren Zierrathe von Silber oder von unedlem Metalle tragen alle Formen und alle Gestalten, die ihnen die Phantasie ihrer Bildner zuerkennt, um dem weiblichen Geschmacke zu genügen, und die Kopfbedeckungen in ihrer höchst verschiedenartigen Erscheinung sind das Ergebniss ebenso verschiedenartiger Sitten und Gebräuche, und erzählen, ob ihre Trägerinnen weiter gegen Süden oder gegen Norden wohnen, ob sie alt oder jung, vermählt oder unvermählt sind, ob sie ihren Hochzeitstag feiern oder zum Tanze ziehen, ob sie das Brautgemach betreten oder zum letzten Gange gefehmückt, mit dem dürftigen, leinenen Mützchen hinaus zum Kirchhof wandern.

Bei der Einfachheit der Gewänder, ihrer meist reizlosen Form und dem schweren, derben Material ist an ihre Schönheit keine besondere Anforderung zu stellen; und doch überrascht hier und da die Pracht der Farbe und Zeichnung in den meist grob gearbeiteten Kreuzstichbordüren und dem Schnürsaume, der das Linnengewebe schmückt, und in den Gürteln, Teppichen und Decken, von denen manche als ein schönes mustergiltiges Gewebe auf der Ausstellung erschienen.

Südlicher angehaucht, reicher in Farbe und Stoff zeigten sich die Dinge, welche aus der Bukowina zu uns gelangten. Auch hier sind die schweren Oberhemden aus selbstgewebtem Linnen mit den Kreuzstichlifären, die Kleidungsstücke, wie sie die Männer und Frauen tragen, die gewebten Gürtel, Taschen und Teppiche, die Schürzen aus einem gobelinartigen Stoff, wie wir sie in Schweden und Norwegen gesehen, aber zwischen diesen ernsten, nordischen Frauenarbeiten und den einfachen Gewändern baueht sich hier und da ein feinerer Rock, schimmert ein florartiges Gewebe, ein Hemdchen mit feiner Spitzenkraufe und einem glimmernden Befatz von Goldfaden und Pflittersternen oder



Das Nationaldenkmal für König Maximilian II. von Bayern, von C. Zumbusch.



Goldschmuck, von Castellani in Rom.

glänzt ein breiter, metallener Gürtel, in welchem ein paar mächtige Glasstücke statt der Edelsteine prangen. Drüben in Galizien war die Brautkrone ein aufgethürmtes, luftiges Flechtwerk aus grünen Blättern und Zweigen, hier ist sie ein prunkvolles Gebäude aus rother Seide, aus Perlen, Blumen und Pfauenfedern, die sich stolz emporbäumen; aus den Perlschnüren und Korallen, die wir in Galizien am Halbe der Frauen gesehen, sind hier schwere Gehänge von Silber- und Goldmünzen, von metallenen Kreuzen und vielfarbigen Amulets geworden, und neben den bescheidenen Häubchen und Mützen sehen wir manchen zarten Schleier, auf welchem seidene Blümchen in bunter Stickerei schimmern, oder weiche Schärpen von gleicher Arbeit, ein reizendes Geschenk, welches die Braut dem künftigen Gatten am Hochzeitstage reicht.

Einzelne der Arbeiten zeugen von orientalischem Ursprunge, so die Seidenstickereien, in Deffin und Technik, und in dem Metallglanze, der in einzelnen Linien durch das ganze Gewebe geht, und die Teppiche mit ihrer einfach schönen Zeichnung und der glücklichen Farbenwahl. Diese Teppiche sind von der Bauernhütte nach dem Herrenhause gewandert, wo jüdische Weber mit Gehulfen und Handwerkszeug sich, nach Landesfite, oft für Wochen niederlassen, um so ein dichtes, wollenes Prachtstück unter den Augen der Hausfrau anzufertigen. Im Dorfe webt sich die Bäuerin selbst die schwere Decke, mit der sie ihre Stube schmückt.

Einen noch viel reicheren Schatz als das eisleithanische Oesterreich hatte Ungarn in den Hausindustriearbeiten seines Landes aufzuweisen. Im Industriepalaste

waren die Arbeiten der flavischen, siebenbürgischen und rumänischen Bevölkerung Ungarns neben denen Slavoniens und Croatiens gruppirt, während draussen im Parke, in dem fächfischen Bauernhause und in der hölzernen wallachischen Hütte, sich ergänzende Studien machen ließen. In dieser letzteren war wenig zu finden; auf einem niederen Webstuhl war ein schmaler, teppichartiger Stoffstreifen ausgespannt, etwa eine Schürze, wie wir sie, oft einfach, oft mit bunter, ausnehmend schöner Stickerei verziert und mit blitzenden Goldfäden durchzogen, an der Wand hängen sahen, oder ein Stück der wollenen Decke, wie sie über die roh gezimmerten, mit Stroh gefüllten Betten gebreitet war. Außer dem Webstuhle war da der Spinrocken, einige grobleinene Hemden mit der Kreuzstichverzierung auf Brust und Aermel, und einige andere dürrtige Wäschstücke mit schmalen Bordüren im Schnürsaume und der eigenthümlichen Flechtarbeit, die wir an Handtüchern und ähnlichen Dingen in Dänemark gefunden.

Viel freundlicher als das vereinfachte wallachische Haus mit feinen öden, freudlosen Wänden, empfing den Besucher das Haus der siebenbürger Sachsen, in welchem, nebst manchem nationalen Geräthe, hinter den Glathüren der gehobten Commode eine ganze Sammlung von nationaler Frauenarbeit, auf dem Sonntagsstaate der Bewohner zu finden war. Weißstickereien in breiten Rändern auf Hemden, Schürzen und Tüchern, schwarze Seidenstickereien, zwischen deren Arabesken, goldene Flittersternchen und blitzende Linien prangten, Dessins mit weißen Fäden in Tüll genäht, Flachstickereien in Wolle und Seide auf den schweren Kleidern des Mannes, kleine Mützen, metallene Gürtel und ähnliche Schätze füllten den Schrank.

Viel hübscher und viel eigenthümlicher als diese Dinge zeigten sich die Kreuzsticharbeiten in blau, schwarz und roth, mit denen die hochgefüllten, weißen Kissen, die auf den Betten im Wohnzimmer und in der Gaststube lagen, reich verziert waren. Köstliche Dessins von stilgerechter Klarheit lagen auf dem Linnenzeug, Arabesken, Blumen in reizenden Linien und origineller Schönheit. Dieselbe Arbeit war drüben im Industriepalaste zu finden; auch da hatten die fächfischen Frauen Siebenbürgens von den wunderhübschen Kreuzsticharbeiten auf Decken, Tüchern und auf Linnenzeug aller Art die prächtigsten Dinge geliefert. Statt der feinen Ranken, die sich über den Rand der Kissen hinzogen, waren da schwere Bordüren in glühendem Roth auf weißem Untergrunde ausgeführt, neben denen an anderer Stelle graziöse Lifèren oder leichte Bändchen in zarten Linien erschienen. — Neben den Kreuzsticharbeiten zeigten sich viele Flachstickereien, die aber von den ersteren an Schönheit und Originalität weit übertroffen wurden. Ganze Kästchen lagen da voll von diesen Arbeiten; ganz wunderhübsche Dinge, eine Fülle von Erfindungen in den Zeichnungen, in der Anwendung stilgerechter Motive waren da zu sehen, von denen eine große Zahl mit ihrer frischen Schönheit als belebendes Element in unsere moderne Frauenarbeit mit vielem Glücke einzuführen wären.

Unter den Arbeiten der flavischen Hausindustrie zeigte sich das verschiedenartigste Material von dem schweren, dicken Schafwollfaden bis zur Seide und zum blitzenden Golde, in höchst willkürlicher Farben-Mischung verwendet. Auf den weißen Oberhemden, mit den kurzen, weit gebauchten Aer-

meln prangten Flachstickereien in Wolle und Silber neben der Goldspitze, die den Rand verzierte. Ein lustiges, fröhliches Leben, das nicht viel nach Ziel und Zweck fragt, lag auf den meisten Dingen, die fast von kindlicher Freude am Vielgestaltigen erzählten. Mützen und Hauben in allen Formen, mit Spitzen Blumen, Bändern, Federn bedeckt, mit Gold überschüttet, prunkende, flitterbedeckte Gewänder, großblumige Röcke, schillernde Mieder und flatternde Schleifen, mit Thierbildern an allen Rändern, machten manchen Aufputz aus. Daneben aber zeigten sich feine, vornehme Stickereien in gelber Seide



Tapete von Balin in Paris.

und Silber auf irgend einem Gewand oder zitterten funkelnde Goldarabesken durch eine weiche Spitze oder glühte eine farbenprächtige Bordüre, als Randverzierung eines Gewebes, in feltener Pracht. Vielfach waren hier in den Arbeiten die Motive aus der Thierwelt zu finden, oft recht nett gruppiert, an richtigen Platze, oft toll und grotesk, in kindlich naiver Zusammenstellung oder wirrem Durcheinander; oft Pferde, Vögel und Frauengestalten, die hinter einander hersprangen, und durch die regelmässige Wiederholung desselben Motives einen doppelt komischen Effect machten. Zuweilen waren diese Bilder mit bunten Farben in den Rand eines Tuches gezeichnet, zuweilen schimmerten sie in einer durchsichtigen Spitze und liefsen nur in feinen Linien die Skizze errathen, die hier dem Gewebe zu Grunde lag.

Noch viel prunkvoller in der Farbe, noch viel glanzender in Schmuck und Zier als die ebengenannten Arbeiten zeigten sich die Producte der rumanischen

Ornament einer geschlitzten Holzfüllung, von Frullini in Florenz.



Hausindustrie Ungarns, die Gewebe, die Gewänder, auf deren Form und Technik wir später, in dem Berichte über die Ausstellung der Romania wieder zurückkommen werden. .

Ungarn selbst hatte an Frauenarbeiten Costümstücke verschiedenster Art, Strohgeflechte, gewebte Stoffe, Blumen und ähnliche Dinge gebracht, darunter manch prunkendes Gewand, Mieder und Schürzen mit Gold und seidenen Blumen bedeckt, feine Spitzengebe, durch die sich Flitterarabesken mit glühenden Kelchen zogen, Spitzen mit schwarzer Seide und Gold durchwirkt, manches feine, elegante Toilettestück, auf dem eine ganze Fluth von Glanz und Schimmer lag. Und mitten unter all der prunkenden Schönheit, unter dem leuchtenden Gefunkel lag allorts das Flachsbündel mit feinem feinen zausigen Fadengewirre, und der Spinnrocken, und erzählten, dafs sie hier in dem vielgestaltigen Gepränge daheim seien, und die Grundlage wären von all der Schönheit.

Aus Croatien und Slavonien war sehr wenig von den schönen weitgerühmten Arbeiten der Hausindustrie eingefandt worden, von den köstlichen Stickerien in Gold, in Wolle und Seide, in welchen die orienta-



Treppengeländer von Messing,
von Denière in Paris.

lische Technik anklingt und orientalischer Farbensinn, von den schönen, stilgerechten Zeichnungen, mit denen die Bauersfrau alle Gewänder schmückt. Das k. k. österreichische Museum für Kunst und Industrie hat eine Sammlung solcher Arbeiten erworben, die uns die ganze Schönheit, den Reichthum der Erfindung zeigt, welche hier aus unscheinbarem Material, mit den dürftigsten Mitteln köstliche Dinge schafft. Es sind grobe Leinwandhemden, auf Brust und Aermel mit lockeren Kreuzstichbordüren benäht, die durch ihr loses Gefüge einen plastischen Effect abgeben, wie wir ihn in ähnlicher Weise nur auf den Gewändern der Frauen von Marokko gesehen. Auf Tüchern, Schürzen und Oberhemden erscheint der Schnürsaum als Spitze verwendet, hier und da ist er in die Schleier als feiner Rand mit Goldflitter und lichtrother Seide verwebt. Blumen, Arabesken, Thier- und Menschengestalten sind im Schnürsaum, in der Flachstickerei, in den Kreuz-

flichbordüren, in der Klöppelspitze und in den Webearbeiten zu finden, oft kindisch naiv und grotesk, oft mit Schwung in ernster, einfacher Zeichnung angebracht. Ueberall klingt in den Arbeiten der Norden und der Süden gleichzeitig an. Die Nelkenknospe und die vollerblühte Mohlblume, die Vögel mit dem gehobenen Flügel, der Hahn, das springende Böcklein und ähnliche Erscheinungen, wie wir sie auf den Frauenarbeiten Rußlands finden, und die Farbengluth in den reizenden Ornamenten, die blitzende, flitterdurchwebte Spitze, der Schmetterling zwischen funkelnden Sternen und glühenden Blumenblättern, wie wir sie im Süden entdecken, liegen auf allen Gewändern bald in mühevoller Arbeit, bald leicht und lose hingeworfen, wie im Spiele.

Von allen diesen Producten der weiblichen Hausindustrie waren nur die Teppiche, die flachen Gewebe, auf der Ausstellung vertreten, mit ihrer bunten Farbenpracht und der meist sehr schönen stilgerechten Zeichnung.

Neben den Arbeiten nationalen Ursprunges brachten die transleithanischen Länder einige unbedeutende und einige unschöne Frauenarbeiten von Dilettantinnen, darunter manches von überlebter Erfindung. Die Ausstellung des Hausfrauenvereines und die des Frauenindustrievereines enthielten der Mehrzahl nach echte Dilettantenarbeiten moderner Erfindung, von der schweren Tuchblume auf Decken und Polstern bis zu den Bildern aus Gewürzblumen, aus Menschenhaaren und auf Stramin gestickt. Hie und da zeigte sich mitten unter diesen traurigen Dingen irgend eine Kante, ein Streifen, denen die volle Schönheit der nationalen Arbeiten eigen war, wie wir sie in der Hausindustrie des Landes gesehen, und solche Erscheinungen, nebst guten, praktischen Nutzarbeiten, warfen ein verhöhrendes Licht auf die ganze Gruppe, in welcher die mannigfachen Verschrobenheiten, die da in allen Gestalten prangten, mit gewöhnlicher Aufdringlichkeit um den Vorrang stritten.

Alles, was wir in Ungarn von den Frauen der verschiedenen Volksstämme gearbeitet sahen, das hatte Rumänien, mit dem Glanze und dem Reichthum des Südens überschüttet, in mannigfacher Gestalt wiedergebracht. Die Ausstellung der Frauenarbeiten des Landes bildete einen Glanzpunkt in dem Raume, welchen Rumänien einnahm; da stimmerte, funkelte und blitzte alles, da leuchtete die dunkle Farbengluth auf allen Gewändern, und ein reizendes Gewirre von golddurchsponnenen Schleiern, seidenen Blumen, flitterbedeckten Schürzen, von Flor und Spitzen, von Silberfäden und schweren, schimmernden Perlgehängen zog das Auge des Beschauers auf sich.

Der Untergrund, die Technik, aus welchen diese blendende Herrlichkeit entsteht, sind die des Nordens. Die Leinwand, dicht oder locker gewebt, der dunkle Schafwollstoff, hie und da die leichte Seide, wie wir sie in der Bukowina gesehen, werden zu den Gewändern verarbeitet, und auf diese Stoffe wird mit dem Kreuzstiche in bunten Farben, oder in Flachstickerei, das Gewirre von Bordüren und Arabesken gezeichnet, das nicht selten den ganzen Untergrund bedeckt. Hie und da gibt die Technik des Südens Gastrollen, der Tambourstich und die Schnürbenähungen ziehen ihre biegsamen Linien über den Stoff und legen sich in reizender Farbmischung zu Gewinden und Ranken zusammen. Erst über diese, meist einfachen Zeichnungen in anspruchsloser Technik ausge-

führt, ist dann das metallische Lichtgefunkel des Südens, das bleiche, leuchtende Silber, das glühende Gold gebreitet, die in feinen Fäden sich durch die Arabesken und Ornamente schlingen, oder als eine Laft von Glanz und Schimmer den Untergrund decken, als Flittersternchen die Blumenkelche füllen, und tausend Stellen finden, die sie mit ihrem zitternden Lichte beleben. Die Costümstücke, auf denen die reiche Zier von Frauenhand liegt, sind die Oberhemden in Leinwand, in leichter Seide und in Flor, die Schleier, die gewebten Gürtel aus Schafwolle und Flitter, und das Prachtwerk, die Schürze, welche aus zwei Theilen besteht, von denen der kürzere vorne, der längere rückwärts getragen wird. Stickereien in Farben, mit Gold und Silber durchwirkt, bedecken das teppichartige Gewebe, an dessen Rand lange, mit Flitter gezierte Wollfransen genäht sind, welche an der oft nur spannenbreiten Schürze als ein bewegliches, meist glührothes Gehänge prangen.



Ruffische Krüge.

Auch hier, mitten unter dem Gefunkel, ist der Schnürfaum zu entdecken, mit Silberfäden und Seide durchwebt, der sich am Rande des Schleiers, des durchsichtigen Kopftuches hinaufwindet, welches letztere neben Blumenkränzen und langen, feinen Goldstrahlen, die lose, wie bewegliche Strahlen, über die Schultern bis zum Saume des Gewandes hinabfallen, den Haarschmuck der Frauen ausmacht.

Von bunten Webereien brachte Rumänien, aufser den Schürzen und den Bändern welche den Gürtel bilden, und deren Enden, mit Flitter und Quästchen geschmückt, vorne herabhängend getragen werden, eine bedeutende Zahl von Teppichen, Decken und Taschen, mit denselben undefinirbaren, stilvollen Zeichnungen und derselben fröhlichen Farbenschönheit, wie wir die gleichen Gewebe unter den Arbeiten der südflavischen Frauen, ferner in Galizien und in Dalmatien gesehen.

Abseits von den Arbeiten der Hausindustrie waren schöne Goldstickereien auf purpurnem Sammt ausgestellt, Pelze, Sättel und Männerkleider, ferner alte und neue Arbeiten zu kirchlichen Zwecken, Paramente, Bilder, darunter eine Grablegung Christi, eine Menge von in Oel gemalten Gesichtern, Händen, Füßen, über die ein Goldgestricke hie und da gebreitet war; häßlich wie alles ähnliche.



Handspiegel von W. J. Thomas in London.

Die Frauenarbeit Griechenlands ist mit der Rumäniens verwandt; es ist da dasselbe südlische Blitzen und Flimmern, das Goldgefunkel und die leuchtende Pracht der Seide. Aber Griechenland hatte wenig eigentliche Hausindustriearbeiten im strengen Sinne gebracht, aufser einigen Costümstücken, wie seidene Röcke, das Mieder mit den Arabesken und Vögelchen in Gold benäht, die feine Spitzenchürze, das Oberhemd mit der breiten Halskrause, den Halschmuck aus Bändern, Perlen und Metallgehängen und den Kopfputz aus Bandschleifen, Blumen, Flitter und dem kleinen, feinen Spitzenschleier, der über den Nacken der Griechin niederfällt.

Neben diesen Dingen, die vereinzelt zu sehen waren, prangten die Arbeiten der Städterinnen, Gewänder von reicher Schönheit, Luxusgegenstände mit



Emaillierte Metallplatte von Elkington & Co. in Birmingham.

Grazie und Glanz ausgestattet. Auf Tuch, Sammet und auf schwerer Seide waren köstliche Ornamente mit aufgenähten Goldschnürchen gezeichnet: oft lag dieser Schmuck als breite Bordüre, die ihre Ranken, Palmen und Gewinde bis in den Mittelgrund hinein spannt, bald als feines Bandchen am Rande des Gewandes. Hier und da war eine leuchtende Farbe in die Blume, in das Ornament eingeführt, glühte mitten in dem matten Golde eine funkelnde Linie aus Flitter oder Bouillons gewoben. Auf Schuhen, auf Jäckchen, Ueberwürfen, Gürteln und Schleiern lag diese helle, elegant durchgeführte Pracht. Selten fand sich eine verfehlte Zeichnung oder eine mißglückte Farbenmischung; alles sah überschüttet mit Reiz und Schönheit aus, und nur wo die Arbeit von der Technik nationaler Erfindung abwich, machten sich Irrthümer geltend.

Neben den bunten, schimmernden Gewändern war die Gold- und die Seidenspitze des Orients zu finden, die letztere als das feine, filigranartige Gewebe, welches mit der Nadel angefertigt wird, und eine der mühsamsten, wenigst lohnenden Arbeiten von Frauenhand ist. In subtiler Reinheit ausgeführt, erschien sie hier am Rande der Schleier, der weiten, hängenden Aermel des feinen, seidnen

Obergewandes, wo sie als Blümchen, Arabesken und Falter in wechselnder Gestalt sich zeigte.

Die Ausstellungen einiger weiblichen Unterrichtsanstalten, der Communal-school zu Corfu, der Institute Arfakion und Surmelis zu Athen, hatten ausgezeichnet schöne Arbeiten, Weifs- und Buntstickereien, Spitzen, Nähereien, gute Stopfarbeiten gebracht. Einige Luxusarbeiten, wie eine Gobelinstickerei des Institutes Arfakion und einige reizende Filetguipurearbeiten, welche die Schule Surmelis brachte, gehörten zu den besten Dingen der Ausstellung; leider wurde der günstige Eindruck, welchen der Beschauer hier empfing, durch manches Product ganz kläglicher, europäischer Erfindung gestört, durch lärmende Tuchblumen und Straminstickereien und durch ähnliche Dinge von unschöner Farbe und plumper Gestalt.

An der Schwelle der Ausstellung Griechenlands, und hoch oben an den Wänden des weiten Raumes, waren die gewebten Teppiche und Decken zu sehen, von denen viele zu den Producten der Hausindustrie des Landes zu zählen sind, und deren Mehrzahl durch Farbenschönheit und Zeichnung ihre Verwandtschaft mit den Geweben ähnlicher Art, welche Dalmatien, die Bukowina und Rumänien aufwiesen, deutlich bekundeten.

In anderer Weise prunkend und prangend als die Frauenarbeit in den beiden Ländern, über welche eben berichtet worden, zeigte sie sich in Russland, wo einzelne Producte solcher Thätigkeit als fremde, absonderliche Erscheinungen sich vorstellten. Hier ist es die Kreuzsticharbeit auf weissen Linnen, das buntbedruckte kattunene Gewebe und die grobe geklöppelte Spitze, welche den ersten Rang im nationalen Gewande der Frau und auf den mannigfachen Wäschstücken, dem Leinenzeug, den Tüchern behauptet. Effectvolle Zeichnungen, breite und schmale Bordüren aus stilgerechten Blumen, Sternen, Arabesken zusammengefügt, laufen in Blau oder Roth auf dem weissen Untergrunde rund um den Saum des Rockes, auf diese Bordüre folgt eine geklöppelte Spitze oder ein Zwischenfatz, der in den Stoff genäht ist, dann ein farbiger, meist grell rother Kattunstreifen, auf dem eine naive Zeichnung von gelben Blumen und Ranken erscheint, und dann wieder die Klöppelspitze und wieder die Kreuzstichbordüre, und so fort, Rand an Rand, in bunter Farbe und weisser Spitze vom Saume bis zum Gürtel hinan. Ebenso sind die Schürzen geschmückt; ein schmaler weisser oder blauer Streifen zeigt den eigentlichen Grundstoff, dann kommt Zierrath an Zierrath in bunter Farbe, Klöppelspitzen mit rothen Hähnen, mit Böcken und Ziegen darin, glührothe Bänder von Kreuzsticharbeit mit ausgezeichnet schönen Ornamenten von classischem Geschmack und dazwischen die hellfarbigen Stoffbordüren, die wie ein lustiger Gedanke durch das Gewebe gehen. Blau und Roth dominiren; wo sich die Kreuzsticharbeit zeigt, ist sie in diesen Farben ausgeführt, auf den Handtüchern, dem Tischzeug sind die Ornamente von leuchtendem Roth oder tief dunklem Blau, die Stoffstreifen in Seide und in Wolle sind von gleicher Färbung, und nicht nur in der geklöppelten Bauernspitze, sondern selbst in einigen prachtvoll gezeichneten Venezianer Guipuren läuft der rothe Faden keck und verwegen rund um die schönen Blumen und Arabesken, die in dem kühlen, blendend weissen Untergrunde liegen.

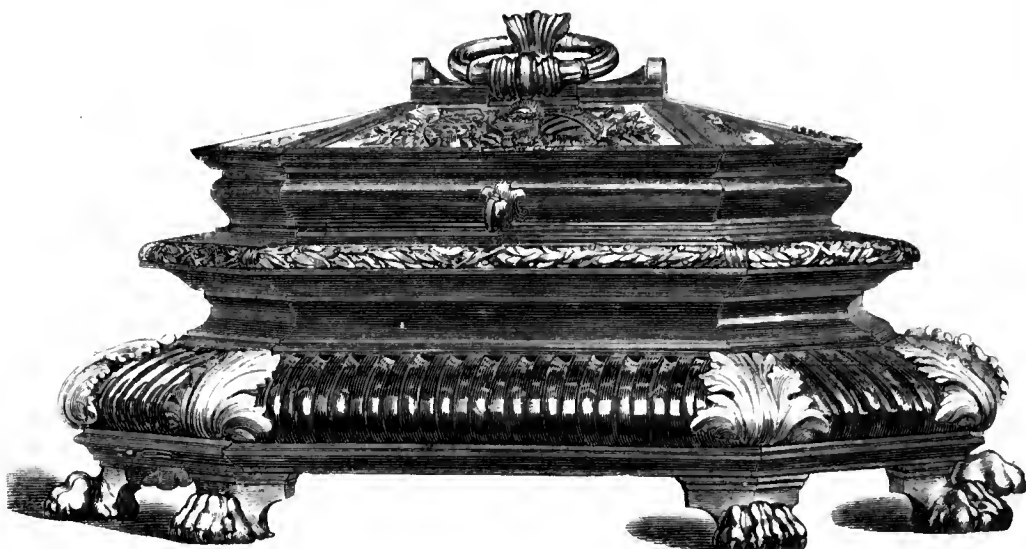
Abgesehen von solcher Verirrung nationalen Geschmacks, wie sie an der edlen Venezianer Spitze zu Tage trat, hatte Rußland unter seinen Frauenarbeiten wenig ausgestellt, das nicht zur Nachahmung höchlichst empfehlenswerth erschiene, und namentlich hat es die Verwendung der Kreuzstichborduren auf Tischtüchern, Handtüchern, Bloufen und Kinderkleidern in entzückend schönen Dessins und



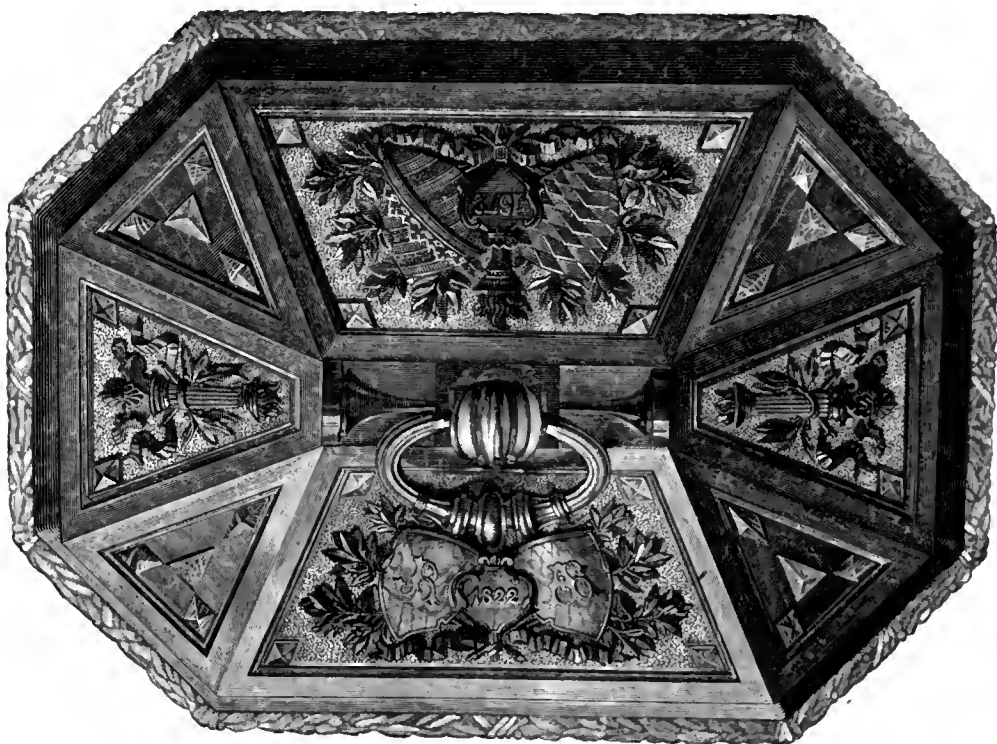
Vase in Limoufiner Art, von Mintons in Stoke upon Trent.

in reizender Art nachgewiesen. Es gibt kaum einen fröhlicheren Schmuck als diese glührothen Bordüren auf dem weissen Untergrunde, die durch die edle, stilgerechte Zeichnung das einfache Gewebe zu einem Gegenstande von künstlerischem Werthe umgestalten.

Eine Reihe von prachtvollen Stickereien und alten, halbverblichenen Geweben hatte die Gesellschaft zur Förderung der Künste ausgestellt. Unter diesen Arbeiten waren Kleidungsstücke, Paramente, Kronen, Mützen von absonderlicher Art; Seide, Gold, Perlen lagen auf dem erstorbenen Untergrunde, aus dem die



Schatulle von Serpentin, Bronze und Halbedelsteinen, nach Entwurf von R. Steche ausgeführt von der Sächsischen Serpentin-Gesellschaft in Zöblitz im sächs. Erzgebirge.



Deckel zu obiger Schatulle.



Kamin von der Zöblitzer Serpentin-Gesellschaft.

alte Pracht in einzelnen Funken noch leuchtete. Auf den meisten Dingen lastete die Stickerei mit allem Prunke, wie wir ihn auf Kirchengewänden sehen; vielen der Gegenstände war nicht Zweck und Bestimmung abzufragen, sie waren eben ein Stück alter, vergangener Herrlichkeit, von der losgetrennt sie nun hier, in dem gläsernen Schrein, dem Auge des forschenden Beschauers vorlagen.

Die Ausstellung Finnlands zeigte von Frauenarbeiten, ausser einer Weisstickerei von seltener, äusserst mühevoller Technik, nur echte, rechte Hausindustrieproducte, gewebte Tücher, Schuhe aus breiten Baststreifen geflochten, Spitzenmütchen und kleine seidene Hauben, Hemden mit Tambourarbeit geschmückt, und in roth und weiss mit dem russischen Stiche auf allen Säumchen benäht, Strohgeflechte, Hüte und Matten. Mitten unter allen diesen Dingen lag der

Spinnrocken und stand der Webstuhl, auf welchem, in einzelnen verflochtenen Fäden, ein Stück des einfachen, groben Linnenzeuges lag, das hier in schweren, aufgerollten Ballen zwischen den Holzschnitzereien, den Flechtarbeiten und manchem Geräthe von Männerhand geformt, zur Schau gestellt war.

Am nördlichen Ende der russischen Ausstellung, kaum getrennt durch ein hohes Portal, zeigte sich die Exposition der Länder des Kaukasus und von Turkestan, wie eine glühende, tropische Blume, welche der Zufall mitten auf die fremde, nordische Erde herabgeschleudert hat. In orientalischer Farbe und Schönheit schimmerte und prangte da Alles und leuchtete vor allem die Frauenarbeit, die auf Seide und Sammet, mit Goldfaden und silbernen Schnüren das sonnige Gepränge des Südens hinauberte. Schwere sammetene Decken, Gewänder von orientalischem Schnitt, Gürtel, in denen Flitterquasten hingen, Vorhänge mit hochaufliehenden fremdländischen Blumen und kühnen Arabesken, durch welche Sterne blitzten und der silberne Halbmond leuchtete, gemahnten an das Morgenland, an die Türkei, in deren Ausstellungsraum unter einem Baldachin von farbenprächtigen, schweren Geweben, und unter sanft gebogenen Palmenzweigen, die Frauenarbeit des Landes an bevorzugter Stelle erschien.

Wir haben es hier nicht mehr mit der Arbeit von Frauenhand allein zu thun, wenn wir die herrlichen Gold- und Seidenstickereien, die bunten Teppiche, die Schleier, Kissen, Decken und Gewänder betrachten, welche die Länder des Orients, welche Persien, Indien, die Türkei, Tunis, Marokko, Egypten zur Ausstellung gebracht hatten. Wir wissen, wie sehr die Hand des Mannes hier im Spiele ist, wieviele der wunderprächtigen Farbmischungen, der kunstgerechten Zeichnungen, der glücklichen Zusammenstellungen in Form und Material ein Werk des Mannes sind, der hier zu Lande das reizende Gefüge, das die Frau allerorts als ihre Arbeit kennt, mit seiner Erfindungskraft belebt und gekräftigt hat und mit dessen Hülfe das weltberühmte, unnachahmliche, in Form und Farbe untadelige Industrieproduct zu Stande kommt, das wir als orientalische Frauenarbeit kennen.

In Tambourstick auf Seide, Tuch und Gazestoff, in Goldstickerei auf purpurnem Sammet, in Flachstickerei auf Leder und anderen Stoffen, in Benähungen mit Gold- und Silberfchnürchen zeigten sich die vornehmsten Arten der Technik in den Arbeiten der Türkei. Wie begreiflich, war kaum ein Ding zu sehen, auf dem nicht irgend ein leuchtender Funke lag, bald als blitzender Faden, der sich geheimnißvoll durch das Gewebe zog, bald als flimmernde Spitze, die am Rande des Gewandes oder des Schleiers hing, bald als eine Last von Gold und Silber, die mit prunkendem Gefunkel, schwer und mächtig auf dem Unterstoffe lag.

In der Tambourarbeit, der eigentlichen Technik des Morgenlandes, hat sich die Türkei weit hinter den anderen Ländern des Orients gezeigt. Gröber, unregelmäßiger reihte sich hier Stich an Stich, als dies in Persien und namentlich in Indien zu finden war; die Arbeiten sahen lose und weniger gediegen aus, wenn sich auch die Macht der guten Farbe mit allem eigenthümlichen Reize in ihnen zur Geltung brachte. In glücklicher Verwendung war die Tambourarbeit auf dem Kleide einer der vielen Costümfiguren zu sehen, mit welchen der Ausstellungsraum der Türkei geschmückt war. Auf gestreiftem Stoffe, der in hellen

und dunklen Farben gezeichnet war, lief in einem weissen, ziemlich breiten Streifen eine schmale Guirlande von stilisirten Blumen hinauf, ein zartes Gewinde im Kettenstich ausgeführt. Die Arbeit sah anspruchslos und doch reizend aus; man mußte sie suchen, um sie zu finden, und doch guckten die Blümchen, Blätter und Ranken mit eigenthümlicher, freundlicher Schönheit aus allen Falten des Gewandes hervor.

Viel prunkvoller als solche Arbeit zeigte sich die Goldstickerei, welche auf Decken und Kissen prangte. Auch an dieser Arbeit war hier und da die Ausführung nicht ganz tadellos, die Zeichnung nicht von hervorragender Schönheit; aber eben nur hier und da; eine große Zahl der herrlichen Arabesken, die auf Sammet und Seide mit goldenem Faden gezeichnet lagen, schimmerten in der ganzen, räthselhaften Pracht des Orients.

Zwischen den kostbaren Dingen, die sich mit Seide und Metallganz überschüttet zeigten, fanden sich einzelne Erfindungen und Arbeiten leichterer Art, die halb im Ernste, halb im Spiele Verwendung fanden. Feine, goldene Säumchen spannen sich an den Schleiern hinauf, seidene Blumen lagen auf den ledernen Riemen der Sandalen geflickt, einzelne Halbmonde und Sternchen flimmerten auf Ueberwürfen von weissem Gazestoff, wie durch Zufall hingestreut, die seidene, griechische Spitze zeigte sich in aneinander gereihten Blümchen und Blättern, in allen Farben verwendet, während die Goldspitze am Rande des Schleiers, des Oberkleides und des Taschentuches prangte.

Unter den Arbeiten, welche in den Schränken ausgestellt waren, fand sich wenig oder nichts, das an die Technik des Abendlandes oder gar des Nordens gemahnte, man mußte denn einiger entsetzlichen Modearbeiten gedenken, einiger fratsenhaften Gebilde, welche irgend ein Institut zu Constantinopel als Schularbeiten ausgestellt hatte. Dafür fand sich aber an den Costümfücken, an den Gewändern der Männer und Frauen, die draussen in der Halle an den hohen Säulen standen, manche Arbeit wohlbekannter, anheimelnder Art. Da war der Schnürsaum auf manchem leinenen Hemde, da klomm an manchem Gewande eine schmale Bordüre von Kreuzstichen empor und schmiegte sich eine derbe geklöppelte Spitze um den Aermel des Unterkleides, über dem ein kostbares, mit Gold und prunkendem Flitter bedecktes, in Seide schimmerndes Gewand lag. Die Technik des Nordens war hier zu finden, aber sie friftete ein kümmerliches Dasein; der vollen Schönheit entkleidet, welche sie in ihrem Heimathlande kennt, halb verborgen, nur wie geduldet, verschwand sie vor der hellen Pracht der Seide und des Goldes, deren eigentliches Reich an der Schwelle des Orients beginnt.

Die Arbeiten, welche Egypten, Tunis und Marokko brachten, und welche hier, wie überall, wo der Süden auf der Ausstellung vertreten war, als eine reizende, die Blicke fesselnde Decoration erschienen, trugen durchschnittlich das Gepräge des Orients. Es war da derselbe Glanz, derselbe Schimmer über die Gewänder gebreitet, was durch Frauenhand gegangen, hatte unfehlbar etwas von der weichen, üppigen Pracht des Südens abbekommen, und nur in einem einzigen Schranke der egyptischen Ausstellung waren nüchterne, düster gefarbte oder wenigstens prunklose Frauenkleider zu sehen; kattunene Beinkleider und



Kästchen in Ebenholz, vergoldeter Bronze und Email, von Ratzersdorfer in Wien.

Ueberwürfe, weiße schmale Tücher, die wie Schürzen über die Brust herabfielen, weiße, weite Mäntel aus Baumwollstoff, und einfache, schwarze Lederchuhe bildeten die Bestandtheile des ganzen Costüms. Wie in Feuer, Licht und Farbe getaucht erschienen dagegen die seidenen Gewänder, die im Gegenfatze zu solcher traurigen Drapirung, mit Gold und Flitter, mit Blumen, Ranken und Ornamenten bedeckt waren, und die theils in den Schränken zur Schau lagen, theils hell, blitzend, mit Bändern, Perlen, Gold und Flitter geschmückt, sich als Costüm der Frauen von Tunis und Marokko erwiesen.

Unter den Arbeiten, welche aus diesen Ländern zur Ausstellung gelangten, zeigte sich ein eigenthümliches Gemisch, eine Regellosigkeit in Technik und Ausführung, wie sie drüben im Orient kein Land vorgewiesen hat, und mancher



Cassette in spanischer tauschirter Arbeit, von Zuloaga.

Anklang an weit Entferntes, an Dinge, die wir im Herzen Europa's daheim gesehen; es waren da viele absonderliche Erfindungen, aufgebaut auf asiatische Pracht in Material und Zeichnung, und ausgeführt mit Hülfe eingewanderter, europäischer Technik. So waren da in der Ausstellung Egyptens Blumen in farbiger Seide, deren Fäden durch feinen Florstoff gezogen waren, eine Arbeit die wir, zwar in Weiss, aber doch nur in Spanien getroffen, und die seit Jahrzehnten aus Europa verschwunden scheint, früher aber hier hoch im Schwunge war; ferner brachte Marokko eine eigenthümliche Stickerei auf locker gewebtem Untergrunde, von welchem sich Stich um Stich lose abhebt, so dass die Arbeit auf den ersten Blick einem Gestricke gleicht, eine Technik, die nur in Hausindustriearbeiten der südslavischen Frauen wiederzufinden ist; gleich überraschend wie diese Erscheinung zeigte sich die Uebereinstimmung mancher Zeichnung mit denen der südslavischen und russischen Ornamente, da hier in Marokko ebenso wie dort, das gehörnte Böcklein, der Vogel, die Frauengestalt mit den in die Seite gestemmtten Armen zu finden waren, nur dass sie hier nicht in der geklöppelten Spitze oder in der Kreuzstichbordüre erschienen, sondern in schimmernder Seide auf reichen Decken prangten. Ferner hatte Tunis Bordüren in drapfarbiger Seide auf weissem Untergrunde flach gestickt ausgestellt, wie solche Arbeiten in gleicher Farbe und von gleicher Schönheit der Zeichnung unter den Producten der Hausindustrie Mährens vielfach auf Hemdbefätzen und Velums der Frauen zu finden waren.

Diese halb abendländischen Erscheinungen, die uns anheimelnd aus dem fremden, orientalischen Gewande entgegen schauten, waren da in einer glänzenden

Umgebung anderer Art. Herrliche Stoffe in purpurner Seide durchwebt, Kleider, auf denen ein ganzer blitzender Regen von goldenen und silbernen Blüten lag, kostbare Vorhänge und Decken zu religiösem Gebrauch, mit pomphaft schwerer Zeichnung, mit Ampeln, Säulen und aufstrebenden Blätterranken in Goldflickerei bedeckt, Schuhe, Schleier, Ueberwürfe, alles mit dem leuchtenden Gefunkel überschüttet. Befondere Vorliebe und Sorgfalt war dem Schmucke der Sättel, der Pferde- und Kameeldecken gewidmet. Es waren da einzelne dieser Dinge mit seltenem Reichthum ausgestattet; dunkelgrüner oder purpurrother Sammet bildeten den Untergrund, auf dem mit Ueberfülle und Verschwendung Zierrath an Zierrath sich zu breiten Bordüren, zu schwungvoll verschlungenen Eckflücken aneinander reihten, und mit Gold, Silber und Flitter oft hohe Knäuse aufbauten, in denen vielfarbiges Metall wie ein Regenbogen schillerte.

Mannigfach geschmücktes Sattelzeug war auch fast die einzige Frauenarbeit, welche die Ausstellung Centralafrika's, die sich an die Egyptens schloß, aufzuweisen hatte. Hier, wo die freundliche Bahn der Cultur ihrem Ende zugeht, wo aller Schmuck, aller Luxus verschwindet und nur die dürftigen Geräte für den Bedarf dürftiger Existenzen zur Stelle waren, hier fand sich wohl nichts von Gold und Seide auf den hoch gebauten Sätteln und den schmalen langen Decken, die vom Rücken des Kameeles herabhängen. Statt solcher glänzender Zier waren weisse kleine Muscheln in geraden Linien und Arabesken aufgenäht, vielfarbige Glasperlen und Stoffendchen daran gereiht, und wo der Schmuck und der Luxus ihren Gipfelpunkt erreichten, hie und da ein winziges Plättchen Flittergold angebracht. Wie Kinderspielzeug sehen diese Embryonen des Luxus und der verfeinerten Bedürfnisse aus; sie sind eben ein Anfang, wie er tausendmal dagewesen, und wie ihn jedes Ding gehabt; der Weg ist weit von den kleinen, weissen Muschelreihen auf den ledernen Decken zu der funkelnden, blendenden Pracht, wie sie dort im Nebenraume, auf Sammet und Seide und den prunkenden Gewändern lag; aber der Weg ist da, und mag es noch so lange währen, er wird endlich zurückgelegt werden.

Ein Frauengewand darf nicht vergeffen werden, das unweit von dem hier ausgestellten kleinen Beduinenhaufe an der hölzernen Wand hing, und als Gegenfatz von culturhistorischer Bedeutung dem Rahet, der Schürze aus Ledersträhnen, welche die Mädchen als einzige Bekleidung tragen, diente. Es waren Beinkleider und ein Oberhemd aus grobem, weissen Baumwollstoffe, die an den Nähten und Säumen reich mit Arabesken geschmückt waren; in bunter Schafwolle tambourirt zeigte sich eine einfache, flügerechte Zeichnung, die an der Brust des Oberkleides sich in Rosetten und feinen Lifèren ausbreitete und nach unten, nach dem Rande des langen Gewandes, spitz zulief.

Hatten die Türkei und die Culturländer Afrika's die Macht des Goldes und des Silbers auf den prächtig schimmernden Geweben gezeigt, so wies Persien den anmuthigen, allbezwingenden Zauber der Farbe nach. Aus allen Schränken, von allen Wänden grüßte ein fröhliches, leuchtendes, glühendes Farbgemenge, ein Meer von unentwirrbaren Blumen und Arabesken, die auf Teppichen, Decken, Tüchern und Gewändern lagen, und, trotz aller Fülle und aller Mannigfaltigkeit der Farbentöne, sich wie die geschaute Harmonie darstellten. Es ist

weltbekannt, wie die herrlichen bunten Shawls und Decken entstehen, die hier in der persischen Ausstellung alle Blicke fesselten, wie der Untergrund nach bestimmter Zeichnung aus verschieden gefärbten Stoffstücken mühevoll zusammengeñäht wird, und wie erst über das so bereitete Gefüge mit Seide und Wolle gestickt, tambourirt und der Goldfaden gezogen wird, der hie und da in den Blumen leuchtet. Der Effect solcher Arbeit ist, bei der glücklichen Wahl der Farbe, wie sie hier immer zu Tage tritt, ein unfehlbar gewinnender, da nicht nur die Zeichnung der Stickerei, voll Grazie und Licht, das Auge fesselt, sondern aus jedem Ornament die Farbe des Untergrundes voll Kraft und Leben hervorleuchtet.



Türkische Krüge.

Mühevoll wie diese Arbeit, zeigte sich fast alles, was hier mit Nadel und Faden zu Stande gebracht erschien. Da waren die feinen, meist dünn gestreiften Shawls, in deren fertiges Gewebe tausende von winzigen Blümchen und Arabesken eingenäht sind, und zwar in so meisterhafter Weise, daß niemand die Entlehnungsart dieser Dessins, dieser unzählbaren kleinen Ornamente ahnt, der nicht darüber belehrt wird; ferner waren da die kurzen, gamaschenartigen Beinkleider der persischen Frauen, die aus einem dürrtigen, groben Baumwollstoff gemacht sind, welcher aber mit reizenden Bordüren von stilisirten Blumen und Arabesken in Seide gestickt, so dicht bedeckt ist, daß nicht ein Faden des ursprünglichen Gewebes sichtbar bleibt, und aus dem losen Stoff ein schweres, dichtes Gefüge wird. Ebenso merkwürdig wie diese Arbeit, die nirgends in gleicher Art zu finden war, zeigte sich hier das Kind des Nordens, der Schnurfaum, der mit weißer Seide als reizendes, ganz unübertrefflich gearbeitetes Gitterwerk in den Schleier der persischen Frau eingewebt war, wo er die einzige durchsichtige Stelle für das Auge der Trägerin bildet. Eine andere Arbeit, die durch Technik, Material und Zeichnung an Europa gemahnte, war eine feine Strickerei, kleine,



Armstüffel von Levy & Worms in Paris.

schaftswollene Söckchen, vielfarbig mit feinen Bordüren, wie wir ganz dieselbe Art unter den Hausindustriearbeiten Dalmatiens, der Frauen aus dem Gebiete Ragusa's gefunden. Dieselben Palmen, Blümchen, Arabesken waren mit kunstfertiger Hand eingewebt, dieselben Farben wechselten, und selbst in der ausgezeichneten, seltenen Feinheit des Materiales war zwischen hier und dort kaum ein Unterschied.

Wenn nun, wie oben angedeutet, der Charakter der Technik, welche der persischen Frauennarbeit zu Grunde liegt, der des mühevollen Schaffens ist, mit dem glänzende, lohnende Resultate erzielt werden, so fand sich doch auch hier manches Ding, auf dem mit kecken Zügen, und mit grobem, derbem Materiale ganz wundervolle Effecte hervorgebracht waren. Schwere Decken und Teppiche, welche als Unterlage für die feineren, kostbareren persischen Gewebe ähnlicher Art dienen, lange Draperien aus filzartigem Stoffe, welche zum Verschlusse und als Schmuck des Zelttes angebracht werden, zeigten auf weißgrauem Untergrunde



Armstüffel von Roudillon in Paris.

schöne, farbenprächtige Bordüren, Blumen, Arabesken, in grober Schafwolle tambourirt, die leicht und kühn, mit langschäftigen Blättern, mit Ranken und Gewinden zur Höhe strebten. Nicht alle Dessins waren gleich glücklich gewählt, hier und da krabbelten Pferde und Reiter in possenhaften Gestalten den Rand der Decke entlang, aber nur hier und da, und Blume und Arabeske trugen den Sieg über diese Ausgeburten einer kindischen Phantasie davon.

Wenn das Gold in den sonstigen Arbeiten Persiens durch die Farbe verdrängt wird, so behauptet es sein Recht in den Gewändern der Frauen. Auf dem seidenen Unterkleide, auf dem mit eingewebten Blumen geschmückten Leibchen, in dem Gazestoffe des Oberhemdes, in dem mit Flitter gestickten weißen Mantel, überall blitzt und blinkt der Goldfaden durch, und erzählt die alte Mähr von der ihm angeborenen Wunderpracht. Auf dunklem Sammet lag in einem Schranke eine Sammlung köstlicher Arbeiten vor, Gold- und Silberbenähungen, Arabesken, in denen zwischen goldenen Ranken silberne

Vögel und Blumen leuchteten, Arbeiten, welche weniger durch die Zeichnung als durch Glanz und Schimmer an ähnliche Producte Indiens erinnerten.

Die Gold- und Silberbenähung, der kostbarste und blendendste Schmuck der Gewebe ist so recht eigentlich in Indien daheim, und was dieses Land von solchen Dingen, von mit Gold und Silber überschütteten Gewändern und Decken gebracht hatte, wurde von keinem anderen Lande erreicht. In den Prachtwerken indischer Technik dient der Goldfaden oder das blitzende Schnürchen nicht als Randverzierung, nicht als kostbarer Schmuck, sondern wird zum Bestandtheile des Gewebes, das es nahezu vollkommen bedeckt, und welches nur hier und da durch die meist herrliche Zeichnung blickt, und ihr als dunkler Untergrund, als Folie dient, aus der das schimmernde Gepränge mit doppelter Gewalt leuchtet. Die Dessins erscheinen meist in großen Zügen gezeichnet, da ist nichts kleinlich, nichts angstvoll klügelnd überdacht, sondern leicht, schwunghaft schlingt sich Palme um Palme ineinander, und zieht großartige weite Linien über den dunklen Sammet oder die purpurne Seide, auf der die Last von Gold und Silber liegt.

Während der Beschauer wie geblendet vor diesen blitzenden, glühenden Dingen stand, welche die Mehrzahl der Schränke füllten, begegnete sein Auge da und dort auch anderen, weicheren Geweben, auf denen die köstliche Seide, der feine, wollene Faden lag, und in verschiedenartiger Technik verwendet, dem Unterstoffe originellen Reiz verlieh. Es waren da Ueberwürfe und Shawls, auf denen mit weißer oder mit schwarzer offener Seide große Blumen und Ornamente in Flachstickerei ausgeführt waren, und den ganzen Untergrund bedeckten. Die Arbeit sah lose gefügt aus, die Stiche waren sehr lang und die offene Seide lag nicht knapp und stramm auf dem Stoffe; aber eben dadurch machte die Arbeit einen unendlich schmiegsamen, weichen, kühlen Eindruck, so wie man sich die Gewänder denkt, die unter der heißen, indischen Sonne mit Behagen zu verwenden sind. Ebenso köstlich und weich waren die Shawls von Cashmir, auf denen die Seide gleich den Schnürchen in schöner Zeichnung aufgenäht war, und durch die hier und da ein flimmernder Goldfaden zog, und dem Ganzen den Reiz fröhlichen, hellen Schmuckes verlieh. Die Shawls, nach persischer Art mit feinen Dessins durchnäht, das sie so aussehen, als wären die Blümchen und Ornamente hineingewebt, waren auch in Indien zu finden, und darunter mancher, in welchem ein ganzes Heer von Menschen- und Thiergefalten durcheinander wimmelten, oft komisch grotesk gefügt, meist aber in sinniger Anordnung, so das sich bei näherer Betrachtung Bilder und Scenen aus der Gegenwart und Vergangenheit Indiens in dem scheinbar wirren Durcheinander enträthseln ließen.

Viel naiver als diese gewebten oder genähten Krieger und Frauen, Kameele, Pferde, Vögel, Fürsten und Diener zeigten sich hier und da Nachbildungen der Thiere in Seide und Gold, auf sammetenen Decken, der Löwe, der Hirsch im Sprunge, mit dicken Füßen, einem rothen Zünglein und Augen voll leuchtenden Flittergoldes.

Die Tambourarbeit in bunter Seide, wie sie überall im Orient geübt wird, hatte Indien in unvergleichlicher Schönheit gebracht, und jedes Ding erschien tadellos, auf dem die feinen Kettenstiche lagen, die nicht selten mit anderer Technik vereint, neue, niegesehene Erscheinungen abgaben. Mohn- und Cactus-

blüthen in rother glühender Seide tambourirt, aus deren Kelchen goldene Staubfäden hingen, Arabesken, zwischen denen die Flügeldecken blitzender Käfer schimmerten, feine seidene Blumen, durch die sich breite, schwere goldene Bänder schlangen, und ähnliche reizende Erfindungen voll Eleganz und Pracht, zeigten sich hier in Fülle. Oft war es ein köstlicher, reicher Unterstoff, auf dem solche Zier lag, oft ein dürftiges, kattunenes Gewebe, das bescheiden und schüchtern aus dem wunderbaren, das Auge blendenden Zierwerk von tropischen Blumen und glühendem Golde hervorlugte.

Merkwürdig war es hier, in all diesem Glanze, unter all den Gewändern, von denen manches wie ein funkelndes Geschmeide erschien, eine Arbeit zu ent-



Glasirte türkische Krüge.

decken, die uns durch ihre Fügung weit weg, bis hoch in den Norden Europa's veretzte. Es war das eine Decke, aus verschieden gefärbtem, bunt bedrucktem Kattun zusammengenäht, die aus Vierecken, aus Würfelkreuzen in weissem Untergrunde, und aus grellfarbigen Streifen bestand, ein Ding, das ganz so ausfah wie die Röcke, die Decken, die Schürzen, welche Rußland zur Ausstellung gebracht hatte. Unscheinbar, vereinzelt, kaum bemerkt hing das fremdartige Zeug hier zwischen Gold und Seide, ohne dafs sein Ursprung, die Geschichte seiner Uebertragung nach dem fernen, südlichen Lande zu erforschen war.

Weit verschieden von der Frauenarbeit des übrigen Orients zeigte sich die Japans und Chinas. Die Technik, welche in diesen beiden Ländern vorzüglich geübt wird, ist die der Flachstickerei mit gedrehter und mit offener Seide, und zwar in letzterem Falle mit Fäden, deren Glanz und Feinheit unnachahmlich erscheint. Zart, dünn und doch stramm liegt die Stickerei auf dem Untergrunde, Faden an Faden, mit langen Stichen, die ineinander übergreifen, sich vermengen, je nachdem eine neue Farbe, ein Schatten- oder Lichtton in die Zeichnung einzuführen ist, wobei sich oft große Flächen ergeben, über denen die langen Fäden

Thürbehang von Rondillon in Paris.



mit unvergleichlicher Glätte und feinem Glanze ausgespannt liegen. Viel weiter getrennt als durch die Technik erscheinen die Frauenarbeiten Chinas und Japans von denen anderer Länder durch die Zeichnung und deren Motive. Hat uns der übrige Orient die stilistische Blume und die aus ihr gestaltete Arabeske als Hauptstück der Dessins gezeigt, so ist hier der Baum mit seinen Ästen und Zweigen, mit seinen Blättern und Blüten, die Vogelwelt mit ihren leichten, graziösen Gestalten, das Wasser, die Luft mit ihrem Wolkenheere der Vorwurf, der diesen Arbeiten zu Grunde liegt. In China sind es meist die Aristokraten der Vogelwelt, die köstlich befiederten, schimmernden Gefellen, wie Kraniche, Pfauen, Reiher, die Eisvögel der Tropen, der Paradiesvogel und viele andere, welche sich auf und unter irgend einem breitästigen Nadelbaume zusammengefunden, während von nahe und ferne noch andere Genossen herzu fliegen, und mit ihren farbenprächtigen Schwingen durch die Wolken ziehen. Japan bringt dagegen wechselvollere Bilder, kleine Studien, die sich dem täglichen Leben entnehmen lassen, wie Vöglein, die sich im Halmenwald zur Mittagsruhe zurecht rücken, den Hahn, der halb in Stolz und halb in Liebe vor seinen Hennen auf und nieder paradirt, Reiher, die von ihrer Sommerreise heimkehrend, in fröhlicher Gemeinschaft durch die Lüfte ziehen, Insecten, die in Luft und Freude durch die Gräser schwirren, oder die sich wild befehdend, mit abenteuerlichen Geberden gegen einander rennen.

In China ist die bunte Gesellschaft, die wir draussen auf dem grünen Baume gesehen, auch auf die Gewänder übertragen; zwischen blitzenden, goldenen Halbmonden und Sternen, zwischen Wolken und blauen Wogen schwimmt und schwebt das besügelte Volk auf dem seidnen Kaftan hin, und nicht selten waren seidene Shawls und



Eiserner Tisch von E. G. Zimmermann in Hanau.

Tücher zu sehen, deren Zeichnung einen Vogel zeigte, der in einem überquellenden Meere von glühenden Blumen unterzugehen schien.

Als Gegenfatz zu solcher Ueberfülle, die oft wie in Uebermuth und Ver-

zückung geschaffen zu fein scheint, als Gegensatz zu dem bunten Gewimmel, in welchem der hoch aufgebäumte Drache, kämpfende Vögel und schwirrende Insecten durcheinander krabbeln, haben Japan und China vielfach die Skizze als Bild, als gemalte, gestickte und gewebte Mähr gebracht, als sinnige, nicht selten höchst klare Darstellung der einfachen, reizenden Szenen, die sich täglich und stündlich draussen unter freiem Himmel ergeben, zwischen Schilfgras, Moos, am Uferande, auf der Felsenhöhe. In wenigen kecken Zügen war so ein Bild gezeichnet, in welchem Reiher oder Paradiesvogel, die Schwalbe, die jagende Katze, der fratzenhafte Affe oder irgend ein anderer, oft ganz unscheinbarer Gefelle in treuer Darstellung und doch in dem verklärenden Lichte sinniger Dichtung erschien.

In Japan zeigte sich hie und da die Frauenarbeit in derselben Verwendung wie in der Türkei, nämlich als erhöhter Schmuck schon definirter Kleidstoffe, und zwar nicht so bescheiden wie in dem letztgenannten Lande, als tambourirte Bordüre, welche die hellen Streifen des Gewebes ziert, sondern geradezu prunkvoll auf kostbaren Stoffen, in welche glühende, farbenprächtige Blumen gewebt waren, zwischen denen schillernde Falter, blauflügelige Libellen und tropische Vögel auf- und niederflogen, welche in der unvergleichlichen Technik des Landes ausgeführt, wie gemalt erschienen.

Japan und China zeigten uns, gleich dem kleinen Dänemark, wie sich naturalistische Motive in der Frauenarbeit verwenden lassen, ohne gegen die undefinirbaren Gesetze des guten Geschmacks zu verstossen. Halb Wahrheit, halb Dichtung und Erfindung, trugen diese Arbeiten das Gepräge echt künstlerischen Werthes an sich, ohne den jede Frauenarbeit, bei welcher Zeichnung und Farbe in's Spiel kommen, dauernden Reizes entbehrt. Willkürlicher angelegt, freier in der Wahl des Vorwurfs, aber ebenso glänzend in der Ausführung zeigten sich die Arbeiten Japans und Chinas neben denen des Orients. Angehaucht von der Farben Schönheit des Südens, überschüttet von dem Sonnenglanze, der dort über der Erde liegt, haben wir die Frauenarbeit des Morgenlandes in ihrer vollen, blühenden Pracht gesehen. In dem dunklen, schattenreichen Haufe des Orients ist die Frauenarbeit die schimmernde, leuchtende Decoration, die Licht und Leben in die Räume bringt und sie wohnlich macht und schmückt; sie ist zu solchem Zwecke besonders geeignet, und was wir von ihr uns in Technik, in Zeichnung, in Wahl des Materiales aneignen können, wird der europäischen Frauenarbeit zu statten kommen und ihr einen würdigen Platz neben den köstlichsten Decorationsarbeiten moderner Industrie einräumen.

Aus eben den europäischen Arbeiten haben wir gesehen, daß sie weit weniger in der Technik als in Farben und Zeichnung hinter denen des Orients zurückblieben. In widersinniger Verwendung von unzweckmäßigem Materiale, von geistloser Erfindung, häßlich in Form und Colorit sahen wir hunderte von Dingen in so tadelloser Technik ausgeführt, wie sie nur die vollkommensten Arbeiten des Morgenlandes gezeigt. Es ist fast unbegreiflich, wie sich Muster und Motive von so unberechtigter Existenz, deren manche Länder ganze Heere brachten, seit vielen Jahrzehnten ein fast unbestrittenes Bürgerrecht in dem hochcultivirten Europa erwerben konnten. Akademien, Kunstschulen, Museen sind entstanden, Kunst und Gewerbe nehmen einen immer mächtigeren Aufschwung



Buntglafirter Kaminofen, von der Thonwaarenfabrik der Magdeburger Bau- und Creditbank.

und streben nach Verfeinerung und Klarheit, in tausend Gestalten tritt die Verallgemeinerung des Schönheitsgefühls zu Tage, das sich allerwärts Bahn zu



Porzellanvase, nach Entwurf von A. Hauser, von Haas & Cizek in Schlaggenwald.

brechen fucht; nur die Frauenarbeit hält sich abseits auf dem alten Wege und sieht aus, als wäre sie nur da, um als Zeitvertreib für müßige Stunden zu



Leuchter von Barbédienne in Paris.

dienen, dem man nicht Ziel und Zweck vorschreiben darf, und der sich keinem Vernunftgesetze unterzuordnen vermag.

Die Weltausstellung hat uns reichlich Gelegenheit geboten, vergleichende Studien zu machen, sie hat uns die einfachen Arbeiten der nordischen Frauen gezeigt, ihren Werth, ihren Reiz, sie hat uns gezeigt, wie mit dem bescheidensten Materiale, mit dem dunklen Baumwollfaden auf weißem Grunde sich kleine, unvergleichliche Kunstwerke durch edle, richtige Zeichnung schaffen lassen, sie hat uns daneben den Orient in seiner ganzen glanzvollen Schönheit gewiesen, sie hat uns da und dort ersichtlich gemacht, was der Frauenarbeit dauernden Werth verleiht, wo sie als ein würdiges Product der Menschenhand den Werken der Industrie und der Gewerbe wohlberechtigt zur Seite steht; sie hat uns gezeigt, welche Bahnen sie zu gehen, welchen Zwecken sie sich zu widmen hat, wenn sie vor den Anforderungen gesteigerter Cultur bestehen, und sich als ein nutzbringendes Glied in dem großen, rasch bewegten Triebwerk der Industrie der Gegenwart und Zukunft erweisen will.

Aglaia v. Enderes.



Relief von der Fortschrittsmedaille.

Oeffentliche Kunstpflege.

Die Weltausstellung hat auf dem Gebiete der bildenden Künfte, speciell auf dem der Malerei keine neuen überraschenden Resultate gezeigt, aber alte Wahrheiten und Lehren neu bekräftigt. Darin ist für die bildende Kunst der eigentliche Werth der Ausstellung zu suchen.

Neue hervorragende Talente sind nicht zur Geltung gekommen; nicht ein Künstler ist zu nennen, von dem man sagen könnte, er habe Ueberraschendes geleistet. Das Ueberraschende ist in unsern Tagen fast unmöglich geworden. Die Kunstvereine und die Jahresausstellungen bringen in reicher Fülle das, was in den Ateliers producirt wird, und was etwa durch diese nicht bekannt wird, das wird es durch die Kunstschriftsteller, die Kunsthändler und jene verschämte und schamlose Reclame, welche selbstverständlich aus reinem Interesse für die Kunst laut genug davon spricht. Niemand darf sich daher darüber wundern, daß er in den Kunstsalen der Weltausstellung durch absolut neue Erscheinungen nicht überrascht wurde. Für Wien machte nur E. v. Gebhardt eine Ausnahme.

Auch von einem Fortschritte in der Kunst ist diesmal nicht unbedingt zu sprechen. Nur die Architektur und die Kunstgewerbe — beide vorzugsweise in Oesterreich — haben von fortschreitenden Bewegungen, die nicht bestritten werden können, Zeugniß abgelegt. Die Malerei hingegen ist eher in einer rückschreitenden als in einer aufsteigenden Bewegung begriffen. Das Beste, was an Gemälden zur Anschauung kam, haben Franzosen und Engländer geliefert, und diese nicht mit neueren Bildern, sondern mit älteren Werken, die mit Rücksicht auf die Zeit ihrer Entstehung eigentlich grundsätzlich von der Weltausstellung ausgeschlossen sein sollten.

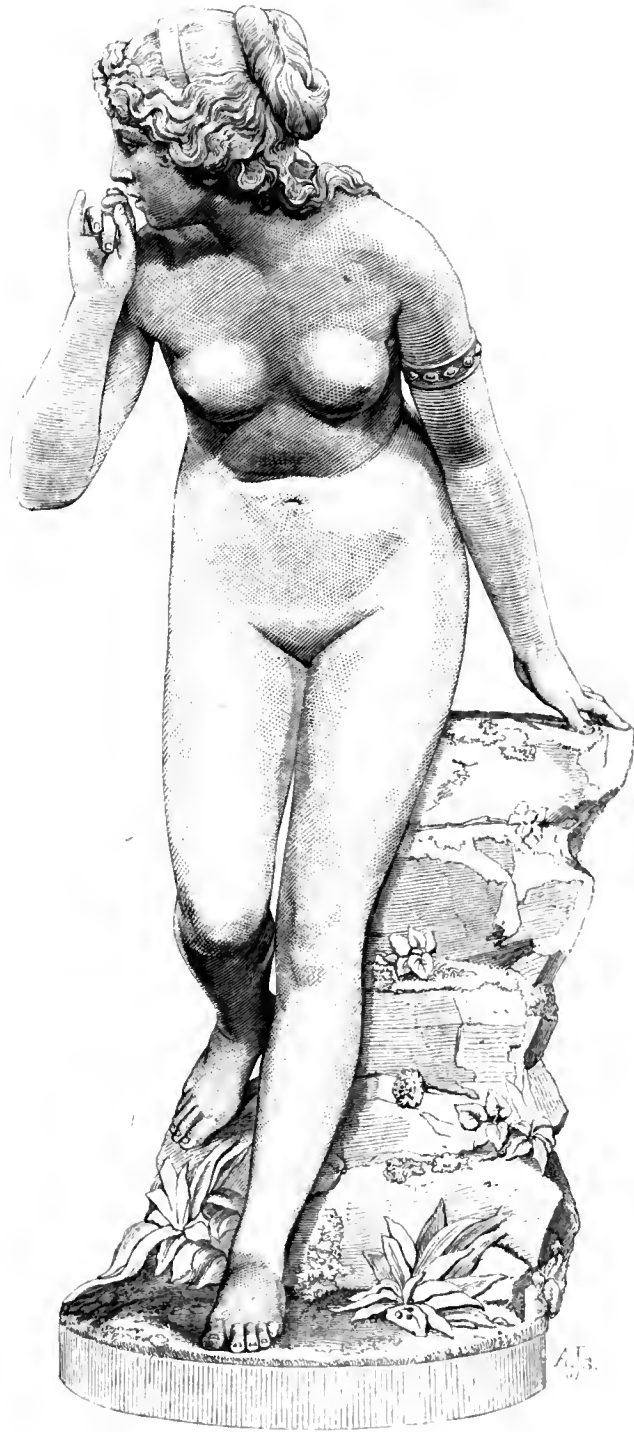
Was aber die Ausstellung klar zur Anschauung gebracht hat, das ist der Einfluß der großen Bildungsanstalten auf die Kunst, auf ihre Stellung zum Staate, zur Kirche, zur Gesellschaft, der Einfluß, welchen die socialen Strömungen der Gegenwart auf die Kunstproduction ausüben.

Frankreich vor Allem lehrt den Werth einer gründlichen Künstlerbildung auf Akademien kennen, während das deutsche Reich in dieser Beziehung fast Alles zu wünschen übrig läßt. In Deutschland macht sich allein die Schule Piloty's in München geltend, die eigentlich nicht durch die Akademie, sondern neben ihr existirt und Zweige der Kunst — das Genrebild und das sogenannte historische Genrebild — pflegt, die eines akademischen Unterrichtes und einer akademischen Methode des Unterrichtes entrathen, ja desto mehr gedeihen, je weniger sie sich an Akademisches anschließen. In dieser Beziehung ist Piloty eine Specialität, deren Einfluß auf die Künstlerbildung bei dem Zustande der Akademien im deutschen Reiche, der ein fast trostloser ist, nicht hoch genug ange schlagen werden kann.

Wo gäbe es im deutschen Reiche eine Anstalt, die sich nur im Entferntesten mit der Académie des Beaux-Arts in Paris, der Académie de France im Rom messen könnte? Wo wird daselbst mit solcher Consequenz die Kunst großen Stils, wo mit dem Ernste betrieben, wie an der französischen Akademie? Wo sind Künstlerpreise und Ausstellungen so wohl organisiert und so consequent durchgeführt, wie in Frankreich? — Ich habe bereits aus Anlaß der ersten Weltausstellung*) in Paris auf die Consequenzen der Organisation des Kunstunterrichtes in Frankreich aufmerksam gemacht — für Oesterreich nicht ganz ohne Erfolg — und damals schon nachgewiesen, daß die unbestreitbare Suprematie Frankreichs in Angelegenheiten der Kunst wesentlich von der trefflichen Organisation der Kunstanstalten und der Kunsterziehung abhängt, die bis in die Zeiten Colbert's, in gewisser Beziehung bis in die Franz des I. zurückreicht. Auf der Wiener Weltausstellung trat diese Thatfache noch entscheidender in den Vordergrund. Aber nicht genug damit, — auch der Antheil des Staates und der Gesellschaft macht sich in Frankreich ganz anders bemerkbar als im deutschen Reiche.

Im deutschen Reiche giebt es keine Akademie der bildenden Künste, die im Stande wäre, der deutschen Nation jenen Fonds solider Kunstbildung zuzuführen, wie dies in Frankreich der Fall ist. Mehrere deutsche Akademien bewegen sich in so beengten Verhältnissen, daß von einem Einflusse derselben auf die Kunstbildung der Nation nur in sehr bescheidenem Mafse die Rede sein kann. Die Düsseldorfener Akademie ist größeres staatlichen Einflusse fast entrückt. Die Münchener Akademie, in der Zeit ihrer Blüthe von einem großen und große Ziele verfolgenden Künstlerstand umgeben, getragen von den Ideen der Romantik auch in Fragen der Künstlerbildung, sieht sich gegenwärtig vereinsamt, und muß, wie die Düsseldorfener Malerschule, ihren Blick auf den Markt werfen und das pflegen, was dieser begehrt. Die Dresdener Akademie hat ihren Schwerpunkt in den beiden Ateliers für Plastik, welche in den Händen von Hähnel und Schilling liegen. Und die Berliner Akademie, die am meisten dazu berufen sein sollte, einen Mittelpunkt für große Kunstbestrebungen zu bilden und für die deutsche Kunst das zu sein, was die Berliner Universität für die deutsche Wissenschaft zur Zeit ihrer Gründung war, — jetzt freilich nicht mehr ist — die Berliner Akademie ist von allen deutschen

*) Briefe über die moderne Kunst Frankreichs aus Anlaß der Pariser Weltausstellung von 1855. Wien 1858.



Angelica (Orlando Furioso), von A. Piatti.

Kunstanstalten diejenige, die am wenigsten leistet und am meisten von dem entfernt ist, was man von der Kunstakademie des ersten, tonangebenden deutschen Staates erwarten sollte.

Allerdings hat das deutsche Reich den Vorzug, dafs es höhere Kunstanstalten in einer grossen Anzahl von Städten besitzt, aufser den genannten in Stuttgart, Königsberg, Weimar, Karlsruhe, Nürnberg — und dafs eben dadurch das Kunst-



Feldflasche von Minton in Stoke upon Trent.

leben selbst weniger monoton, reicher und lebendiger gestaltet erscheint als das französische. Aber diese Vielgestaltigkeit des deutschen Kunstlebens ist von unbefreitbarem Vortheile doch nur dann, wenn sie an gewisse Voraussetzungen geknüpft ist, die leider nicht immer vorhanden und Frankreich gegenüber nicht ganz zutreffend sind. Auch in manchen französischen Städten ausserhalb Paris giebt es gute Kunstschulen, der Unterricht in den Pariser Ateliers bietet hinlänglich Spielraum für ein reichbewegtes, nach verschiedenen Principien auseinander-

gehendes Kunstleben, und die Provinzialmuseen sind schon seit langer Zeit viel besser organisiert, als die im ganzen deutschen Reiche.

Die deutschen Höfe sind nicht mehr große Mittelpunkte für Kunstbestrebungen, wie es theilweise früher der Fall war. Nur sehr wenige deutsche Fürsten sind Amateurs und Kunstfreunde im eigentlichen Sinne des Wortes, — «adparent rari nantes in gurgite vasto». An den Höfen werden neben höfischen Interessen nur politische, kirchliche und Familienangelegenheiten gepflegt. Für das Kunstleben ist dies nicht ohne üble Folgen; fast überall dominiert eine gewisse Bureaucratie — und insbesondere die Baubureaucraten sind es, welche der Entwicklung der Architektur und der mit ihnen in Verbindung stehenden decorativen Künste im deutschen Reiche hemmend in den Weg treten.

Der Mangel an vornehmen und an reichen Amateurs mit wirklicher Kunstbildung, welche in Frankreich und England so zahlreich sind, weist die Künstler auf Hervorbringung eines gewissen Mittelgutes hin und drückt wie die künstlerische Fachbildung so auch die Kunstschulen, vor Allem die Malerschulen auf ein gewisses Mittelmaß in dem, was gelehrt, in dem was angestrebt wird, herab, das theilweise weit abseits von dem liegt, was die eigentliche Kunst und Kunstbildung verlangt. Dazu kommt noch das überwuchernde Kunstvereinsleben, das gleichfalls die Mittelmäßigkeit in der Kunst befördert.

„Nicht das die Franzosen talentvoller sind, als wir Deutsche, — sagte zu mir vor Kurzem ein hervorragender deutscher Künstler — drückte uns auf der Weltausstellung, sondern das, das die Franzosen mehr und gründlicher lernen, als es bei uns der Fall ist.“ — Und das ist eine der wichtigsten Lehren, welche die Weltausstellung uns gab; es muß der Kunstunterricht an den deutschen Kunstschulen umfassender und gründlicher betrieben werden, wenn überhaupt die Schäden der modernen deutschen Kunst von ihren Wurzeln aus beseitigt werden sollen, die im Unterrichte ihren Boden haben. Es ist allerdings der akademische Kunstunterricht pedantisch und doctrinär betrieben worden, und es ist gut gewesen, das die Romantik und der Realismus, die jetzt an den meisten deutschen Kunstschulen dominiren, den akademischen Zopf entfernt haben, der jede poetische Eigenart erdrückte. Aber nachdem dies geschehen ist, wird es doch wieder gut sein, auf das Methodische des Unterrichtes ein besonderes Gewicht zu legen und mit mehr Gründlichkeit das zu pflegen, was einzig und allein Gegenstand des akademischen Unterrichtes sein kann. Und das ist es, was die französischen Künstler so auszeichnet; sie haben Schule, sie wissen mehr und wissen gründlicher; und sie beschäftigen sich mit dem, was zum Wesen der großen Kunst gehört, an ihren Kunstschulen ernsthafter.

Sie kennen nicht bloß die Antike und den menschlichen Körper gründlicher, als die deutschen Künstler; sie haben auch eine eingehendere Kenntniß der alten Meister. Nicht bloß das zur Gewohnheit gewordene Studium der alten Gemälde im Louvre giebt ihnen das Fundament zu einer tüchtigen künstlerischen Fachbildung, nicht bloß die Art und Weise, wie sie an ihren Akademien in Rom und Athen Kunst überhaupt, alte Kunst speciell studiren, sondern auch ihr Umgang mit den Amateurs und mit den Kennern erweitert ihren künstlerischen Gesellschaftskreis. Sie wissen, was ein *maître* bedeutet, in der Vergangenheit wie in der

Gegenwart. Die französischen Künstler leiden nicht unter dem geistig nivellirenden Einflusse der Vereine, unter dem schablonenartigen Tractamente, das für Kauf- und Händlerbilder ausreicht, aber die künstlerische Individualität in ihrer Wurzel angreift. Allerdings kommen den französischen Künstlern auch Traditionen zu statten, welche im deutschen Reiche fast gänzlich verloren gegangen sind: die Traditionen der Kunstpflege am Hofe, im Staat, in der Kirche und der Gemeinde.

Es ist in Frankreich eine feststehende Tradition, dafs die Pflege der Kunst zu den Aufgaben aller dieser genannten Factoren gehöre. Ist dies im deutschen Reiche in demselben Grade der Fall?

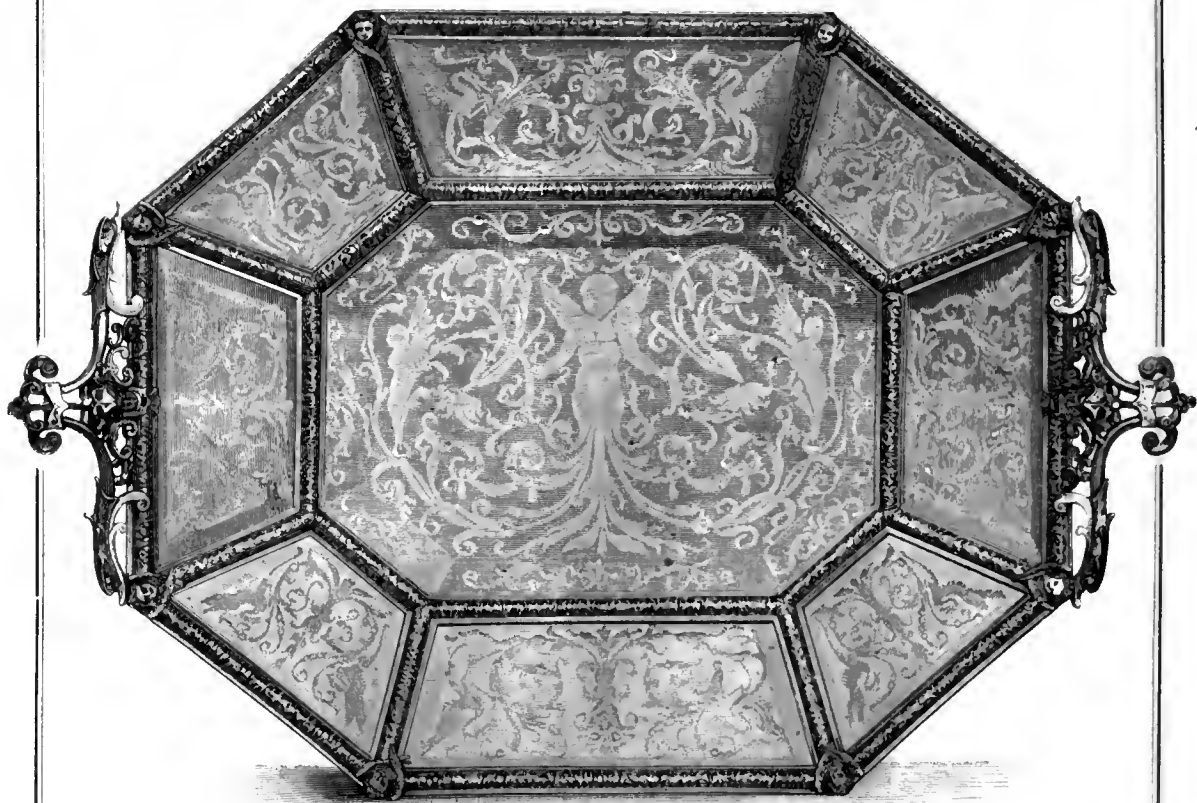


Steinzeug von Dalton.

Im deutschen Reiche haben die Ideen der romantischen Schule den Rest der akademischen Traditionen zerstört. Ohnehin waren diese selbst nicht bedeutend, und in keiner Weise so fest begründet, wie es in Frankreich der Fall war. Die Methoden des Unterrichtes individualisirten sich, je nach der subjectiven Ansicht des Professors; der nachfolgende konnte und wollte vielleicht nicht an das anknüpfen, was und wie sein Vorfahr lehrte. Das Lernbare wurde auf ein Minimum reducirt. Nicht blos in der Malerei, sondern auch in der Sculptur und in der Architektur macht sich dies geltend. In vielen deutschen Städten nahmen, wie auch in Wien — wo unter Rösner, van der Nüll und v. Sicardsburg reine Romantiker lehrten — den architektonischen Unterricht nicht die Akademien, sondern die polytechnischen Institute unter ihre Fittige; dort wird umfassender und

wissenschaftlicher in Architektur unterrichtet, als an Akademien, wo fast nur noch ein Atelierunterricht gegeben werden kann.

In der Sculptur und in der grossen Figuren-Malerei tritt die Ueberlegenheit der französischen Schulung der deutschen gegenüber eclatant hervor. Die pädagogischen Versucher, sei es vom Standpunkte der Romantik, sei es von dem des modernen Realismus — einer schwächlichen Kunstpflanze gegenüber dem gewaltigen Naturalismus der flämisch-holländischen, spanischen und neapolitanischen Schule des XVII. Jahrhunderts — haben an der Akademie in Paris keinen Platz.



Präsentir-Teller in Krytall, Fassung in vergoldetem Silber und Email, von Ratzersdorfer in Wien.

Das Verhältniß zur Antike, die permanente Hinweisung auf die grossen Traditionen der toskanisch-römischen Schule des XV. und XVI. Jahrhunderts werden durch die Akademie in Rom und durch die vorhergehende Schule an der Akademie in Paris auf eine feste, nicht leicht zu verrückende Grundlage gestellt.

Des Lernbaren in der Kunst ist aber mehr, als die Romantiker zugeben wollten, und mehr als jene Künstler zugeben, die an den deutschen Akademien in der Blüthezeit des poetisirenden Romanticismus ihre Studien gemacht. Diese erweisen sich heutzutage als absolut ungenügend. Eine Umkehr ist nöthig. —

Vor uns liegt die «Liste des objets exposés par la Ville de Paris» (Exposition universelle de Vienne 1873. Paris 1873. 143 S.) Was stellte die Stadt Paris in erster Linie aus? Es waren Gegenstände der Kunst.



Kanne in Bergkryftall mit Silberfaffung, von Ratzersdorfer in Wien.

Unter dem „Service des travaux d'architecture“ fanden ſich der Juſtizpalaiſt von J. L. Duc, die Handelskammer von Bailly, die Kirche des h. Ambroſius von Ballu, die Kirche des h. Auguſtinus von Baltard, die Kirche des h. Bernhard von Magne, die Kirche des h. Franz-Xaver von Luffon u. ſ. f., einige Communal- und Schulbauten, die Fontaine des Théâtre françois, die St. Michel und Luxembourg von Davioud u. a. m. Am intereſſanteſten ſind die Projecte zur Reſtauration des Hôtel de Ville, inſbeſondere die von Ballu und Deperthes, ausgezeichnet mit dem erſten Preis. Man ſieht, die Stadt Paris verwendet ſelbſtſtändige Architekten zu ihren Bauten.

Dieſer Abtheilung reihte ſich der «Service des Beaux-Arts» an und zwar peinture: tableaux, deſſins, aquarelles, photographies, vitraux; ferner sculpture,

gravure en médailles, gravure en taille douce, tapisseries. Der Katalog des Service des Beaux-Arts umfaßt 54 Seiten. Er verdient eine eingehende Betrachtung.

Unter den Historienmalern, die im Dienste der Stadt Paris gemalt haben, kommen Künstler aller Richtungen vor, Barrias, Delacroix, die beiden Flandrin, Glaize, Heffe, Jobbé-Duval, Lehmann, Lenepveu, Robert-Fleury, Signol, Yvon u. A. m.

Die meisten der Oel-, Fresco- und Glasgemälde sind für Kirchen der Stadt Paris, in zweiter Linie für andere Communalbauten ausgeführt. Dasselbe gilt von der Bildhauerei; auch in dieser Abtheilung erscheinen Künstler verschiedener Stilrichtung, Carrier-Belleuse, Duret, Frémiét, Guillaume, Maillet u. f. f. Die alte Gewohnheit, Denkmedaillen auf wichtige Ereignisse prägen zu lassen, hat die Stadt Paris aufrecht erhalten.



Caffette von E. G. Zimmermann in Hanau.

Unter den Kupferstichen sind Blätter, mit dem Grabstichel ausgeführt, nach Gemälden aufgezählt, welche der Stadt Paris gehören. Kurz, diese Ausstellung der Stadt Paris war ein Fingerzeig für alle jene, welche wissen wollen, woran es liegt, daß die Kunst in Frankreich so mächtig gedeiht. Nicht bloß die Kunstschulen Frankreichs sind besser organisiert und werden nach höheren Gesichtspunkten geleitet, die Künste stehen auch im Budget der Commune. Aufser Wien wäre keine Stadt Mitteleuropa's im Stande, eine Ausstellung ähnlicher Art vorzuführen, und Wien selbst nur auf dem Gebiete der Architektur und der decorativen Künste, nicht der Sculptur und der Malerei.

In Oesterreich aber ist es nur die Stadt Wien, die aus Communalfonds die Kunst fördert — wir rechnen dazu den Rathhausbau, den Bau und die Ausschmückung der Kirche unter den Weißgärbern, die monumentalen Brunnen auf dem neuen Rathhausplatze, die Bronzegüsse des Donner'schen Brunnens auf dem Mehlmarke u. A. m. — aber wie fähig es mit Prag, Innsbruck, Lemberg, Krakau oder anderen Städten aus, in denen Künstler leben? Was thun die Communen für sie, wie fassen diese die Kunstaufgabe innerhalb der Commune auf? Es scheint

fast, als ob die guten Väter dieser Hauptstadt über diese ihre Aufgabe noch wenig nachgedacht hätten.

Aber wenden wir uns zum deutschen Reiche — wie steht es mit der Kaiserstadt an der Spree, wie mit dem Communalbudget anderer Großstädte in dieser Beziehung? Ich sehe die Physiognomien unserer künstlerischen Freunde sich erheitern, wenn sie eine solche Frage beantworten sollen; — und jeder weiß, was dieses ironische Lächeln zu bedeuten hat. Die großen Communen thun fast gar nichts für Sculptur und Malerei, und sowenig wie möglich, — häufig nur soviel wie die Staats- und Stadtbaubehörden erlauben — für Architektur als Kunst.

Die Commune von Paris läßt Fresken und Altarbilder für Kirchen malen

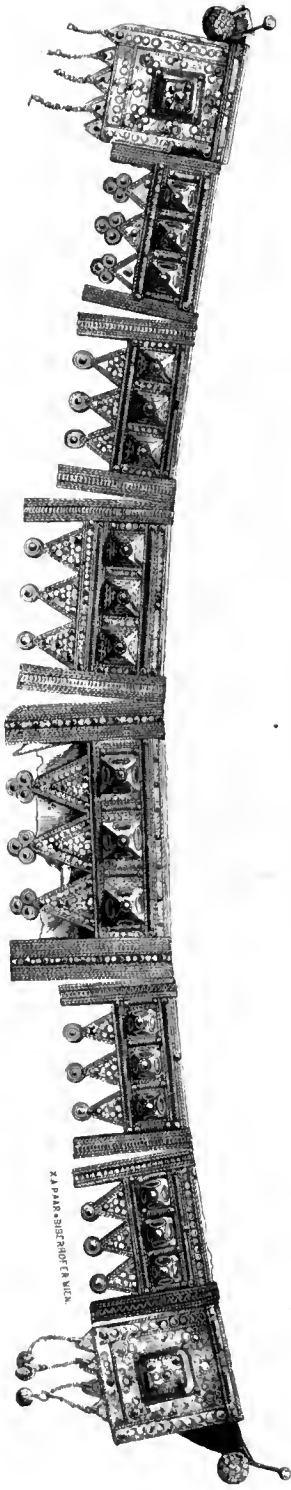


Deckel der Cassette auf S. 270, von E. G. Zimmermann in Hanau.

und folgt darin dem Beispiele, welches der Staat in Frankreich giebt, — und die Commune von Paris gehört nicht zu denjenigen Corporationen, welche der kirchlichen Gesinnung verdächtig sind. Gerade deswegen ist es bezeichnend für ihre Stellung zur Kunst, daß sie die Malerei für die Kirche zu ihren Aufgaben zählt. Es liegt darin der große Unterschied in Auffassung der Kunstförderung diesseits und jenseits der Vogesen. Hier pflegt man die Gesinnung, dort die Kunst. In Frankreich benützt man jede Gelegenheit zur Förderung der Kunst, im deutschen Reiche geht man derselben, so viel es anständiger Weise nur geht, aus dem Wege, — vor Allem auf dem Gebiete der Kunst für die Kirche. Man hat gegenwärtig vielleicht den guten Vorwand, die feindselige Stellung der Kirche zum Staate und der Nation nicht durch Kunstunterstützung stärken zu wollen; in Wahrheit aber hat man keine Vorstellung von der Bedeutung der kirchlichen Malerei für die Förderung der Kunst. Es fehlt, wie an der rechten Kunstbildung, so auch an tieferem Kunstverständniß.

Auf der einen Seite macht man die Bestellungen für Kunstwerke in der Kirche von der Stilrichtung und der Gesinnungstüchtigkeit der betreffenden Künstler ab-

Goldfchnuck aus Timbuctu.



hängig, ganz untreu allen Traditionen der Geschichte, allen Beispielen, welche Frankreich, Belgien und Italien geben, und schließt damit Künstler ersten Ranges und ganze Stilrichtungen von der Kunstübung für die Kirche aus; von der andern Seite dünkt man sich für zu freisinnig und liberal, um Künstlern noch mit Aufgaben zu kommen, für welche in den modernen Evangelien keine Stelle zu finden ist. In Frankreich kennt man weder diese Gefinnungsmalerei, noch diesen dünnkelhaften Liberalismus, der jeder Berührung mit der Kunst in der Kirche scheu aus dem Wege geht, sondern man giebt Künstlern die in Deutschland wie in Oesterreich so feltene Gelegenheit, sich in Vorwürfen großen Stiles zu versuchen, wie sie die Kirchengeschmückung verlangt, so oft sich eine solche Gelegenheit darbietet. Daher kommt es, daß in Frankreich die Gewohnheit, im großen Stile zu arbeiten, nicht aufgehört hat; eben deswegen haben die französischen Kunstausstellungen einen vornehmen, das Ideal nie verläugnenden Charakter, während die österreichische und deutsche Kunstausstellung wie eine vergrößerte Kunstvereinsausstellung unter den Arkaden in München, unter den Tuchlauben in Wien, bei Sachse in Berlin oder Schulte in Düsseldorf ausieht, — ermüdend durch Vorführung von Bildern desselben Charakters, sich meistens beschränkend auf Genrebilder und Landschaften und einige Portraits, denen man ansieht, daß das große Portrait, welches aus der Uebung der großen Historienmalerei hervorgeht, nicht gepflegt wird, während die wenigen historischen Gemälde, eigentlich mehr der historischen Decorationsmalerei als der historischen Kunst angehörend, die Bedürfnislosigkeit ihrer Erscheinung, das Nicht- im Einklange-Stehen mit den Anforderungen des Staates und der Gesellschaft in wahrhaft betäubender Weise an der Stirne tragen.

Allerdings hat sich das Wechselverhältniß der bildenden Kunst zur Gemeinde im deutschen Reiche etwas gebessert; aber das Verhältniß der Kunst zur Kirche und selbst zum Staate könnte sich in keinem trüberen Lichte zeigen, als es auf der Wiener Weltausstellung geschah.

Fast auf jeder Seite des französischen Kunstcataloges ist das stolze Wort zu lesen: «Appartient à l'État,» — sehr selten würde man auf einem Cataloge in Preussen, Oesterreich, Bayern, Sachsen dieses Wort hinzufügen können. Der Staat giebt eben so wenig wie möglich Geld aus, und fast scheint es eine Verlegenheit, wenn irgend ein deutscher Künstler, getrieben von dem Drange, etwas im grossen Stile zu arbeiten, was über das Mafs der Vereins- und Handelsbilder hinausgeht, mit einem Werke historischen Stiles auftritt und Erfolg hat, was man bei der stetigen Erhöhung des Kunstbudgets machen soll mit Werken, die schon ihrem Gegenstande



Egyptischer Goldschmuck.

nach das laute Geheimniß verrathen, daß sie gemalt sind ohne Auftrag, daß sie für keine staatlichen Bedürfnisse bestimmt sind, und daß der Staat — ungleich den französischen Nachbarn — so bedürfnislos in Sachen der Kunst, so bureaukratisch-haushälterisch ist, daß er weder bestellen kann, wie der französische, noch auch wollte, wenn er es könnte.

Während die Königreiche Italien und Ungarn forcierte Versuche machen, die Kunst an das politische Räderwerk des Staatskarrens zu befestigen, und sie dort bestimmt scheint, die treibenden Gedanken der Politik durch die Action der Künstler zu verstärken, geht man in Oesterreich und dem deutschen Reiche mit

einer Naivetät vorwärts, die auf der Weltausstellung stark markirt war. Die deutschen Siege in dem letzten französisch-deutschen Kriege haben einige Schlachtenbilder, einige Portraitbilder von, wenn auch achtbarem, doch nicht hervorragendem Werthe hervorgerufen. Sonst war, eine Haupt- und Staatsaction aus der preussischen Geschichte ausgenommen, kaum ein größeres Gemälde auf der Ausstellung, aus dem hervorgehen würde, daß man die Pflege der modernen Kunst mit den Factoren des Staates und mit den Anforderungen des großen Stiles in Einklang bringt.

Während Frankreich durch ein wohlorganisirtes System von Ankäufen moderner Bilder dafür sorgt, daß den Anschauungen der Nation und der kunstgebildeten Amateurs vollständig Rechnung getragen wird, schreitet man durch die modernen Abtheilungen der Belvederegalerie in Wien, der neuen Pinakothek in München, der modernen öffentlichen Bildersammlungen in Berlin und Stuttgart, ohne die Spur eines überlegten oder organisirten Systemes von Ankäufen und Bestellungen von Staatswegen zu entdecken. Auch bei der Decorirung von öffentlichen Gebäuden, ungleich dem in Frankreich bereits in Uebung bestehenden System, scheut man sich, das, was man thut, in eine einigermaßen organische Verbindung mit Kunstpflege und Künstlerförderung zu bringen.

Man sagt immer, der Staat in Deutschland ist arm, das Volk ist wohlhabend, aber nicht reich; es kann nicht bestellen wie in Frankreich. Aber man vergißt dabei, daß die Pflege der großen Kunst in Frankreich dazu beiträgt, die Nation reicher zu machen, und daß all der Glanz, welchen die französische Kunstindustrie entwickelt, die Folge der größeren Kunstpflege und Kunstbildung ist. In Frankreich weiß man, daß man mit den Akademien in Paris und Rom, mit den Staatsmanufacturen in Sèvres und den Gobelinsfabriken in Paris und Beauvais nicht bloß die Künstler und die Kunst fördert, sondern auch die Nation bereichert und das Ausland besteuert. Denn auch das deutsche Reich, trotz seiner angeblichen Sparsamkeit, bezahlt die französischen Bronzen und Spitzen, Porzellanwaaren und Gemälde sehr theuer — während es aus übelverstandener Sparsamkeit sein Kunstbudget und seine Staatsfabriken, wie die Weltausstellung zeigte, nicht so dotirt, um dem französischen Einfluß gewachsen zu sein, seine ersten Akademien verkümmern läßt, für große historische Malerei im Dienste des Staates und der Kirche nicht sorgt und sein Bauwesen von dem Einflusse des Beamtenthumes nicht emancipirt.

Es scheint zwar gegenwärtig in kunstgewerblicher Beziehung im deutschen Reiche die Erkenntniß zum Durchbruche gelangt zu sein, daß mit dem Ausmaße des Kunstunterrichtes, wie es bis jetzt üblich war, gebrochen werden, daß neue Wege betreten werden müssen. Aber es ist unsere volle Ueberzeugung, daß die Kunstgewerbe nicht getrennt von der großen Kunst und der Kunstpraxis geübt werden können, und daß, wenn jene gehoben werden sollen, auch die Schäden in der großen Kunst, die sich im deutschen Reiche auf der Wiener Weltausstellung deutlich genug gezeigt haben, beseitigt werden müssen.

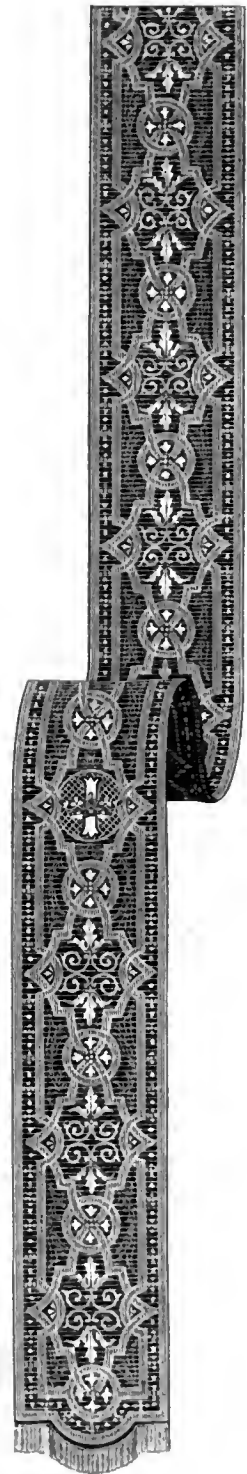
Was Oesterreich in diesem Momente mächtig fördert, ist die gewonnene Einsicht in das, was sowohl der Kunst, als der Kunstindustrie Noth thut, die großen monumentalen Bauten, die Befreiung der Architektur von der Bureaucratie, die

Reformbewegung auf dem Gebiete der Kunst, die jetzt in Flufs gebracht ist, — was Oesterreich hemmt, das ist die politische Zwietracht im Innern, die mangelnde Ueberzeugung bei Vielen, einem Staatsleben anzugehören, gleichen Culturzwecken zu dienen. In diesen Dingen steht Oesterreich nicht blofs hinter Frankreich, sondern auch hinter dem deutschen Reiche zurück.

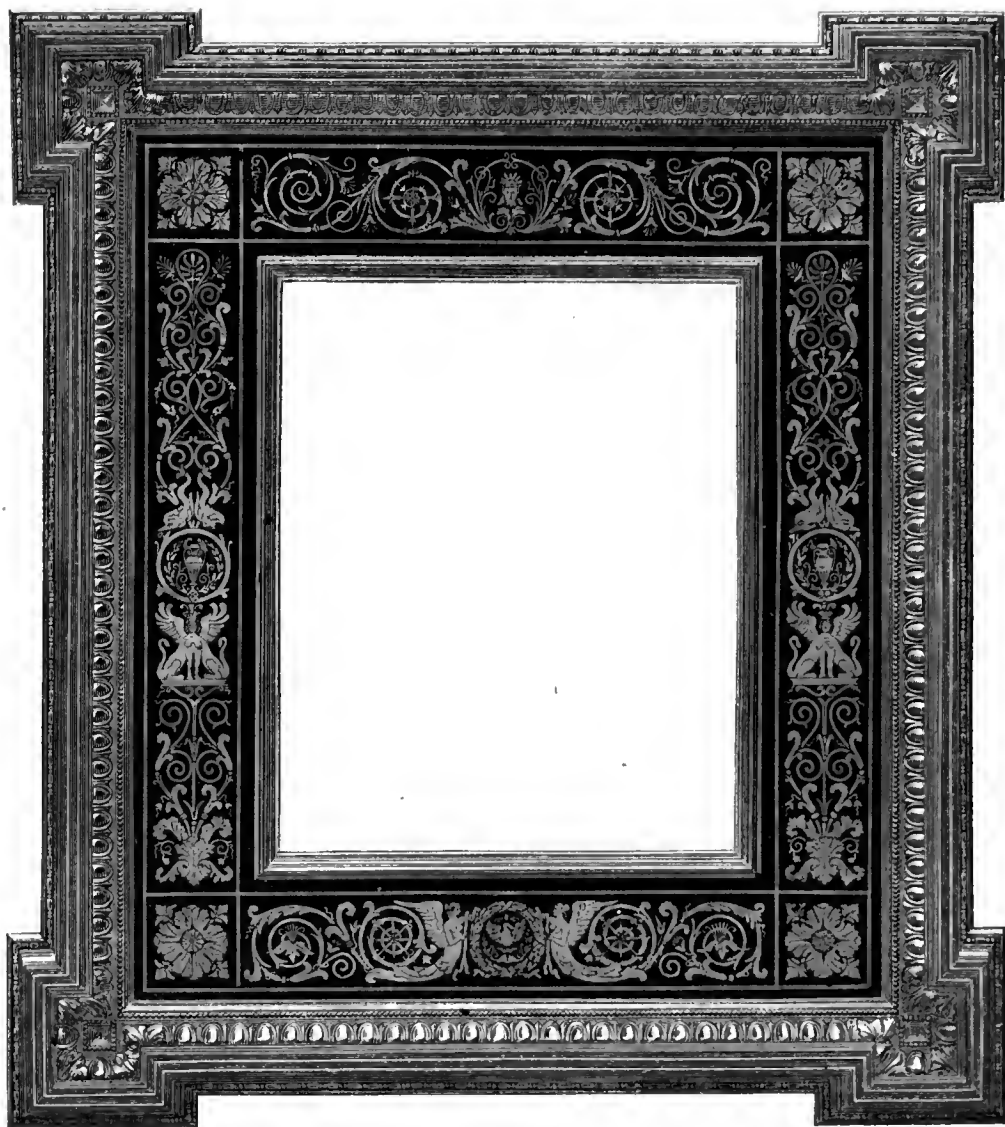
Der Kunst im deutschen Reiche fehlt, wie sie auf der Weltausstellung erschien, der Zug nach dem Ideale, die Ueberzeugung, dafs die Kunst als ein völkerbildendes und völkererziehendes Element einen Factor im Staatsleben bildet, der auch im volkswirthschaftlichen Sinne durch Nichts ersetzt werden kann, — sowenig wie grofse Kunstschulen, d. h. Schulen, welche grofse Ziele in der richtigen Methode verfolgen, nicht durch Kunstschulen ersetzt werden können, die am Ende Niemandem dienen, als kleinen Amateurs, Kunstvereinen und Bilderhändlern.

Was es nützt, wenn Talente, wie Schinkel und Rauch, Cornelius und Klenze, Rietfelch und Schnorr von Staatswegen in den Kreis einer grofsen Wirksamkeit versetzt werden, hat die deutsche Nation ebenso zur Genüge erfahren, wie das, was sie damit verloren hat, seiner Zeit Talente, wie Carstens, Genelli, Rahl, Overbeck zurückgesetzt zu haben.

Der Franzose versteht es am besten, eine Künstlerindividualität par excellence zu schätzen und zu verwerthen; ihm gilt in erster Linie nicht die Richtung, sondern das Talent. Jeder begabte französische Künstler weifs es, dafs, wo auch immer er leben möge, der Staat seine schützende und fördernde Hand über ihn ausstreckt; Frankreich verläfst seine Künstler nicht. Ist aber einmal ein deutscher oder österreichischer Künstler ausserhalb seines Vaterlandes, wie selten ist es, dafs die Heimat sich seiner erinnert. Nicht der Künstler entfremdet sich dem Staate; der Staat entläfst den Künstler aus seiner Fürsorge. Sowenig sich die Commune Wien seiner Zeit um ihre hervorragenden Kinder, Schwind, Rahl und Steinle gekümmert hat, ebenso ist vereinsamt und verlassen von seinem Vaterlande Overbeck in Rom gestorben, ohne dafs weder seine Vaterstadt noch sein Vaterland seine künstlerische Erbschaft übernommen hätten.



Goldstickerei auf rothem
Sammel von Gian.



Rahmen, in Gold und Schwarz, von Ch. Ulrich jun. & Co. in Wien.

Und dies ist eben eine der vielen Consequenzen davon, daß der Staat die Pflege der Kunst nicht als zu seiner Sache gehörig betrachtet, die Kunst und die Künstler sich selbst überläßt, während jeder, der auf der Wiener Weltausstellung die französische Kunst betrachtete, die führende Hand des Staates wahrnahm, eine Hand, die es gewohnt ist, die Sache der Kunst als eine Sache der Nation festzuhalten. Dies gilt nicht bloß in den hier berührten Fragen: in noch höherem Grade machte sich in Frankreich die staatliche Intelligenz geltend, wenn man die glänzende Ausstellung der «Collection des monuments historiques de France» (appartenant à l'État) und die XVIII. Gruppe: «Matériel et procédés du génie civil, des travaux publics et de l'architecture» eingehend untersuchte. — Und irre



Schüssel von Minton in Stoke upon Trent.

ich nicht, so liegt darin der grösste Werth der Weltausstellung in Wien für die deutsche Nation, daß sie derselben nahe gelegt hat, das Wechselverhältniß des Staates zur Kunst auch nach der Seite hin zu prüfen, wo es sich nicht um die Ausbeutung der Kunst für politische oder Staatszwecke, sondern um interne Fragen der Kunst, um die Erziehung des Volkes zur Kunst und die Förderung der Volkswohlfahrt durch die Kunst handelt.

R. v. Eitelberger.





Schale in emailirtem Metall von Elkington.

Plastik und Malerei.

I. Einleitung und Uebersicht.

Die darstellenden Künste, Plastik und Malerei, spielten auf der Wiener Weltausstellung räumlich eine sehr hervorragende Rolle. Es war ihnen ein besonderes Gebäude eingeräumt, dessen Flügel (Pavillons) einen geräumigen Hof umschlossen, und in ihm hatte sich eine sehr große Zahl von Künstlern zum Theil mit ansehnlichen Reihen verschiedenartiger Werke versammelt. Trotzdem bot die Ausstellung als Ganzes betrachtet lange nicht ein so befriedigendes Bild von der Kunst der Gegenwart, wie man hätte erwarten sollen, und wie es die Pariser Weltausstellung von 1867 annähernd bot.

Die Gründe dieser Erscheinung sind verschiedener Art. Nicht ganz unberührt blieb auch die Kunst von dem verfehlten Anordnungsprincipe der gesammten Ausstellung; denn wiewohl sie dem Namen nach isolirt und innerhalb ihres Kreises zusammengehalten auftrat, fanden sich doch sehr wesentliche zu ihr gehörige Stücke an verschiedenen Punkten der Ausstellung zerstreut vor, und es war nur um so störender, diesen verlorenen und versprengten Theilen nachgehen zu müssen, je mehr das Vorhandensein derselben mit dem vorgeblichen Princip im Widerspruche stand.

Dazu kam, dafs das eigentliche Kunstlocal, man darf sagen, so ungünstig wie möglich war. Es liegt anderen Berichterstattern ob, die Aufstellung von Kupferstichen und architektonischen Zeichnungen in offenen hölzernen Hallen auf ihre

Zulässigkeit zu prüfen. Aber auch denjenigen Räumen, welche mit Bildern und Sculpturen angefüllt waren, mangelte es an den wesentlichsten Erfordernissen: zunächst an Uebersehtlichkeit. Das Scheitern der „Exposition des Amateurs“, von der nur ein kleines Bruchstück zur Ausführung kam, machte Räume disponibel, deren sich die viel zu klein angelegte Kunsthalle für die Aufstapelung der ihr zugewiesenen Schätze mit Vergnügen bemächtigte, die aber ganz zusammenhangslos gewissermaßen einen Ariadnesfaden nöthig machten, um sich in der Gesamtheit der einer Kunst gewidmeten Räume zurechtzufinden.

Ferner waren trotz dieser unverhofften, aber sehr erwünschten Erweiterung die Kunsträume bei Weitem zu klein. Nicht nur, daß, wie z. B. von Deutschland bekannt und nachweisbar ist, ein sehr erheblicher Bruchtheil der zur Ausstellung angemeldeten Werke nicht etwa ihrer Unzulässigkeit wegen, sondern lediglich aus Mangel an Raum hat zurückgewiesen werden müssen, so daß man manches schätzbare Werk in Wien bedauernd vermiffen mußte, — sondern selbst die zugelassenen mußten so hoch über einander gehängt werden, wie es mit einer rationellen Bilderanordnung unbedingt unverträglich ist. Die zulässige höchste Grenze der Behängfläche von 15 bis 16 Schuh war zum Theil um mehr als die Hälfte überschritten, so daß eine wirkliche Beurtheilung der Bilder zur Unmöglichkeit wurde.

Hierzu gefellte sich nun noch der Umstand, daß gerade die Haupträume ein so abscheuliches Licht hatten, wie es kaum in irgend einer der europäischen Galerien angetroffen wird. Wenn es wahr sein sollte, daß dies, wie man sich ausdrückte, die „Generalprobe“ für die Beleuchtung der neu zu erbauenden kaiserlichen Museen in Wien war, so versprochen dieselben die schlechteste Oberlichtbeleuchtung von allen bisher errichteten zu bekommen. Nur unter den allgünstigsten Witterungsverhältnissen war einigermaßen etwas in den Hauptgalerien zu sehen, und wer, wie der Berichterflatter, Gelegenheit gehabt hat, Hunderte der hier ausgestellten Kunstwerke bereits an anderen Stellen gründlich und unter mehr oder weniger guten Beleuchtungsverhältnissen zu betrachten, der fühlte sich auf Schritt und Tritt beklemmt durch das Gefühl, daß kein einziges Kunstwerk wiederzuerkennen war, ein Umstand, der auf die Freude, sich überhaupt ein Urtheil über bisher unbekannte Sachen zu bilden, sehr niederschlagend einwirken mußte. Auf der Pariser Ausstellung war von einem solchen Hemmnisse der Befchauung nicht im Geringsten die Rede, sondern dort entsprach die niedrig angebrachte, reichlich gespendete und in passender Höhe gedämpfte Oberlichtbeleuchtung allen Anforderungen, die an eine gute Beleuchtung gemacht werden können, und stellte wohl das Ideal dessen dar, was durch Oberlicht überhaupt zu erreichen ist. — Boten nun auch die Nebencompartimente mit ihrem Seitenlichte günstigere Verhältnisse dar, so waren hier großentheils des entsetzlichen Raummangels wegen auch die Fensterwände mit Bildern und anderen Kunstwerken behängt, die da natürlich selbst für die eifrigeren und gewissenhafteren Besucher der Ausstellung ihr Grab fanden.

Wenn man sich zu all diesen Schwierigkeiten noch vergegenwärtigt, daß über die meisten und jedenfalls über die hervorragendsten der hier zusammengefloßenen Kunstwerke sich das Urtheil durch mehrfache Besprechung von Fachleuten und

durch die öffentliche Meinung zum Theil bereits seit Jahren fixirt hat, das andrerseits zahlreiche an den Fingern herzuzählende Werke, die als epochemachend und für gewisse Zeitströmungen im höchsten Grade bezeichnend jedenfalls zur Signatur der zeitgenössischen Kunst unzweifelhaft beitragen, aus diesen und jenen Gründen der Ausstellung fern geblieben waren, — ich erinnere nur daran, das u. A. die Namen Wilhelm v. Kaulbach, Lourens Alma Tadema, Gustave Courbet vergeblich gefucht wurden, — das weiter durch das Vorhandene oft ganze Richtungen der Kunst, der Kunstcharakter einer Nation oder die Eigenart eines Künstlers in falschem Lichte erschienen: so erhellt, das die Pflicht des Berichterstatters gerade über diesen Theil der Ausstellung vor allen anderen schwierig ist.

Woran auch sollte er sich halten? Hätten wir eine durchgehende große Strömung, welche sich in der Gesamtrichtung der Kunst zur Geltung brächte,



Russische Krüge.

wie etwa das gesammte Kunstgewerbe bis in seine äußersten Vorposten hinein es sich anmerken läßt, das es energisch an seiner Wiederherstellung, an seiner Zurückführung zu strengen und sicheren Stilprincipien arbeitet, so das die Theilnahme an diesen Bestrebungen das Maß des Interesses und des Beifalles für die einzelnen Leistungen bestimmt, so wäre noch allenfalls ein Faden zu finden, an dem die einzelnen Thatfachen, ohne ein entstellendes und entstelltes Bild zu liefern, aufgereiht werden könnten. So aber, wo die widersprechendsten Strömungen ungehindert neben und durcheinander in der Kunstwelt hergehen, wo jeder einzelne irgend bedeutende Künstler beinahe eine selbständige und isolirte Erscheinung ist und für sich gewürdigt werden muß, und wo es also für das Gesamtbild auf Richtigkeit und Vollständigkeit dieser einzelnen Bilder ankommt, muß man beinahe daran verzweifeln, in dieser Richtung zu einem auch nur halbwegs befriedigenden Resultate zu gelangen.

Hierbei ist noch gar nicht einmal daran gedacht, daß weder die einzelnen Nationen noch die Generaldirection der Ausstellung gewissenhaft und streng in der Innehaltung des Termines gewesen sind, über welchen nicht in die Vergangenheit zurückgegriffen werden durfte. Theoretisch war die Kunst des letzten Decenniums hier vertreten; aber in Deutschland traten frühe Arbeiten aus dem



Steinzeugkrüge von H. Doulton & Co. in London.

Anfange der 50er Jahre von Charles Hoguet und Eduard Hildebrandt auf. Frankreich schmückte sich mit den Werken Eugène Delacroix's, der bekanntlich 1855 bereits gestorben ist, und um so störender war diese Einnischung ungehöriger Elemente, als sie, wie beispielsweise die Werke Delacroix's, einen Maßstab der Beurtheilung an die Hand gaben, der für die modernen, eigentlich zur Ausstellung berufenen Arbeiten nichts weniger als erwünscht fein konnte. Der allgemeinen Herrschaft des Machwerkes, der Routine und des Calcüls trat hier ein dämonischer, gewaltig schöpferischer Künstler gegenüber, mit dem die zahmere oder ausschweifende Gegenwart nicht einen Strang ziehen konnte.

Nach alle diesem muß mehr als jede andere Berichterstattung diejenige über die darstellende Kunst auf der Weltausstellung Versuch und Skizze bleiben; sie muß das festzustellen suchen, was sich im Wiener Prater mit unzweifelhafter Deutlichkeit herausgestellt hat, und das wird meist das sein, was keiner Welt-

ausstellung bedurft hätte, sondern was aus der früheren Erfahrung bereits hinlänglich feststeht; und sie wird, soweit dies ohne ermüdende Weiterschweifigkeit und Eintönigkeit möglich ist, das Einzelne verzeichnen müssen, das als besonders hervorragend von Zeit zu Zeit immer einmal wieder betrachtet zu werden verdient, oder das der bisherigen Beobachtung sich entzogen hat.

In letzterer Beziehung wird freilich, wenn von der subjectiven Schranke des einzelnen Berichterstatters abgesehen und die Summe des historisch Bekannten als Maßstab angenommen wird, gar nichts Erhebliches zu notiren sein. Kein einziger neuer besonders genialer Künstler und kein einziges neues sehr bedeutendes Kunstwerk hat sich auf der Weltausstellung zum ersten Male dem Publicum dargestellt. Eine ganz geringe Modification erleidet dieses auch schon von anderer Seite in einem früheren Abschnitte dieses Berichtes gefällte Urtheil allenfalls, wenn man in den Begriff der Weltausstellung das gesammte Wien des Ausstellungsjahres mit einbezieht und das Auftreten Adolph Hildebrand's im österreichischen Museum und der Caterina Cornaro von Hans Makart im Künstlerhause mit in Betracht zieht, was allerdings eine gewisse Berechtigung hat, da nur private Gründe zum Theil ganz berechtigter Natur die Sonderausstellung der betreffenden Arbeiten veranlassen haben.

Ein gleich von vorn herein sehr auffallender Mangel der Kunst auf der Wiener Weltausstellung war das Fehlen der monumentalen Kunst. Ich denke dabei natürlich nicht etwa bloß an öffentliche Denkmäler; ich verstehe diesen Ausdruck auch natürlich nicht in dem von Detmold verdienter Lächerlichkeit preisgegebenen Sinne der sogenannten und einst allein felig machenden Historienmalerei, sondern ich denke an diejenige Kunst, welche im innigsten Zusammenhange mit großen Bauunternehmungen aus dem Bedürfnisse einer Nation und getragen von dem großen Sinne der Gesammtheit hervortritt.

In dieser Richtung war fast nur Frankreich in einigermaßen befriedigender Weise auf dem Kampfplatze erschienen; und dies der Wahrheit gemäß anerkennen zu müssen, fällt um so schwerer, als die beiden Hauptgründe dieser Erscheinung, wenn man unbefangen die Vorgänge beobachten kann, sich nur allzuleicht ergeben und nichts weniger als erfreulich und rühmlich für uns sind.

Erflich treten derartige Arbeiten dort in größerer Zahl hervor, weil seit lange alle leitenden Gesellschaftsklassen, die Herrscher resp. der Staat, die Aristokratie, die Geistlichkeit, die Gemeinden, die Nothwendigkeit eingesehen und eine Ehre darin gesetzt haben, die Kunst bei jedem großen gemeinnützigen, von der Allgemeinheit ausgehenden und für sie bestimmten Unternehmen in großartigem Maßstabe heranzuziehen, und sich dadurch in Frankreich bis in unsere Tage selbst unter der Herrschaft der kleinlichsten Modethorheiten in der Kunst die Übung und der Sinn für monumentale Größe in der Künstlerchaft lebendig und werththätig erhalten hat.

Der zweite Grund jener Erscheinung liegt darin, daß eben dieselben leitenden Kreise in Frankreich mehr als irgend sonst wo das Bewußtsein haben, daß es eine Ehre für sie selbst und für die ganze Nation und eine Auszeichnung über alle übrigen Auszeichnungen ist, wenn sie sich gerade in dieser Richtung so glänzend wie nur immer möglich vertreten lassen. Daher die Anstrengungen,

die von allen Seiten gemacht worden sind, um Alles, was irgend zu einer großartigen Repräsentation Frankreichs erfordert werden konnte, mit allen Mitteln möglichst vollzählig zur Stelle zu schaffen und in's rechte Licht zu stellen: während man sofort kleinlaut wird und als wohlgeschulter Bürger zu beschönigen anfangen müßte, wenn man darauf blickt, wie bei uns derartige Dinge behandelt werden. Ich möchte den Franzosen sehen, der es begreift, wie es möglich ist, daß in der deutschen Kunstabtheilung der Wiener Weltausstellung nach den Jahren 1870 und 71 die wahrhaft monumental gedachten Kunstwerke von der Berliner Siegesstraße beim Einzuge der Truppen vergeblich gesucht werden. Hatte doch auch die Stadt Berlin, in deren Besitze sich die Velen von der



Vase von venetianischem Aventuringlas.

Triumphstraße befinden, nicht einmal ihr „schönes neues“ Rathhaus ausgestellt, was freilich, wenn es aus Erkenntniß von der Armfeligkeit und Kümmerlichkeit dieses Bauwerkes unter allen Gesichtspunkten — selbst dem der Zweckmäßigkeit, zu geschweigen von dem der Schönheit, — geschehen wäre, eine nur zu große Berechtigung hätte, aber unzweifelhaft wenigstens seinen Hauptgrund in dem mangelnden Interesse für diese Seite des öffentlichen Lebens und die öffentliche Kunstpflege hat.

Freilich, was ist von der Vertretung einer Stadt zu verlangen, deren Bürgerschaft es geschehen läßt, daß ein nationales Kunstwerk allerersten Ranges, wie das berühmte Siemering'sche Relief des Auszuges zum Kampfe, nicht nur nicht in dauerhafter Weise ausgeführt und an öffentlicher Stelle aufgestellt wird, sondern daß sogar das Original jener Arbeit in den Besitz eines Privatmannes übergehen



Sessel von Ebenholz, mit Elfenbein eingelegt, nach Entwurf von J. Storck ausgeführt von J. Haas & Söhne in Wien.

darf! Und in derselben Zeit erfreut man sich pflichtschuldigt eines ebenso kunstlosen wie kostspieligen Werkes, welches unter dem angemessensten Titel eines „Nationaldenkmales“ sich dem Volke darstellt. Wann wird endlich der kleinliche Geist und die philisterhafte Gefinnung aus den leitenden Kreisen in deutschen Landen weichen, und das Culturideal für sie noch andere Dinge umfassen, als die Strammheit im Dienste und die begeisterte Knappheit in der Finanzwirthschaft? Wenn man sah, was die Städte Paris und Wien — die letztere neben der Weltausstellung in ihrer „historischen Ausstellung“ — für ein Bild von sich und ihrer Thätigkeit entrollten, so konnte man nur mit Schauder daran denken, dafs es



Sessel aus Ebenholz, nach Entwurf von J. Storck ausgeführt von J. Haas & Sohne in Wien;
Stoff: violetter Sammet mit Gold.

eigentlich doch nicht zu viel verlangt wäre, wenn Berlin etwa gleiche Anstrengungen machte, um sich mit den Blüten einer höheren Cultur zu schmücken, und wenn man die Spuren eines solchen Bestrebens selbst bis in den letzten Winkel der Weltausstellung hinein ganz vergeblich suchte.

Man wende hiergegen nicht etwa ein, das es an den Mitteln gefehlt habe, und die vorhandenen für nothwendigere Zwecke gebraucht seien. Erstlich hätte man können und sollen nach dem Mafse der verlichenen Kräfte die Sehnsucht nach den Zierden der Kunst bethätigen, und das auch nur dies geschehen, wird schwerlich Jemand behaupten wollen. Sodann ist noch nie ein Staat oder eine Stadt an

der Pflege der Kunst zu Grunde gegangen oder bankrott geworden, und selbst nach national-ökonomischen Grundfätzen für den Augenblick etwas übertriebene Aufwendungen haben sich auf Umwegen in der Folgezeit mehr als bezahlt gemacht. Oder wer bereut beispielsweise in Dresden heute noch die colossalen Summen, welche in der Mitte des vorigen Jahrhunderts für die Verschönerung Dresdens und seine Bereicherung mit Kunstschätzen aller Art aufgewendet worden sind? Es liegt eben lediglich an dem Mangel an Sinn, daß bei uns nichts geschieht, und dieser Mangel an Sinn ist ein Zeugniß von Mangel an Cultur.

Als die drei Großmächte auf dem Gebiete der Kunst stellen sich schon durch ihre räumliche Entfaltung, aber auch durch das, was sie bieten, Frankreich, Oesterreich (mit Ungarn) und Deutschland dar. Nur bei diesen ist die Kunst nach allen Richtungen hin ungefähr gleichmäßig entwickelt, und nur sie zeigen einen selbständigen eigenartigen Charakter.

Alle anderen Nationen sind mehr oder weniger von diesen Hauptmächten abhängig, so Belgien von Frankreich, Holland theils von diesem, theils von Deutschland (überhaupt auf dieser Ausstellung sehr mächtig vertreten); die Schweiz als ein Boden für internationale Einflüsse; der skandinavische Norden, ja selbst Rußland fast ausschließlich von Deutschland her, hauptsächlich durch die Duffeldorfer Malerakademie bestimmt. Spanien, welches an den Traditionen seiner Vergangenheit zehrt und sich am Borne der französischen Kunst zu beleben versucht, trat in einer innerlich und äußerlich so auffallenden Weise zurück, daß man es nur mit den unklaren politischen Zuständen des Landes entschuldigen kann. Portugal hat es vorgezogen, zu pausiren.

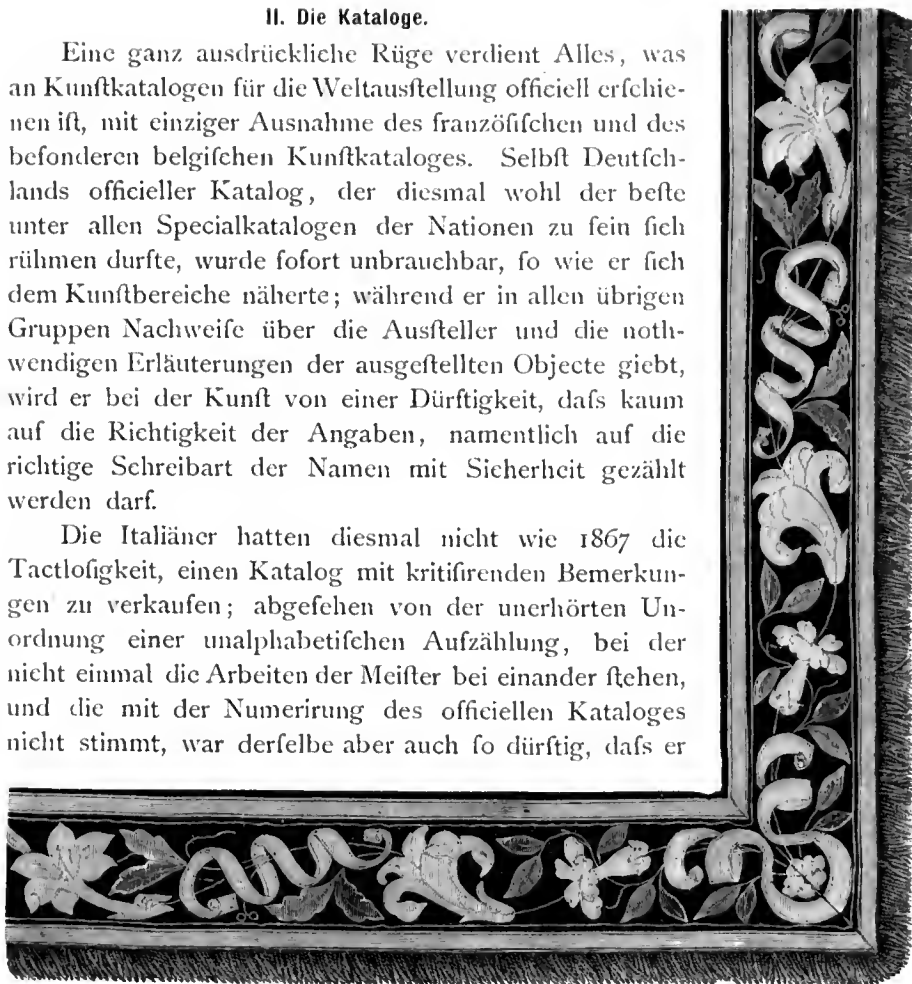
So bleiben nur noch England und Italien von den europäischen Staaten übrig; denn das osmanische Reich zählt gar nicht mit, und Griechenland weist eigentlich nur einen einzigen Künstler auf, und das ist unter gracifirtem Namen ein Deutscher. England hat etwas ganz Selbständiges zu bieten in seinen Aquarellgemälden und überhaupt in seiner Malerei, und Italien elektrifirt das Publicum durch seine Sculpturen.

Die aufseuropäischen Länder schweigen in diesem künstlerischen Völkerconcerte, wenn nicht etwa der eine und der andere Herrscher in den Besitz eines europäischen Künstlers gekommen ist, der dann ihn selbst oder seine Minister oder auch Anfechten aus seinem Lande oder dergleichen malt. Von irgend einem nationalen Charakter einer solchen Kunstvertretung kann daher gar keine Rede sein. Der einzige aufseuropäische Staat, der mit einiger Selbständigkeit hätte auftreten können, wenn er sich die Mühe gegeben hätte, und wenn er nur so gut vertreten gewesen wäre, wie in Paris 1867, sind die Vereinigten Staaten von Nordamerica, aber kein Mensch kann einen Begriff von dem bekommen, was dort in der Kunst geleistet wird, wenn er nichts weiter kennt, als was die Wiener Weltausstellung ihm vorführte. Die klangvollsten Namen wurden vergeblich gesucht, und Werke von solchem Interesse und solcher ansprechenden Wirkung, wie Paris sie bot, Bilder von Eastmann Johnson, dem amerikanischen Knaut, und Anderen, waren nicht zu finden.

II. Die Kataloge.

Eine ganz ausdrückliche Rüge verdient Alles, was an Kunstkatalogen für die Weltausstellung officiell erschienen ist, mit einziger Ausnahme des französischen und des besonderen belgischen Kunstkataloges. Selbst Deutschlands officieller Katalog, der diesmal wohl der beste unter allen Specialkatalogen der Nationen zu sein sich rühmen durfte, wurde sofort unbrauchbar, so wie er sich dem Kunstbereiche näherte; während er in allen übrigen Gruppen Nachweise über die Aussteller und die notwendigen Erläuterungen der ausgestellten Objecte giebt, wird er bei der Kunst von einer Dürftigkeit, das kaum auf die Richtigkeit der Angaben, namentlich auf die richtige Schreibart der Namen mit Sicherheit gezählt werden darf.

Die Italiäner hatten diesmal nicht wie 1867 die Tactlosigkeit, einen Katalog mit kritisirenden Bemerkungen zu verkaufen; abgesehen von der unerhörten Unordnung einer unalphabetischen Aufzählung, bei der nicht einmal die Arbeiten der Meister bei einander stehen, und die mit der Numerirung des officiellen Kataloges nicht stimmt, war derselbe aber auch so dürftig, das er



Randornament eines Thürvorhangs im Stile Henry II., Seide auf Sammet, von Roudillon in Paris.

lediglich auf der Stufe des allgemeinen Kataloges stehen blieb; und dieser — das muß schliesslich hervorgehoben werden — war an Aermlichkeit und Unbrauchbarkeit ein non plus ultra. Das er nur die allerunumgänglichsten Angaben enthielt, versteht sich zunächst von selber; dann aber war er so eng und unübersichtlich gedruckt, das er für den Gebrauch bei einem Studium der Ausstellung gar nicht zureichte. Schlimmer aber als diese praktische Unbrauchbarkeit war der so zu sagen Geist, welcher sich in der Bearbeitung dieses Druckwerkes, von dessen erster Auflage aus Mitleid vollständig geschwiegen werden muß, auch noch in seiner zweiten „vermehrten und verbesserten“ Auflage darstellte.

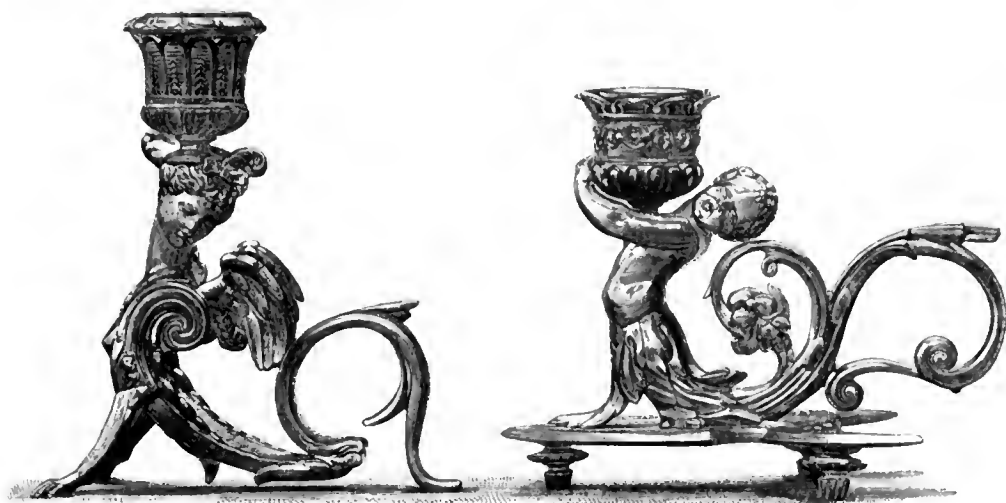
Es möge dem Berichtstatter über die Exposition des Amateurs vorbehalten sein, über die wissenschaftliche Unzugänglichkeit dieser Abtheilung des Kunstkataloges sich zu verbreiten: hier sei nur auf einige Kleinigkeiten hingewiesen, die mehr allgemeiner Natur sind und die Einheitlichkeit der Redaction des Ganzen verbürgen. So lesen wir auf S. 20 als erste Ueberschrift unter Schweden: „b.



Postamentofen von Bernhard Erndt in Wien.

Sogenannte (!) Objets d'art“. Auf S. 24 ist ein Schild des Freiherrn Anselm v. Rothschild „reich mit Goldtouchirarbeit verziert, in der Mitte ein Reiterkampf, herum allegorische Figuren“. Auf dem großen Verduner Altare von Klosterneuburg (S. 29) ist auf einem Täfelchen dargestellt „die Opferung der h. drei Könige“. S. 47 unter No. 13 findet sich eine „prachtvolle applikirte Perlenstickerei“; und was dergleichen Schönheiten mehr sind.

In dem eigentlichen Kataloge über die bildenden Künste der Gegenwart (Gruppe XXV) spielt nun die Schwierigkeit, die fremden Zungen zu überwinden, eine Hauptrolle. Mit unglaublicher Geschmacklosigkeit werden z. B. in der englischen Abtheilung die umständlichen englischen Titulaturen feierlich übersetzt: „Portrait der ehrenwerthen Frau so und so“, „von dem höchst ehrenwerthen Herrn



Handleuchter in Messing, von Denière in Paris.

so und so geliehen.“ Wie man es bei Quintanern beobachtet, lassen die Schwierigkeiten der Uebertragung den Uebersetzer die eigene Sprache vergessen: No. 55 heisst „Der gespensterische Jäger“. No. 56 ist „Eine Schöne und ein Thier“ (es ist das nämlich eine Dame, welche einem Hunde eine Schüssel vorhält). No. 64 wird übersetzt: „Der schüchterne Schüler“ (allerdings auch auf dem Rahmen des Bildes), während eine Dame im Tanzen unterrichtet wird. No. 103 erscheint der Besitzer des Bildes, Sir G. E. Street, Esqr., als „Mitglied der Quantocks Hügel in Somersetshire“, während der letztere Genitiv, und zwar richtig „Quantocks-Hügel“, zu den beiden sonst unverständlichen ersten, den Gegenstand bezeichnenden Worten „Am Fusse“ gehört. — Auch die kleine Kunstabtheilung der Vereinigten Staaten ist nicht ohne Komik davongekommen: gleich der erste Künstler heisst „Wart Ames van“; später heisst der geniale Erfinder des Telegraphen „Morsé“.

In Spanien ist eine Eintheilung nach den Künsten auch nicht einmal versucht; was der Malerei angehört, wird in der Regel als „Oelgemälde“ bezeichnet — auch wenn es mehrere von demselben Meister sind, unter einer Nummer. Die Namen der Künstler sind nicht selten falsch angegeben, und an dummen Uebersetzungen

wie „Rette, wer kann,“ fehlt es auch hier nicht. Von einer Benutzung des Kataloges war Mangels einer Numerirung der Bilder selber keine Möglichkeit geboten. (Die später auftauchende Numerirung stimmte nicht.) — Man sage nicht, daß dies Schuld der spanischen Ausstellungscommission sei, die in ihrem ganzen Bereiche ein Labyrinth anstatt einer geordneten Ausstellung dargeboten hat. Die Kunstabtheilung hatte ihre eigene Verwaltung, und es wäre keine übertrieben große Mühe gewesen, wenn sich Jemand die Zeit genommen hätte, die 82 Nummern spanischer Kunstgegenstände wenigstens in einer ebenso ungenügenden Weise wie alles Uebrige zu katalogisiren und ein paar Nummern anzuheften.

Selbst mit dem Französischen scheint die officielle Katalogscommission auf einem sehr gespannten Fusse gestanden zu haben, und auch hier das eigene Sprachgefühl durch den Dämon der fremden Zunge verwirrt worden zu sein. Als Ueberschrift der Kupferstich-Abtheilung in dem Verzeichnisse der Kunstwerke Frankreichs wird das französische „Gravures“ mit „Gravirungen“ überfetzt. (In der Abtheilung der Schweiz steht an derselben Stelle „Zeichnende Künste“!) Rembrandt's „Pièce de cent Florins“ erscheint, No. 1066, als „Hundertguldenstück“ statt „Hundertguldenblatt“. „La femme adultère“, was bekanntlich die Ehebrecherin heißt, wird unter No. 852 „Das ehebrecherische Weib“. Die französische „Société de Gravure“ verwandelt sich — vor No. 1156 — in eine französische Kupferstecher-Gesellschaft. No. 72 ist ein „Gelübde zur heiligen Anna.“ No. 287 stellt den „guten Samaritaner“ dar, striete Uebersetzung ohne Berücksichtigung der deutschen feststehenden Terminologie. Die falsche Namenform geht natürlich durch. — No. 295 war nicht „Die menschliche Thorheit“, sondern „Das Schauspiel der menschlichen Thorheit“ zu benennen. No. 1378 und 1379 sind „Denkmünzen an“ etwas. No. 1353 zeigt eine „Genofeva-Capelle“; und so wird die Heilige noch unzählige Male geschrieben, einmal — No. 178 — aber der Abwechslung wegen auch richtig. No. 1384 sind „Cariathyden“ (mehr Fehler in der Rechtschreibung des Wortes sind absolut unmöglich!), No. 1571 giebt es einen „Artemedes“, und dergl. mehr.

Auch die österreichische Manier, den abhängigen Genitiv an eine falsche Stelle zu setzen, wirkt oft recht komisch, wie z. B. wenn No. 1160 als „Bruchstück eines Bildes in Wasserfarben des Correggio“ erscheint. Uebrigens sind auch schätzbare Entdeckungen auf dem einst ergebnisreichen und hier wieder mit Nutzen betretenen Wege des der Unwissenheit günstigen Zufalles gemacht worden: Unter No. 25 wird als Quelle über den Tod des Sokrates statt des bekannteren Phaedon der bisher leider noch nicht herausgegebene Phedrus nachgewiesen, noch dazu mit dem Zusatz „oder über die Seele“. — Nach No. 514 existirt im Vatican ein „Saal des Marktbrandes“. — Bei No. 556, einem Kirchen-Intérieur, lesen wir: „Die alten Weiber auf dem Platze Navone à (heißt bekanntlich im Italienischen „hat“) Santa Maria della Pace, Rom.“ Richtig wäre: „Die alten Höckerinnen von der Piazza Navona in (der nahe gelegenen Kirche) S. M. della Pace.“ — Durch No. 1317 lernen wir „Christus im Vorhimmel“ kennen; das wird wohl wieder ein neues Dogma geben! Neu ist auch No. 1145 „Der h. Johann“.

Auch manchen Künstlernamen bekommen wir in merkwürdigen neuen Formen zu hören: vor No. 2 „Gleyer“ (Gleyre), vor No. 120 „Zamarois“ (Zamacois),

No. 673 „Chabanel“ (Cabanel), vor No. 752 Ingres mit Vornamen „Augustin“ (Auguste). Diese Auslese wird als Probe genügen; doch mögen noch zwei Namen anderer Art eine Vorstellung von der Reichhaltigkeit an Fehlergattungen geben: No. 58 erscheint ein „Herakles Theraphonios“, (vermuthlich statt Trophonios; beiläufig kennt die griechische Mythologie einen Herakles dieses Beinamens überhaupt nicht! und No. 212 begegnet uns der „h. Thomas von Aquinus“ (jetzt Aquino, im Alterthum Aquinum; die Katalogesart wahrscheinlich entstanden auf dem Wege einer genialen Conjectur auf Grund eines verlesenen „Thomas



Messingleuchter, von Denière in Paris.

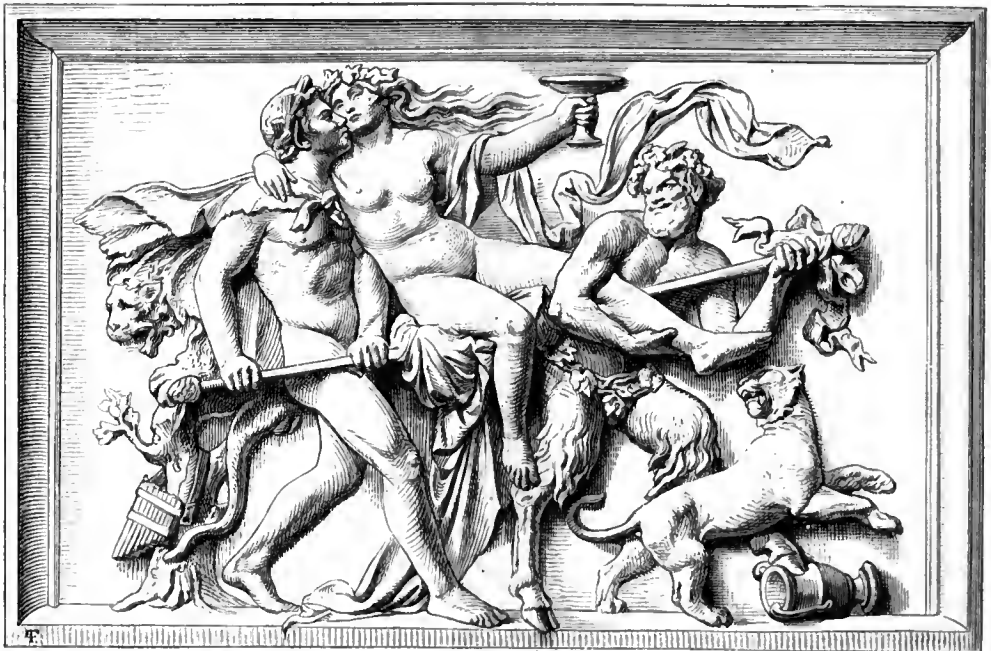
Aquinas“). — Schliesslich mag hier, da die Classification dieses Preistückes auch jedem Anderen als mir Schwierigkeiten machen dürfte, die ganz buchstabliche Reproduction einer Prachtstelle auf S. 126 Platz finden:

1487 Jesus' (?) Einzug in Jerusalem, nach einer Wandmalerei von Hipp.

1488 Flandrin in der Kirche St. Germain des prés.

Das ist gewiss unübertrefflich! — Zu dem „Jesus“ bildet ein nicht ubles Pendant No. 1331: „Clovis' Taufe“. Diese macht den schicklichsten Uebergang zu einer anderen hübschen Kategorie von Schnitzern.

Oft wird nämlich in der abgeschmacktesten Weise überfetzt und verdeutlicht, anderwärts wieder, sichtlich aus reiner Unwissenheit, das Französische stehen gelassen; bei dem Einen wie bei dem Anderen entstehen aus Unbekanntschaft mit den Dingen selber die lächerlichsten Irrungen. Hier einige Beispiele bunt durcheinander: No. 1047 „Der Halbkreis des Palastes der schönen Künste“ (ohne Rücküberfetzung ganz unverständlich!), während unmittelbar zuvor, No. 1046, die Anbetung der h. drei Könige „in der Cathedrale von Cöln“ aufgeführt wird. Die schon erwähnte No. 1317 stammt aus der „Capelle des Fonts der Eustachiuskirche“. Hier hat der Schreiber offenbar nicht gewußt, dafs „cha-



V. A. S. R. B.

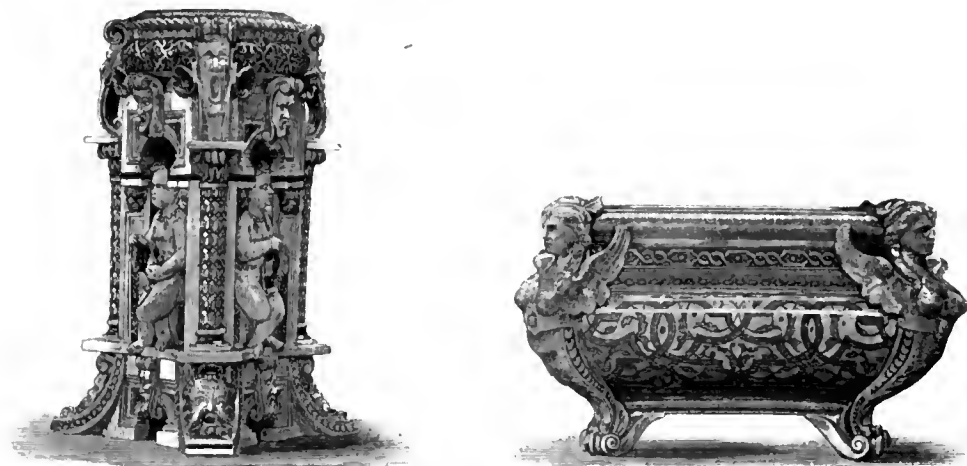
Bacchanal, Relief von Kundmann.

pelle des fonts (baptismaux)“ Taufcapelle heißt. Als No. 1474 figurirt der „Brünnen von Luxemburg“; hätte hier der Schreiber nur wörtlich „des“ oder „vom“ Luxemburg überfetzt, so hätte er einigermassen eine Unwissenheit vor dem Leser wenigstens allenfalls verheimlicht, und dieser die Wasserkunstanlage im Garten des Luxembourg verstehen können. — No. 3 giebt es „Beinchen-Spieler“. No. 369 mußte man sich erst besinnen, was wohl „Die Kirche der heil. Maria vom Heil zu Venedig“ (della Salute) sein dürfte. — Auch wird in das Ueberfetzen durch wahrhaft geniale leichte Aenderungen ein überraschend neuer und tieferer Sinn gelegt, z. B. No. 1119: „Die Madonna von Casa di Terra nuova.

Ein herrliches Stück Quintanerüberfetzung, das bekannter gemacht und im Gedächtnisse behalten zu werden verdient, steht ganz bescheiden wie ein Veilchen unter No. 148. Das dort verzeichnete Bild stellt — unter dem höchst verständnisvollen Titel „Die Hochzeit der Nibelungen“ — Brunhildens Brautnacht dar, und da fragt — nach dem Kataloge — die schöne Maid den gebundenen Gön-

ther, den „kühnen Mann“ in seiner nicht weniger als reckenhaften Situation, „des Morgens, ob er wüßte, daß sie ihn ihren Leuten sehen lasse also gefesselt von den Händen einer Frau“. — Das ist wohl ein würdiger Schluss dieser kleinen, aber hochfeinen Auswahl aus der französischen Katalog-Abtheilung. — Bei der Schweiz heißt es grundsätzlich ein „Cadre“ statt ein Rahmen. Im Belgischen Verzeichnisse ist bei einem Bilde von Henri Leys, No. 292, das allerdings zu schwer zu übersetzende Wort „pèlerinage“ stehen geblieben oder, da dasselbe dem Corrector ebenso unbekannt war wie dem Schreiber, vielmehr: „Le Pèlerinage“.

Dass mit dem Italienischen noch mehr Malheur passiert ist, versteht sich wohl von selbst. Dass aber bei Giuseppe Mengoni die Würde des Comthures zum Städtenamen geworden, ist denn doch etwas zu stark. Andrei und Andreini heißen Beide Francesco, nicht Ferdinand, wie im Kataloge steht. Bigamonti und Rigamonti, die Beide „ein Hirtenmädchen“ gemacht haben sollen, sind natür-



Salzgefäße, Stil Henri II., von Minton in Stoke upon Trent.

lich identisch; die erstere Namenform ist die richtige. Matteucci schreibt sich natürlich mit zwei c. Della Nave — wenn man es nicht, wie im italienischen Spezialkataloge geschehen, in ein Wort schreiben wollte — unter D aufzuführen, ist verwirrend, wenn sich z. B. findet: „Negro Dal, Peter“ und „Chirico di, Jakob“, wo wiederum die Folge der Wörter falsch ist. Des Letzteren Bild ist bezeichnet: „Der Vaterlands-Verräther etc. Buoso da Duera“ (statt: di Duero); genau wie „Ritter pp.“ — „Lisi, de Benedikt“ ist noch verkehrter als die vorigen Namenbezeichnungen, denn jedenfalls gehört (das oder) ein Komma vor den Vornamen, und ferner ist bekanntlich „de“ kein italienisches Wort: der Künstler heißt Delisi. Sein Bildwerk wird benannt: „Die Jugend Archimedes“ mit einem unmöglichen Genitiv. „Épifode aus dem Blutbade der unschuldigen Kinder“ (No. 77) ist wieder unfländliche und ungeschickte genaue Uebersetzung, wo der deutsche Sprachgebrauch das Richtige leicht an die Hand gab. — Was mag wohl eine „Voritzbank“ (No. 103) sein? Schauerliche Verundeutschung von „banco presidenziale“. Die „Eimpfung“ (No. 187) — ohne abhängigen Genitiv — sagt kein Mensch aufser einem

verzweifelten Uebersetzer. „Amore in agguato“ heisst nicht „Die Liebe auf der Lauer“ (No. 195), sondern „Amor auf der Lauer“, — wie denn überhaupt die Synonymität der Liebe und des Liebesgottes in den romanischen Sprachen dem armen Uebersetzer vieles Stolpern verurfacht hat. — „I primi fiori“ kann doch nicht „Die erste Blüthe“ heissen, sondern bedeutet „Die ersten Blumen“. — Wer sagt denn (zwischen No. 544 und 545: „Marcello läst feine Pfalmen durch vier Frauenzimmer — „Signore“ steht im Italienischen! — singen“? — Und so könnte das Sündenregister in infinitum fortgesetzt werden. Doch mag ein recht schwerer Fehler hier schon die Reihe beschliessen: Ueber No. 621: „Kupfersticharbeiten“ (schöne Art zu katalogisiren!) steht fett gedruckt zu lesen: „Kallographic, königliche, zu Rom, Rom“. Ein jeder sieht, das nur ein ganz gedankenloser Mensch so das italienische „Calcografia“ verprudeln konnte.

In der griechischen Abtheilung erscheint unter No. 16 „Die Venus von Milos“ — statt von Melos oder Milo — „vollkommen ergänzt“ unter dem Namen des Philipotis statt unter dem des Koffos. — Das Verzeichniß der griechischen Oelgemälde beginnt mit den Werken des Nikiphoros Lytras aus Attika unter den Nrn. 23 und 24, und ebendieselben Bilder treten unter dem Namen „Lytras N., Athen“ noch einmal als No. 38 und 39 auf, das zweite aber hier der Abwechslung wegen als Sylvester-Abend, während es früher Neujahrstag war; das erstere falsch als „Brander von Canaris“, während es vorher als „Kanaris, Brander-schiff“, bezeichnet war.

Natürlich ist der Katalog überall von gleicher Beschaffenheit, und es könnte nun auch noch die skandinavische, die russische und jede andere Abtheilung durchgegangen werden. Doch genug der traurigen Lese. Es sei nur noch bemerkt, das unter „Rußland“ über den Werken Ludwig Bohnstedt's ein ganz besonderer Unstern gewaltet hat. Da ist beinahe Alles falsch: Villa Borhardt — statt Borchard, Villa Rapherr — statt Rapher, Villa March (auch eine Nummer zu wenig, 37 gehörte mit dazu) — statt Marc. Trostenetz, Gouv. Charkow. —

Wie lange wird man noch bei allen grossen Ausstellungen derartige Gegenstellungen machen müssen, und wann endlich wird man begreifen, das das wichtige und schwierige Geschäft der Katalogisirung nicht in die ersten besten, sondern in zuverlässige und berufene Hände zu legen ist, und nicht nur in berufene, sondern auch in solche, die etwas thun wollen und nicht für die gewissenhafte und fachgemässe Ausführung der ihnen übertragenen Arbeit entweder zu faul sind oder sich zu vornehm dünken?

III. Frankreich.

Es ist von allen Seiten ausgesprochen und bestätigt worden, das es den Franzosen gelungen ist, sich auf der Weltausstellung in allen Zweigen der Kunst und Industrie so vertreten zu lassen, das auch nicht der mindeste Einfluss des grossen nationalen Unglückes, seit dem Jahre 1870 sich bei ihnen wahrnehmen liess. Da zu der in Frankreich allgemein herrschenden richtigen Auffassung von der Wichtigkeit der Kunst für die Cultur und die Ehre eines Landes diesmal

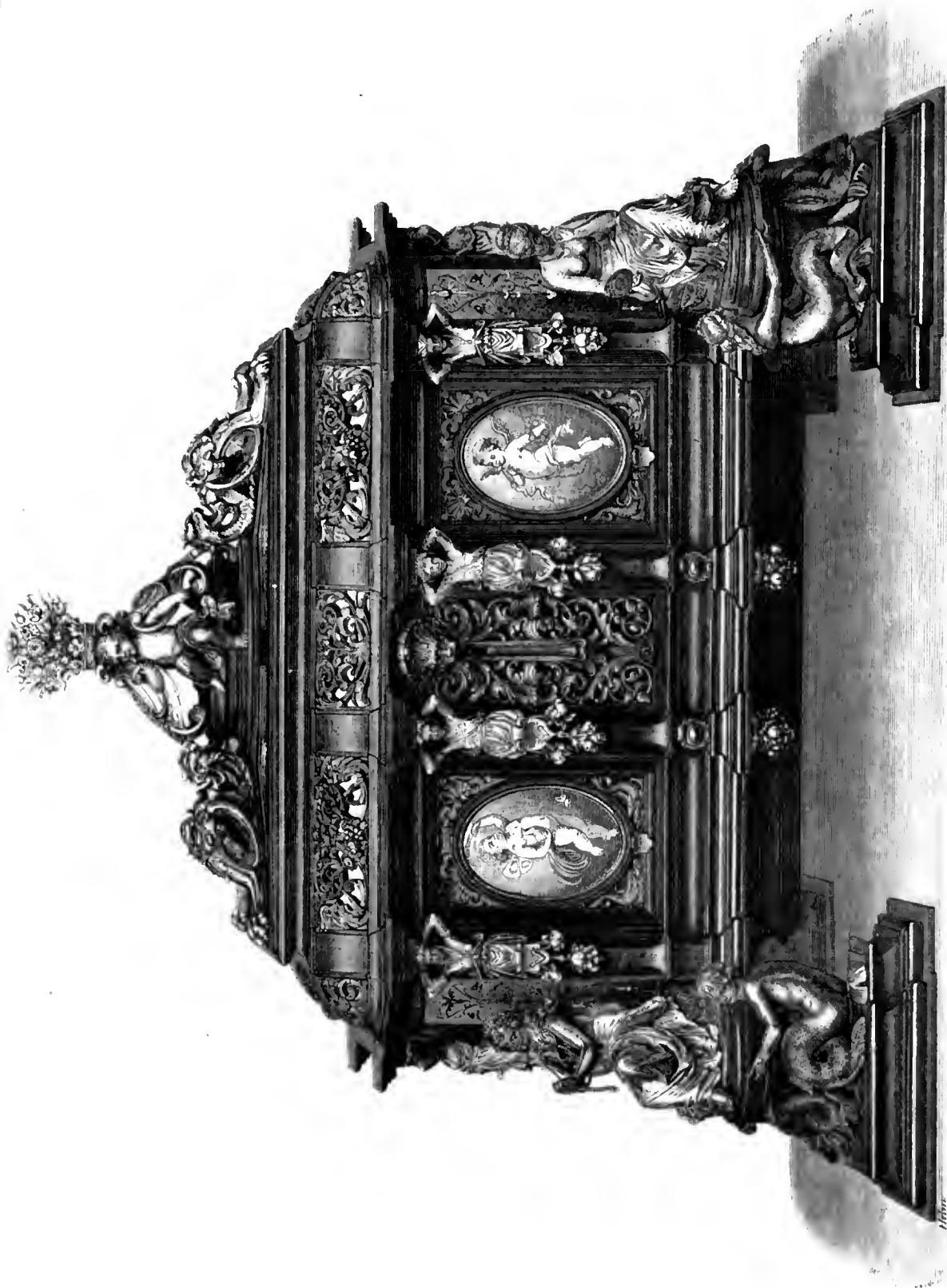
noch der besondere Antrieb gekommen ist, jede Spur einer Scharte auszuwetzen, so ist von allen Seiten eine Rührigkeit und Opferwilligkeit an den Tag gelegt, die es bewirkt hat, daß kaum ein irgendwie klangvoller Name aus der jetzigen Künstlergeneration auf der Weltausstellung unvertreten war; und dabei hat Frankreich es möglich gemacht, daß fast kein Werk von der Ausstellung von 1867 hier wieder erschienen ist. Namentlich die bedeutendsten Künstler, ein Meiffonnier, Gérôme, Bouguereau, Boulanger u. s. w., auch die berühmten Porträtmaler, wie Cabanel, Duran, Nélie Jacquemart u. A. treten mit durchweg neuen Werken auf.

In ihrer Gesamterscheinung zeigt diese modernste französische Kunst wiederum, daß das künstlerische Können und Wissen sich dort einer Pflege erfreut, wie vielleicht nirgend sonst wo. Jeder Meister selbst zweiten und dritten Ranges ist bewußt und klar in seinen Zielen und beherrscht sicher und gewandt die zu seinem Zwecke erforderliche Technik; Unfertigkeiten in Zeichnung und Pinselführung kommen nicht vor, absolute Thorheiten, gräuliche Fadheiten und Albernheiten, wie sie anderwärts wohl vorgeführt zu werden pflegen, gehören hier so zu den Ausnahmen, daß man vielleicht sagen kann, man findet sie gar nicht, abgesehen natürlich von einem Gesichtspunkte, auf den ich nach diesem der Allgemeinheit gespendeten Lobe hinweisen muß. Der technischen Meisterschaft steht nämlich ein Mangel an einfach natürlichem Gefühl, an wahrhaft künstlerischen Ideen gegenüber, und es wird diesem Mangel mit einem Haschen nach den pikantesten, barocksten, mitunter abstoßendsten Sujets abzuhelfen gesucht, so daß man sich einem Gefühle der Unheimlichkeit und der Befremdung in den Räumen der französischen Kunst kaum entziehen kann. Aber diese Schwächen werden durch jene guten Eigenschaften fast in Vegeessenheit gebracht, deren inniger Zusammenhang mit der Cultivirung einer wahrhaft großartigen national-monumentalen Kunst vorher ausgeführt ist. Liegt es doch auch gar nicht so fern, die unnatürlichen Appetite, welche sich in der Auswahl der Stoffe kundthun, auf die ungesunde Temperatur der gesellschaftlichen Atmosphäre während der letzten Decennien zurückzuführen, und wenn man auch in den augenblicklich herrschenden Zuständen Frankreichs noch keine Gewähr für eine gesündere Luft finden kann, in welcher die Kunst ruhig Athem schöpfen könnte, so ist doch die Rückkehr zu soliden Zuständen immerhin näher gerückt, als noch vor wenigen Jahren.

Ein höchst anerkennenswerthes Taktgefühl haben die Franzosen darin bewährt, daß sie die riesigen Schlachtenbilder, durch welche sie die früheren Großthaten ihrer „unbefleglichen Armee“ zu verherrlichen stets übermächtig bestrebt waren, nicht haben auf der Weltausstellung erscheinen lassen, sondern daß die Kriegsbilder, die überhaupt vorhanden sind, fast ausschließlich dem letzten Kriege angehören und zwar ihre Vorwürfe in genrehafter Auffassung und, beiläufig gleich hier zu erwähnen, mit einer seltenen Vortrefflichkeit behandeln; so z. B. was Protais und Berne-Bellecour in dieser Art geliefert haben. All die zahlreich gemalten Fanfaronaden und Beleidigungen des Gegners hat man unterdrückt.



Grabdenkmal von B. Afinger.



Bronze-Cassette mit Email, von Fritz Müller in München.

Es wäre eine eben so erfreuliche Aufgabe, wie es durch die Gerechtigkeit erfordert wird, der monumentalen Kunst der Franzosen eine eingehende Würdigung widerfahren zu lassen; und doch muß es aus Mangel an Raum unterlassen werden. Nur eine summarische Ueberschau ist möglich, welche aber um so mehr dem Bedürfnisse an dieser Stelle genügen kann, als die Franzosen, hier wie überall Meister in der Inszenetzung, die Hauptmasse ihrer monumentalen Kunst in übersichtlichem und imposantem Gesamtbilde vorgeführt hatten. Wir meinen die schon angedeutete Specialausstellung der Stadt Paris, welche ihrer eigenthümlichen Zusammenfassung wegen sich in das Gruppenchema der Weltausstellung nicht einfügte, und deshalb ganz abgefordert aufgestellt werden mußte, leider aber keinen selbständigen Bau zum Aufenthaltsorte angewiesen bekommen hatte, sondern am Ende einer „Zwischengalerie“ (eines überdeckten Hofes), gegen die Haupthalle des Industriegebäudes durch eine Ausstellung von Wagen u. s. w. maskirt, einen für viele Besucher unentdeckten Aufenthalt gefunden hatte. Solche unfindbare Räume, welche in dem Weltausstellungspalaste von Paris 1867 durch keine Kunst herzustellen gewesen wären, brachte eben das winkelige, unorganische und confuse System des Wiener Baues reichlich und spontan hervor.

Dort sahen wir nun die Entwürfe zu 48 ausgeführten Bauwerken der Stadt, dazu von achten prächtige monographische Bearbeitungen, ferner eine musterhafte Monographie über das verbrannte Hôtel de Ville, und endlich sechs Concurrenzpläne für dessen Wiederaufbau. Als architektonische entziehen sich diese Werke der Beurtheilung an dieser Stelle: sie werden sie nach Bedürfnis von anderer Seite erfahren. Aber wir sehen überall Maler und Bildhauer, oft in beträchtlicher Anzahl, als „Mitarbeiter“ aufgeführt; zum Beweise, dass überall bei öffentlichen Gebäuden, von dem Justizpalast, der Dreifaltigkeitskirche und dem Châtelet-Theater bis herab zu Schulen, Mairien und Cafernen, den bildenden Künsten würdige Aufgaben in der Theilnahme an der monumentalen Gestaltung zu Theil werden. Theils für dieselben, theils für zahlreiche andere Architekturen der französischen Hauptstadt sahen wir in Skizzen, in Cartons und Modellen, in fertiger Ausführung und in verschiedenartigster Reproduction von Malern und Bildhauern monumentale und zum Theil sehr umfangreiche Arbeiten geliefert, und — sei es auch mit weniger Originalität und Genie — die jüngeren in den Spuren der großen Vorgänger voranschreitend.

An diese selbst werden wir noch vielfach erinnert. Eugène Delacroix ist durch seine drei Gemälde in der Engelcapelle der Kirche St. Sulpice vertreten, jene mächtigen Ausbrüche einer gewaltigen und fruchtbaren Phantasie, welche durch das Ungefüm ihrer Lebensfülle einen bestechenden Ersatz für die mangelnde stilvolle Regelmäßigkeit und Symmetrie der Composition darbieten. Hippolyte Flandrin, der ernste und feierliche Meister, der größte, den Frankreich je im religiösen Fache großen Stiles hervorgebracht, giebt in seinen Malereien der Kirche St. Séverin und der Kirche St. Germain des prés sowie in den herrlichen Fresken aus der Kirche St. Vincent de Paule einen Maassstab, der freilich, streng zur Anwendung gebracht, für die Jüngeren vernichtend ist. Hierzu kommt noch die großartige Zeichnung von Jean Auguste Dominique Ingres: „Die Apotheose des Homer“, ursprünglich als Deckenbild für einen der Antikenfale

im Louvre entworfen, unzweifelhaft die beste künstlerische Frucht, welche durch das — vielfach verwirrende — Studium der Schule von Athen in Raffael's Stenzen gezeitigt ist.

Der alte Nicolas Robert Fleury hat fogar noch neuerlich thätig in die monumentale Kunstproduction eingegriffen und durch zwei sehr tüchtige Darstellungen aus der Geschichte der französischen Handelsgesetzgebung — für den

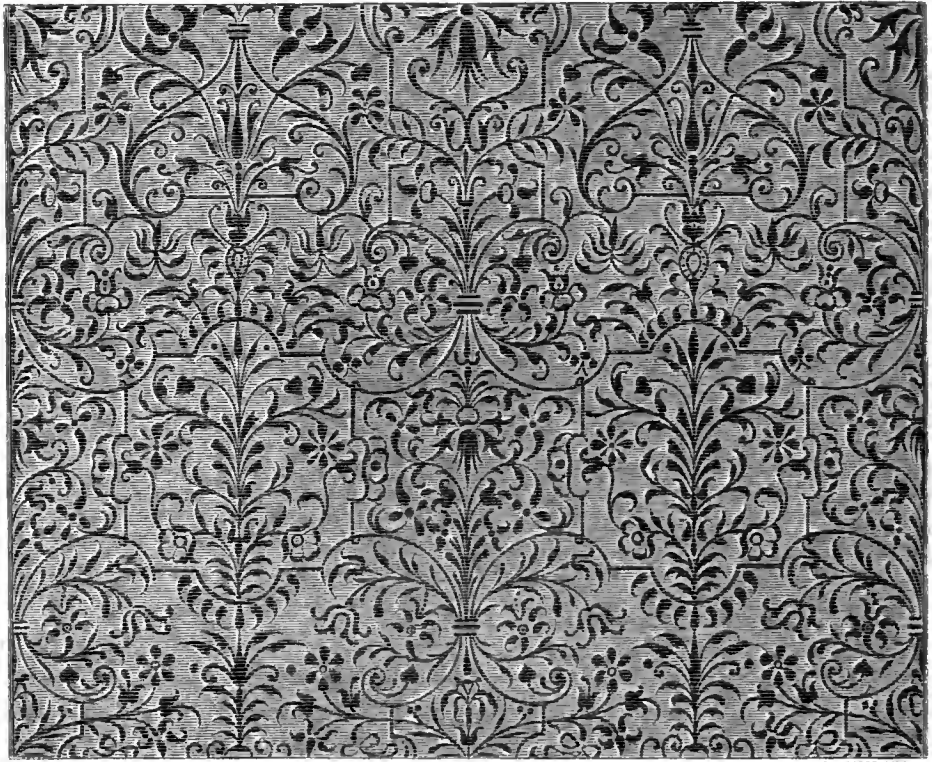


Kanne in vergoldetem Silber mit Emailmalerei, von Ratzersdorfer in Wien.

grofsen Sitzungsfaal des neuen Handelsgerichtshofes — das schon vor Jahren ausgesprochene Urtheil Julius Meyer's, „dass des Künstlers Phantasie sich ausgelebt habe“, handgreiflich widerlegt. Der älteren Generation ist auch Alexandre Heffe beizuzählen, dessen Scenen aus dem Leben des h. Franz von Sales (in der Kirche St. Sulpice), zu seinen gelungensten Schöpfungen gehörend, längst ihre Stelle in der Geschichte gefunden haben. Auch Emile Signol repräsentirt mit seinen religiösen Malereien in verschiedenen Kirchen ein Entwicklungsstadium der französischen Malerei, welches durch eine fühlbare Kluft von den Richtungen

der unmittelbaren Gegenwart gefchieden ist. — Sie Alle und noch einige Andere vergegenwärtigen das goldene Zeitalter der modernen Kunst Frankreichs, in welchem binnen wenigen Jahrzehnten eine feltene Reihe schöpferischer Ingenien den künstlerischen Ausdruck einer neuen Weltanschauung auf den verschiedensten Wegen suchte und fand.

Von da zu den Jüngsten, deren Werke nach der Zeit ihrer Entstehung streng genommen einzig das Recht hatten, hier zu erscheinen, ist, wie schon bemerkt, ein großer Schritt, und nichts weniger als in aufsteigender Linie! Und doch, welche Fülle achtbaren Könnens, welche reiche Mannichfaltigkeit der Richtungen, welcher Ernst der Bemühung, oft welche Fruchtbarkeit — wenn auch nicht recht eigentlich der Phantasie, so doch der Hand! Man denke an die rafflose und staunenswerth



Tapete aus dem Kaiserpavillon, von Giani in Wien.

umfangreiche Thätigkeit eines Henri Lehmann (die freilich in der Weltausstellung durch vier Photographien nicht einmal als andeutungsweise repräsentirt gelten konnte); wie hat er sich mit einer wahren Allgefügigkeit den verschiedenartigsten Aufgaben anzubequemen verstanden, und eigentlich nie, ohne durch eine edel geführte Linie, durch eine gewisse vornehme Gröfse der Sinnesart, durch eine geschickte und nicht unkräftige Färbung decorativ eine bedeutende Wirkung hervorzubringen, mag auch dem einzelnen Werke gegenüber mit noch so vielem Fug der Vorbehalt gemacht werden können, dass weder Gedanke noch Erfindung irgend welche Tiefe und eigenartige Kraft hat.

Ein Schauspiel anderer Art bietet Alexandre Cabanel dar. Mag ihm sein Fiasco auf dem Gebiete der Kunst großen Stiles mit seinem „verlorenen Paradiese“ von der 1867er Ausstellung auch unvergessen sein, — in diesem Jahre zeigte er, dass nur der Stoffkreis damals ihm fern, nicht die Wucht einer monumentalen Aufgabe an sich über der Sphäre seines Vermögens lag. Sein „Triumph



Faience-Schüssel, aus Roerstrand, blau mit weiß.

der Flora“, riesiges Deckengemälde für einen Saal des Louvre, zeugt von einer spielenden Leichtigkeit in der Ueberwindung der größten Schwierigkeiten. Die Vertheilung der Massen durch den Raum, die anmuthigen Bewegungen, das freie und leichte Schweben der Gestalten, der freudige und doch maßvolle Schwung in allen Theilen der Composition verrathen den vollbürtigen Meister der großen Kunst. Nur die matte fufliche Färbung, die sich zu keinem ernstern Gegenfatze zwischen vollen ungebrochenen Tönen aufschwingen kann, gemahnt an die schwächste Seite des Malers, der mit jener bekannten „Geburt der Venus“ seinen Ruf begründet hat; und es ist selbst nicht unwahrscheinlich, dass auch dieser Mangel in

dem Ensemble der betreffenden Saaldecoration minder schwer empfunden werden wird. Wer sich von der Trefflichkeit der Composition recht schlagend überzeugen will, der braucht nur die überraschend kräftig ausgefallene Photographie anzusehen. — Bei Cabanel hat sich Julius Meyer's Vermuthung, bei der man 1867 ein Fragezeichen zu machen sich gedrungen fühlte, bestätigt: „Es steckt wohl in dem gut geschulten Maler das Zeug zu ernstern Arbeiten, wenn es ihm gelingt, aus diesem frivolen Gebiete herauszutreten.“ Von Frivolität ist in diesem Gemälde keine Spur, wenn auch freilich ebenfowenig eine warme, lebhafte Empfindung dies Gestaltenheer durchfrömt.

Indem wir die zahlreichen Namen der sonst noch mit monumentalen Arbeiten Beschäftigten mustern, fällt uns die zunächst scheinbar befremdliche Thatsache auf, das Künstler der allerverschiedensten Richtungen in einem oder dem anderen Stadium ihrer Entwicklung durch die praktische Uebung in der großen Kunst hindurchgegangen sind. Es ist höchst anziehend und belehrend, Art und Grad des Gelingens oder Mislingens mit der anderweitigen früheren, gleichzeitigen oder späteren Bewährung des Künstlers in Vergleich zu stellen. Dass aber so grundverschiedene Künstler gelegentlich versuchsweise zu solchen Arbeiten herangezogen werden, das setzt die — wenigstens instinctiv vorhandene — richtige Ueberzeugung voraus, das nur durch einen ernsthaften Versuch die Tragweite der Begabung zuverlässig ermittelt werden kann, und das selbst das ausgesprochene Talent oft von selbst nicht auf seine eigentlichen Wege kommt, oder nach schüchternen, andeutenden aus eigenem Antriebe ausgeführten Proben nicht hinlänglich erkannt wird. Wie sollte es nicht auch in der Kunst gelten: „Es wächst der Mensch mit seinen höhern Zwecken“? Und ist nicht die Ausführung höher denn die Skizze, nicht die monumentale Leistung begeisternder als das ohne Bestimmung gemalte Staffeleibild?

Nächst jener subjectiven Voraussetzung — im Besteller — hat diese vielseitige, fast allseitige Antheilnahme der Künstler an den monumentalen Arbeiten aber auch noch eine objective — in den Künstlern selber. Was bei uns noch immer Gegenstand der Erwägung ist, ob und wann dem angehenden Künstler eine individuelle Richtung gegeben und gestattet werden soll, das ist in der Praxis der französischen Künstlerbildung längst und mit bestem Erfolge in der einzig richtigen Weise entschieden. Bei uns fühlt sich der junge Akademiker schleunigst als Künstler, genießt akademische Freiheiten, und trägt lange Haare und einen Rubenshut. Er achtet Alles gering, was er nicht kann oder nicht versteht, und sieht die ganze Kunst beschlossen in dem, was ihm zufällig — entweder wirklich oder auch nur nach seiner Meinung — gelingt. Es sitzt unserer ganzen Akademie-wirtschaft, wenn auch mit Worten in Abrede gestellt, doch thatsächlich der alte Zopf noch im Nacken, zu glauben, dass es möglich, und somit Aufgabe sei, jemanden zum Künstler zu machen. Es wird auch von den Künstlerbildungsanstalten her jeder Zögling als Künstler angesehen, dessen oft gewiss höchst verkehrter und beschränkter Individualität eine Berechtigung zuerkannt und eine Rücksicht erwiesen wird, auf die doch lediglich erst die fertige, bewährte Künstler-natur Anspruch hat.

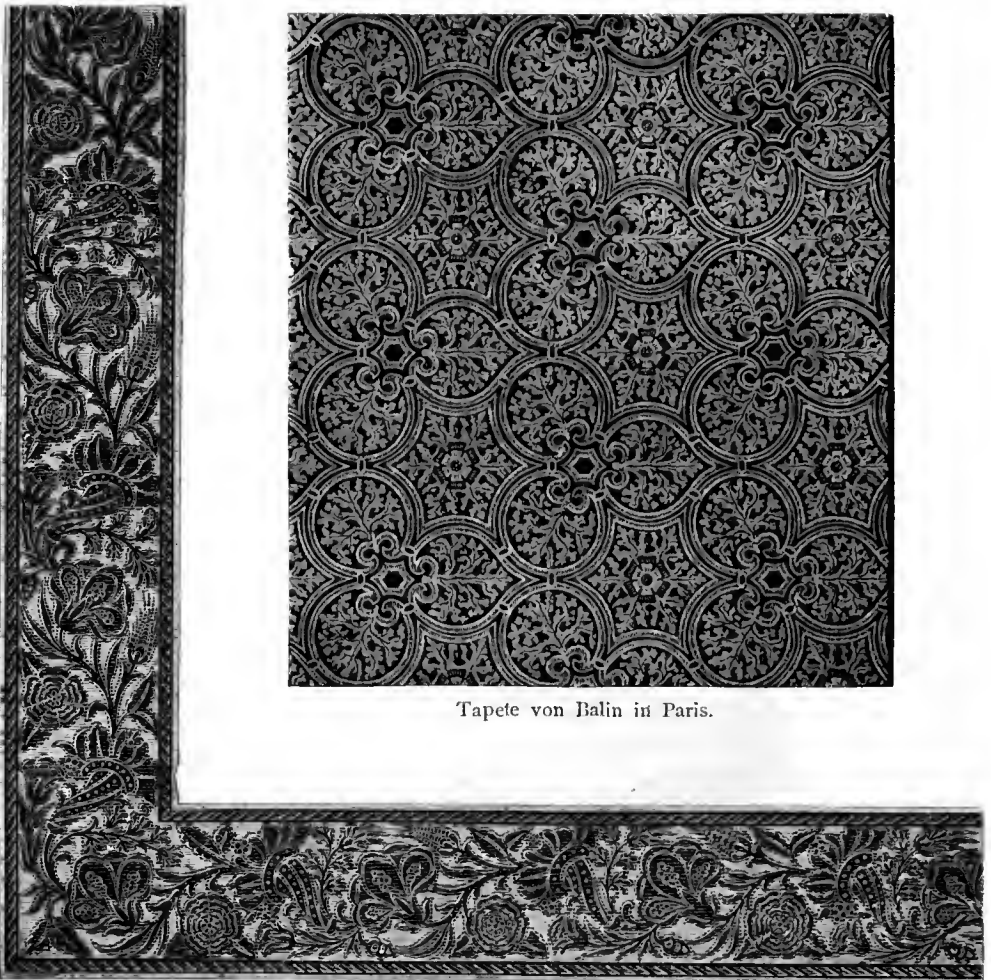
Bei den Franzosen weifs man und beachtet man strengstens, das von der

Kunst nur das Handwerk lehrbar ist, dieses aber auch in großem Umfange sicher gelehrt werden muß, und in solchem Umfange schwierig und längwierig zu erlernen ist. Und wie die Erfahrung lehrt, daß die Leute, die in einer Schule, in einer Stadt, in einem Lande nach derselben Methode und denselben Vorlagen schreiben gelernt, doch später eine verschiedene und für jeden charakteristische Handschrift be-



Sessel im Stile Henri II., von Roudillon in Paris.

kommen, und diejenigen, welche den gleichen grammatischen Unterricht genossen haben, trotzdem jeder einen besonderen Stil schreiben, so hat man — vernünftigerweise — auch nicht gefürchtet, durch eine wohlüberlegte strenge Organisation für den Unterricht in dem gesammten handwerklichen Theile der Kunst die individuelle Entwicklung und Bethätigung der einzelnen fertigen Künstler zu gefährden oder zu präcludiren. Ja, man hat sogar die Leitung und Ueberwachung der jungen Künstler mit größtem Vortheile auf eine Stufe ausgedehnt, auf der unsere frühreifen Herren Akademiker dergleichen als schändlichen Hohn und persön-

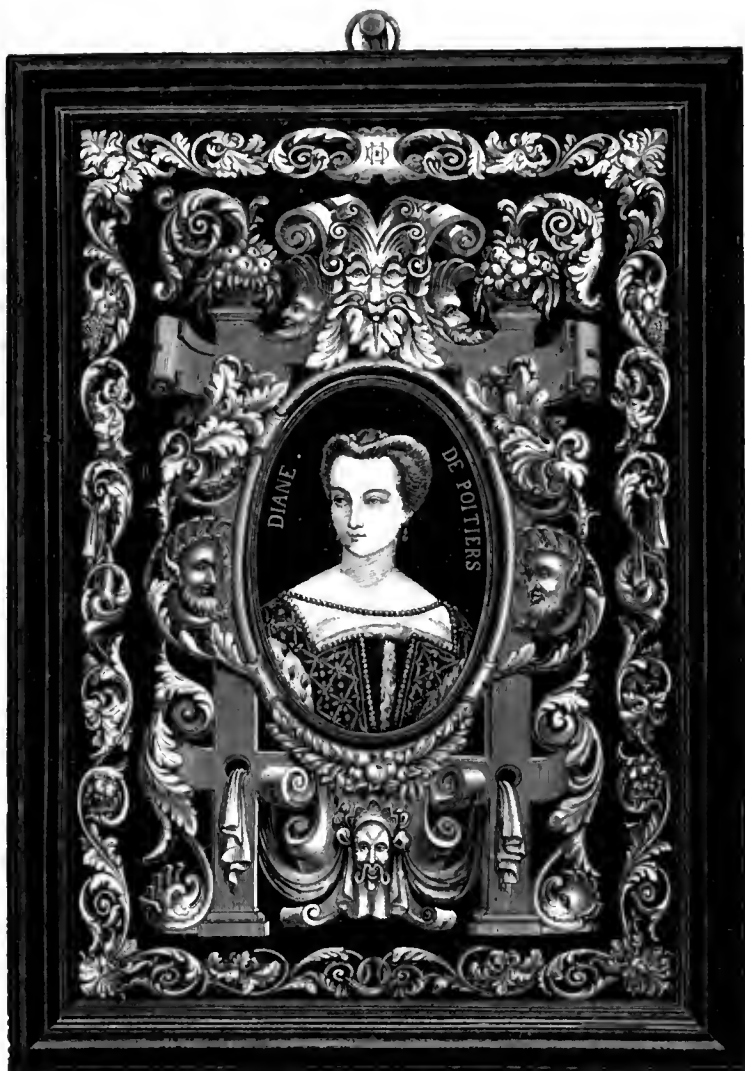


Tapete von Balin in Paris.

Vorhangsbordüre aus dem Kaiserpavillon, von Gianl in Wien.

liche Beleidigung mit Entrüstung von sich weisen würden. Der Erfolg der abweichenden Auffassung und Behandlung — „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen!“ — ist aber der: Während bei uns die jungen Künstler, die früh nach Italien verschlagen werden, dort in der Regel Schiffbruch leiden, und höchst selten sich einer auf seiner Römerfahrt zu etwas Bemerkenswerthem, vorher noch nicht von ihm Erreichtem entwickelt, existirt in Frankreich kaum ein einziger Künstler von einiger Bedeutung und einigem Rufe, der nicht den „grand prix de Rome“ unter seinen Ehrenerzeichnungen aufzuführen hätte, und dessen Berühmtheit nicht von seinen pflichtmäßigen, unter der Förderung und Ueberwachung der französischen Akademie in Rom entstandenen „envois de Rome“ datirte.

Die französischen Staats-, städtischen und kirchlichen Behörden und die Privaten, welche in die Lage kommen, grössere künstlerische Arbeiten in Auftrag geben zu müssen, wissen daher von vornherein, das jeder Künstler, der seinen regelmässigen akademischen Gang absolvirt hat, unbedingt „sein Handwerk



Emailtafel mit dem Portrait der Diana von Poitiers, von Pottier.

versteht“. Und während 99 Procent unserer jungen „Künstler“, fünf, sechs Jahre nach Beginn ihrer Studien vor eine selbständige monumentale Aufgabe gestellt, (wenigstens innerlich und in unbelauften Augenblicken) ein Gesicht machen würden, wie ein Junge, der in der ersten Schwimmstunde an der Leine in's tiefe Wasser geworfen ist, plätschern die französischen im gleichen Falle — um in dem Gleichnisse zu bleiben — mit wohliger Empfindung als sichere Schwimmer in dem vertrauten Elemente umher. Macht Einer in übermüthiger Laune Tollheiten, nun, so sinkt er unter; es kommt auf seine Geistesgegenwart und Kraft an, ob er wieder emporkommt. Aber in der Regel hält die genossene strenge Zucht von allzu waghalsigen und verderblichen Extravaganzen fern.

Daher die überraschende Erscheinung, das selbst Leute von einer so eigenthümlichen und bizarren Geistesbeschaffenheit, wie Auguste Glaize, sich mit

ziemlich gutem Anstande im großen Stoffe bewegen, unselbständige und im höheren Sinne unproductive, wie etwa Eugène Lenepveu (um für beide Arten etwas ältere Namen, deren Entwicklung zu übersehen ist, beizubringen), sich doch durch eine gewisse Unanständigkeit und äußere Zuverlässigkeit als brauchbare Kräfte empfehlen können.

Ueber dem Allen aber schwebt herrschend und bestimmend jene großartige Kunstgefnung der Franzosen, in der sie allerdings auch eine gewisse Aehnlichkeit mit den alten Römern haben, mit dem ungeheuer wesentlichen Unterschiede jedoch, daß es ihnen an wirklicher Begabung zur künstlerischen Production und zu schöpferischem Auftreten nicht gleich jenen gebricht. Dadurch hat bei ihnen, und zwar unter allen modernen Völkern bei ihnen einzig und allein, die Kunst in Staat und Gesellschaft diejenige Stellung, die ihr bei einem Culturvolke ersten Ranges gebührt, die ihr vorzuenthalten das Zeichen ist, daß dem betreffenden Volke zu einem Culturvolke ersten Ranges doch noch etwas fehlt.

Nur um nicht mißverstanden zu werden, nicht um uns über uns selbst zu täuschen und zu trösten, sei ausdrücklich bemerkt, daß natürlich nicht die Würdigung der Kunst im öffentlichen Leben der Nation allein schon ein positives Kriterium für den Rang eines Culturvolkes abgeben kann. —

Ein weiteres Eingehen auf Einzelheiten aus dem Gebiete der französischen Monumentalmalerei wollen wir uns — als relativ unerpfrißlich — erlassen, ja selbst der Plastik an dieser Stelle nur eine kurze Erwähnung zu Theil werden lassen; und zwar aus zwei Gründen. Einmal ist die Bildhauerkunst ihrer Natur nach wesentlich monumental, und ihre Uebung in monumentalem Sinne begründet daher nicht eine so durchgreifende und entschiedene Theilung der Production, wie im Gebiete der Malerei. Zweitens aber darf sich die französische Sculptur nicht nur nicht der gleichen kraftvollen Blüthe rühmen, wie die Malerei — sie steht in der modernen Welt ja immer und überall hinter der letzteren zurück, — sondern sie hat auch nicht einmal relativ eine ähnliche Bedeutung erlangt. Die Plastik ist eine spröde Kunst und verträgt keine gewagten Experimente. Sie ist daher wohl gelegentlich durch überkühne Neuerungen aus den Fugen gegangen, aber ein classischer moderner Typus — wie in der deutschen Kunst durch Thorwaldsen und die Schadow-Rauch'sche Schule — ist dort nicht producirt worden. Ein sicheres, selbstbewusstes Können hat sie mit der Malerei gemein — es stammt bei Beiden aus gleicher Quelle. Eine gewisse Unverzagtheit im Wurf ist auch ihr aus diesem Grunde eigenthümlich. Der einzelnen Künstler Erwähnung zu thun, kann hier unterlassen werden. Nur Francisque Joseph Duret, der formgewandte Meister des h. Michael mit dem Drachen, an der Fontaine St. Michel, und zahlreicher anderen öffentlichen Denkmäler in Paris, der sein etwas theatralisches Wesen durch nicht forcirte Größe der Erfindung und entschiedenes Schönheitsgefühl — freilich ohne die Gabe tieferer Charakteristik — in Vergessenheit bringt, mag an dieser Stelle seines Lobes verdienten Antheil erhalten.

Als einen weiteren Glanzpunkt der französischen Kunstabtheilung darf man wohl unbedenklich die Vertretung des Portraits bezeichnen, und zwar vertritt hier wiederum die bereits genannte N^élie Jacquemart, Schülerin des jüngst verstorbenen Léon Cogniet, die höchste Höhe. Ihre zehn Portraits, die von einfachen Brustbildern bis zu ganzer Figur gehen, Männer und Frauen in dem verschiedensten Alter darstellen und die verschiedensten Charaktere im Costume und in der Farbenhaltung zum Ausdruck bringen, sind eben so viele Meisterwerke, jedes in feiner besonderen Richtung; eine unübertreffliche, ungezwungene



Seidenstoff, auf Papier gespannt, von Balin in Paris.

Nobleſſe in der Haltung, charakteriſtiſcher und lebendiger Ausdruck der Köpfe, ein geſchicktes Arrangement, ſehr reine und präciſe Zeichnung und eine außerordentlich ſchöne Farbe zeichnen dieſe Gemälde gleichmäſig aus und reihen ſie dem Beſten an, was die Kunſt im Portraitſache überhaupt hervorgebracht hat. Das Portrait einer jugendlichen, reizvoll ſchönen Dame in kirſchrothem Kleide, ganze Figur, würde ſelbſt die Nachbarschaft van Dyck'ſcher Bildniſſe ziemlich ungefährdet beſtehen.

Zwiſchen dieſer Dame und den beſten männlichen Vertretern des Faches iſt ein groſſer Abſtand, wiewohl auch mehrere der bekannten und bewährten Meiſter des Bildniſſes nicht unrühmlich vertreten waren. Ich nenne Alexandre Cabanel, deſſen Portraitgruppe im Florentiner Coſtüm des 15. (nicht, wie der Katalog ſchreibt, des 14.) Jahrhunderts nur etwas mehr Wärme in der Behandlung haben dürfte, um für vorzüglich zu gelten. Ferner Charles Landelle,

dessen sämmtliche Bilder eigentlich Portraits oder wenigstens Charakterstudien sind. Wunderbarerweise steht gerade dasjenige unter diesen Bildern, welches er doch sicher mit der meisten Liebe gearbeitet hat, die Gruppe seiner beiden Söhne, in der Malerei auffällig zurück, während das Brustbild der Frau S., jener stolzen Brünette, die so recht den Landelle'schen Gesichtstypus zeigt, in jeder Hinsicht von hervorragender Schönheit ist.

Eine eigenthümliche Enttäuschung bereitete dem deutschen Publicum Carolus Duran, der das unverdiente Glück gehabt hat, das Portrait der



Stühle mit gepresstem Leder, von B. Ludwig in Wien.

Frau F. von Leopold Flameng meisterhaft radirt zu sehen und dadurch bei allen Lesern der Gazette des Beaux-Arts die Vorstellung eines eleganten, feinen Künstlers erweckt zu haben. Seine drei lebensgroßen Frauenbildnisse in ganzer Figur, unter denen sich auch das erwähnte befand, zerstören diese Illusion gründlich; seine Behandlung hat etwas Brutales, und weit entfernt von jener echt französischen Grazie, die im Portrait fast nie verleugnet wird, kokettirt er förmlich mit einer decorativen Malweise, die keineswegs durch harmonische Wirkung und treffende Charakteristik mit sich veröhnt. Er ist ein Maler der Toilette und der Schminke, und nur, wo es sich um grobe Effecte handelt, ist er an seinem Platze. Daher auch das Portrait der wenig anziehenden Frau Rattazzi ihm am besten

gelingen ist und den meisten Beifall bei denen, die feiner Kunst überhaupt Beifall zollen mochten, eingetragen hat.

Eine andere Ueberraschung der merkwürdigsten Art bereitete den Kunstfreunden Claude Ferdinand Gaillard. Der geschätzte Radierer, der Meister jenes unvergleichlich feinen Blattes nach Jan van Eyck's „Mann mit der Nelke“, stellte sich gleichzeitig mit sechs Portraits als Oelmaler vor; er überträgt die größte Tugend des reproducirenden Künstlers, keine eigene Auffassungsweise und keinen selbständigen Stil, sondern die Gabe der Anbequemung an jeden fremden zur höchsten Entwicklung gebracht zu haben, auch in die eigene Malerei, wo dieser Vorzug mindestens von geringerem Werthe ist. In der That



Stuhl von Schmidt & Sugg in Wien.

würde Niemand darauf kommen, diese sechs Gemälde demselben Künstler zuzuschreiben, so verschiedenartig ist ihr Charakter nicht nur je nach dem verschiedenen Naturell der Dargestellten, sondern auch durch die Pinfelführung, durch die Farbengebung und die gesammte Auffassung. Während er in einem weiblichen Bildnisse zeigt, das er von van Eyck gelernt hat, die furchtbarste Hässlichkeit mit der unverbrüchlichsten Treue darzustellen und zu einem Wunder der Kunst zu machen, sehen wir in dem Bildnisse eines Herren mit der Brille die zarteste Detaillirung mit der markantesten Zeichnung vereint. Und während Abbé Rogerfon in halb lebensgroßem Maßstabe uns liebenswürdig und freundlich mit gesundem Geiste und Körper in das Auge schaut, steht der Commandant

des Freischützen- und Plänklercorps vor Paris mit einer Krankhaftigkeit der ganzen Erscheinung vor uns, die etwas Grauerregendes hat, und der bleiche Teint des hohlbackigen Gesichtes geht in furchtbarer Monotonie durch das graublau Wamms der Uniform in den tonlos stumpfen grauen Hintergrund über, — ein unheimliches Ensemble. Das kleine Portrait des Grafen R. in gelbgrauem Rock ist in feiner schlichten Facestellung nur so hingeschrieben, der ganze Mann, wie er lebt und lebt, in sicherer, ruhiger Vornehmheit mit überlegendem und überlegenem Geiste. Nicht weniger ist in seiner drastischen Art der „normannische Typus“ gelungen. In allen diesen verschiedenen Auffassungs- und Behandlungsweisen haben wir das Gefühl, daß der Künstler seinen Gegenständen vollständig gerecht wird, und wir sehen ihn mit unbeschränkter Meisterschaft über eine unverbrüchlich sichere Technik gebieten, der jedes Mittel recht und jeder Zweck erreichbar ist, und so mag der Totaleindruck der Bilder je nach der Eigenthümlichkeit der Dargestellten und der subjectiven Zu- und Abneigung der Beschauer mehr oder weniger anziehend sein: jedes seiner Bilder ist von eigenartigem und fesselndem Interesse, ein Lob, welches kaum hoch genug ange schlagen werden kann, Angesichts der Fluth gleichgültiger Menschenabbildungen, mit denen in ewiger Monotonie und Langweiligkeit die meisten Portraitkünstler unserer Tage die Ausstellungen überschwemmen, ohne uns für sich und ihre Opfer interessiren zu können. Das verstehen die französischen Portraitkünstler fast durchgängig, und darin liegt ihre große Ueberlegenheit.

Man darf auf diesen Umstand keineswegs ein zu geringes Gewicht legen, denn die Blüthe der Portraitkunst ist von der Blüthe der Kunst großen Stiles durchaus nicht zu trennen und ihre nothwendige Voraussetzung. Alle Meister der großen Malerei, die auf verheißungsvollen Wegen gewandelt sind und die höchste Spitze künstlerischer Entwicklung bezeichnet haben, sind im Portrait groß gewesen, und wo eine hohe Kunst ohne gleichzeitige Blüthe der Portraitkunst sich gezeigt hat, da war die Frucht taub, die Nachfolge glitt unmittelbar in den Verfall hinein. So wird uns der Zustand der Portraitkunst innerhalb der Kunstübung einer Nation zum untrüglichen Maßstabe für die Ausichten, welche sich derselben eröffnen. Eine Nation, welche über eine solche Bildnißkunst verfügt, wie die Franzosen, hat in der Kunst noch lange nicht ihr letztes Wort gesprochen, auch wenn unter den einzelnen künstlerischen Erscheinungen und selbst in überwiegender Zahl unter der Production einer längeren Epoche sich tief gehende Spuren einer geistigen Ermattung und einer künstlichen Ueberreizung der Affecte, die nur auf den äußerlichen Effect losarbeitet, zeigt. Geht daneben eine so tüchtige und so solide, vielfach geübte Portraitkunst her, wie in Frankreich, so bedarf es eben nur etwas veränderter äußerer Verhältnisse, welche die Ueberreizung herabstimmen und an Stelle des gesuchten einen gewachsenen würdigen Stoff der Kunst darbieten, um wieder das Größte erreichen zu lassen, namentlich wenn durch alle Mißwege hindurch sich eine so vielseitige gewandte und allerseits mit Sicherheit bewältigte Technik erhält, wie das in Frankreich der Fall ist; und auch die Concentration und einheitliche Schulung sämmtlicher künstlerischen Kräfte, welche durch die überlegene Stellung der Pariser Akademie und durch die römische Akademie herbeigeführt wird, kann im Interesse der

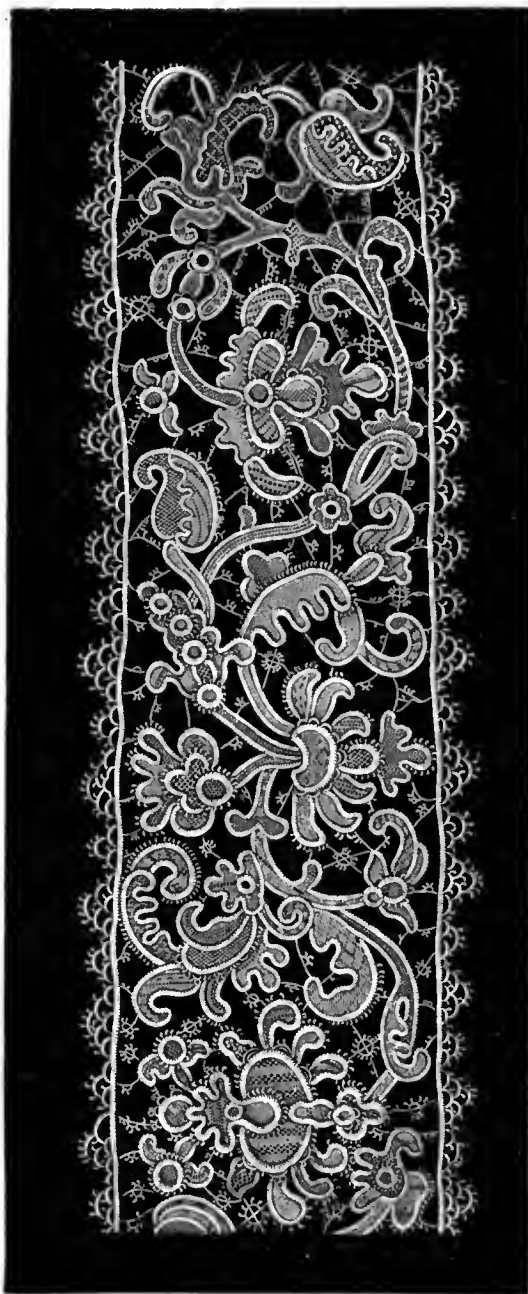
Ausprägung eines nationalen Typus kaum hoch genug angeschlagen werden. Dürfen wir z. B. in Deutschland auch hoffen, durch die Decentralisation und die ungefähre Gleichstellung der verschiedenen Kunstschulen in Nord und Süd, in Ost und West ein vielbargeres Bild unserer nationalen Kunst zu entfalten, so werden wir doch die Schwierigkeiten, daraus eine Einheit zu machen und eine höchste, umfassende Repräsentation der nationalen Kunst etwa in einem einzelnen großen Künstler zu finden, für doppelt groß halten müssen.

Mit dem Vorerwähnten dürfte, was an ganz ungewöhnlichen Werken der Porträtkunst vorhanden war, hinreichend vollständig aufgezählt sein. Nur ein sehr vom Gewöhnlichen abweichendes Bildnis fordert noch eine Betrachtung: das Reiterporträt des Generals Prim, von Henri Regnault (s. die Abbildung auf S. 229).

Krank auf dem Wege von Rom nach der Heimat in Marseille angekommen (September 1868), vernahm der junge Künstler (damals noch nicht ganz 25 Jahre alt), dass Spanien sich erhoben, die Königin verjagt und die Republik erklärt habe. Elektrisiert durch den Reiz der großen Idee, für die es ihm selbst bestimmt war, dereinst zu sterben, — denn

so, als einen Kampf für das republicanische Princip, fasste er die verlängerte und verzweifelte Gegenwehr Frankreichs gegen die unwiderstehlich siegreichen Heere Deutschlands auf, als deren Opfer er bei Bougival fiel, — eilte er, kaum einigermaßen hergestellt, nach dem Schauplatze der Ereignisse, und hatte die Genugthuung, am 8. Oktober dem Einzuge des Helden der Revolution, Juan Prim's, in Madrid beizuwohnen.

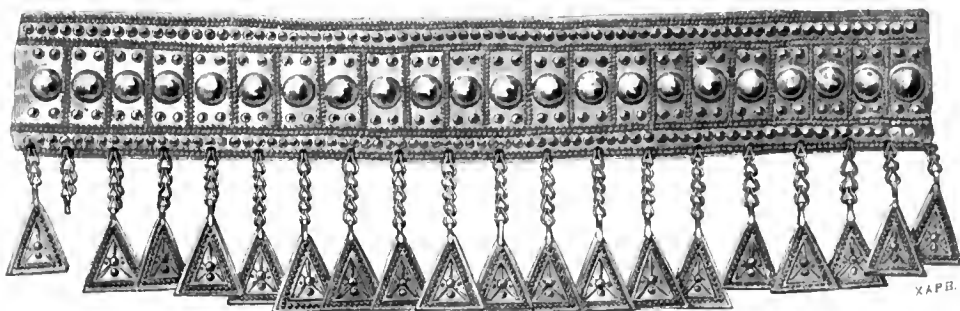
Der Eindruck war so gewaltig, dass er ihn als Künstler objectiv zu gestalten



Stickerei von einem Kinderkleid, österreichische Frauenarbeit.



Schreibtisch, entworfen von König & Feldcharek und C. Graff, ausgeführt von Michel und Hanusch in Wien.



Egyptischer Goldhalskette.

sich gedrungen fühlte, und wenige Monate nachher überraschte das lebensgroße Bild — beinahe eben so sehr Historie wie Portrait — die Besucher des Pariser Salons (1869) und begründete entscheidend den Ruf seines Urhebers. Der Kopf des Reiters ist von einer ausdrucksvollen Blässe; energisch trotz seiner kleinen Figur lenkt er mit fester Hand sein auffallend großes Pferd, einen prächtigen feurigen Rappen mit flatternder Mähne. Bunte, erregte Gestalten umgeben — mit bewundernswerther Kraft untergeordnet — jubelnd, schreiend und Fahnen schwingend den Helden des Tages; wie dieser barhäuptig, mit herrschender Ruhe in dem Strudel der ihn umtösenden Leidenschaft das Ross parirt, wie sichtbarlich eine Epoche entscheidender Kämpfe in dem vorgestellten Momente gipfelt, wie das Leben selber sich hier unarrangirt in einem Höhepunkte geistiger Spannung und Aufregung zur

Geltung bringt, das ist ganz erstaunlich zu sehen.

Mit Recht ist darauf hingewiesen worden, daß die Bekanntheit mit Velazquez und mit dem wunderlichen, aber dämonisch gewaltigen Goya unsern Künstler solche Töne gelehrt hat. Die eigene freie und breite Pinselführung, zumal in den Nebenpartien, die bewusste Sicherheit, mit der in möglichst wenigen und unvermalten Pinselfrichen — gewissermaßen durch lauter einzelne Drucker — die charakteristischen Züge prägnant wiedergegeben sind, das verräth eine Begeisterung und ein Können, eine Unmittelbarkeit der Schöpfung, die nur allzufelten ist. Wie zahn, wie langweilig wird, obwohl an sich recht gut, ja fogar bedeutend, gegenüber die-

sem Bilde etwa Camphausen's Friedrich II. und der große Kurfürst! Fürwahr: die Kunst der Malerei ist eigentlich die Kunst, regelmässig und schön zu



A. J.

Tafel in Majolica, von Ginori in Doccia bei Florenz.

sehen, d. h. mit instinctiv sicherem Blicke die wirkungsfähigen Bilder in dem flüchtigen Wechsel der wirklichen Erscheinungen zu erkennen und festzuhalten. Es wird wenig Mustergültigeres nach diesem Grundsatz getroffen werden, als dieser Prim, und ich stehe nicht an, ihn nicht blofs für das bedeutendste Werk Regnault's zu erklären, sondern es zu den hervorragendsten, bezeichnendsten, vollendetsten Kunstwerken zu reihen, welche das letzte Jahrzehnt hat entstehen sehen. —

Die französische Kunstverwaltung — das versteht sich von selbst — bringt es mit sich, dafs dieses Bild — wie alle als Markzeichen der modernen Kunst-richtung in Frankreich sich darstellenden Kunstwerke — dem Staate gehört. Man ist dort längst so klug, in dieser Richtung lieber zu viel als zu wenig zu thun, und das, was sich unter dem Angekauften nach Jahren und Jahrzehnten etwa als im Momente der Entstehung und der Erstehung überschätzt herausstellt, lieber entweder auszuschliessen oder an die zahlreich bestehenden Provinzial-Museen abzugeben, als die Hauptfammlungen des Staates in die peinliche und lächerliche Lage zu versetzen, hinterdrein auf die epochemachenden Arbeiten der Vergangenheit Jagd machen zu müssen, und dabei dann auf das zufällig noch Käufliche — also auf die »beaux restes« statt auf die »prémices« der Kunstproduction — angewiesen zu sein und gleichwohl in die Höhe gefschraubte Preise zahlen zu müssen, nachdem der Künstler selbst nicht selten bei Lebzeiten aus Mangel an Absatz zu annehmbaren Bedingungen — namentlich für grössere Arbeiten — in Noth gerathen, mindestens an der vollen, freien Entfaltung seiner Fähigkeiten gehindert worden war.

Das bemerkenswertheste Werk Regnault's nächst diesem Prim, seine Salome, machte die Wiener Ausstellung nicht weitem Kreisen bekannt, dagegen sein letztes großes Bild, in Tanger, als Nachwirkung der in Spanien und in Afrika empfangenen Eindrücke, während des Sommers 1870 entstanden und eine Hinrichtung ohne Urtheil unter den maurischen Königen zu Granada darstellend. Am Eingange eines maurischen Palastes hat ein großer Henker mit bronzefarbenem Teint, angethan mit einem langen rothfarbenen Rocke, sein unseliges Geschäft vollzogen. Zu seinen Füßen liegt in jener überwindlichen und ungeschickten Stellung, welche, wie man sagt, den Gliedern der Enthaupteten eigen ist, der Leichnam einer prächtig gekleideten Persönlichkeit. Sein Haupt, blutlos und bleich, ist auf die untersten Stufen der im Vordergrunde befindlichen Treppe gerollt; eine große rothe Blutlache breitet sich über die weissen Marmorplatten aus. Der aufrechtstehende Henker, ungemein stolz und befriedigt, sein Amt nach allen Regeln der Kunst geübt zu haben, wischt gleichgültig die kaum benetzte blitzhelle Klinge seines Yatagan an dem Zipfel seines Gewandes ab.

In diesem Vorgange, welchem ein Delacroix natürlich eine Wendung zum Tragischen gegeben hätte, und der in der That nicht übermäßig heiter ist, hat Regnault in erster Linie eine Gelegenheit erblickt, gewisse Farbenverbindungen zu probiren, eine in der Salome noch nicht dagewesene Harmonie der Töne. Der Scharfrichter hat, wie schon gesagt, die bräunlichen Fleischtöne der Afrikaner; sein Gewand hat eine Farbe ähnlich derjenigen halbverwelkter Rosen; ein schmaler weisser Linnentreif umzieht seine Stirn. So in einer Tonleiter gehalten, deren

Kraft durch den Widerschein einer indirecten Beleuchtung gemäßigt wird, hebt sich die Figur von einem glitzernd hellen Hintergrunde ab, der Vorhalle eines alhambraartigen Gebäudes, auf dessen Wänden die Arabeske erglänzt und die unzähligen Erhebungen der gemalten und vergoldeten Stuckverzierungen in einem fahlen Lichte schimmern. Wenn man von der weißen Binde abieht, die die Stirn der Figur heraushebt, ist die Wirkung erstrebt durch den wohlthuenden Gegenfatz analoger Farbenwerthe, indem das verblaßte Rosa mit dem bräunlichen Roth zusammenquillt, das Orange mit den Vergoldungen.

Streng genommen hätte es Regnault hierbei können bewenden lassen, aber unverzagt bis zur Unklugheit hat er für den untern Theil seines Gemäldes ein ganz anderes System zu Grunde gelegt. Die weißen Treppenstufen, die purpurrothen Flecken des strömenden Blutes, der leichenhafte und schon in's Gräuliche schillernde Kopf, der Körper des Enthaupteten, luxuriös in ein Gewand von grüner Seide gekleidet, dessen schreiende Farbe noch durch einen hochrothen Gürtel gehoben wird, — all das bildet ein Ensemble von starken und lebhaften Farbenwerthen, die sich gegenseitig durch ihre Nebeneinanderstellung steigern, und die — wenn man den Fall unter dem Gesichtspunkte der literarischen Kategorien betrachten wollte — wohl als ein einigermaßen wunderbares Mittel für den Ausdruck der Gemüthserfchütterung erscheinen dürfte, welche eine so tieftraurige Scene hervorbringen sollte. Das Drama spricht hier nicht seine natürliche Sprache, und man könnte in dieser Combination von Tönen eine bis zum Paradoxen kühne Gefuchtheit sehen. Unter dem einfachen Gesichtspunkte der Coloristik hat der Urheber der »Hinrichtung ohne Urtheil« zwei Bilder in einem geliefert. Das Auge wird ein wenig beunruhigt durch diesen neckischen Gegenfatz in sich. *)

Und wenn es nur das Auge wäre! Aber das Gemüth wird in einer Weise gepeinigt durch diese Darstellung, die kaum zu überbieten sein dürfte. Selbst der französische Kritiker, dessen Worte ich unten wiedergeben, hat etwas davon gemerkt, wenn er sagt: »Dies Gemälde war in dem Werke Regnault's ein neuer Beweis nach so vielen anderen, dafs er die Dinge nur sah und sehen wollte von ihrer malerischen Seite, und dafs er nicht bis zur Seele in die Tiefe drang. Unzweifelhaft zeigt sich eine Spur von Gedanken in dem Portrait Prim's; aber er giebt nichts mehr der Art in seiner Judith; in der Salome ist er unfafsbar; sehr wenig ist davon in der »Hinrichtung ohne Urtheil« vorhanden. Das Dramatische war nicht das Gebiet Regnault's, und obgleich sie ihn verschwenderisch ausgestattet, hatte die gütige Fee unter ihren Geschenken die Gabe der Thränen vergessen.«

Bruno Meyer.

*) Das Vorstehende, fast wörtlich genaue Uebersetzung der Schilderung des Bildes in dem von Paul Mantz verfaßten Aufsatze der „Gazette des Beaux-Arts“ über Henri Regnault (1872, I, p. 81 fg.), kann dem deutschen Leser als eine treffende und an sich vorzügliche Probe der französischen, den technischen Gesichtspunkt vor jedem andern, fast mit Ausschluß jedes andern, zur Geltung bringenden Kunstkritik gelten. Es thäte nur gut, wenn auch wir dieser Seite der Beurtheilung mehr Rechnung trügen, als bis jetzt meistentheils geschieht. Leider geben in dieser Beziehung gerade die in Deutschland der Kritik waltenden Künstler ein nichts weniger als glänzendes Vorbild.



Uhr von Ratzersdorfer in Wien.

Zu dem Besten und Gefundesten, was die französischen Säle enthielten, gehörten auch diesmal wieder die Gemälde der beiden großen Genremaler Breton und Meiffonier.

Jules Adolphe Breton malt das Landvolk seiner Heimath, der ehemaligen Provinz Artois, in den einfachsten Situationen, im unmittelbarsten Zusammenhang mit der Natur. Die ruhige GröÙe seiner Charakteristik, der schlichte Ernst der Auffassung, verbunden mit einem Zuge des Ahnungsvollen und Tiefen, der durch die eigenthümliche Schönheit der Farben- und Lichtwirkung unterstützt wird, sind außerordentlich und finden in der ganzen modernen Kunst nicht ihres Gleichen. Es sind nicht novellistisch interessante Situationen, welche er darstellt, nicht humoristische Epifoden, in welchen sich die einzelnen Charaktere launiger

und individueller entwickeln können. Von dieser Richtung, welche in der deutschen Volks- und Sittenmalerei die herrschende ist, bleibt Breton's Weise weit entfernt; statt der frohen Laune, welche bei den Deutschen waltet, tritt uns bei ihm gewöhnlich eine leise Melancholie entgegen, statt des dramatischen Elementes gibt ein episches Motiv oder noch häufiger ein lyrisches den Grundton an. Die absichtslose Einfachheit in Situation und Charakteristik ist bei Breton das Größte, sie prägt seinen Werken einen unvergleichlichen Adel auf, sie bringt es mit sich, daß die Menschen, die er malt, eine so unbedingte und selbstverständliche Berechtigung der Existenz haben, so vollkommen mit der Natur verschmolzen erscheinen, in der sie stehen. Da fanden wir zunächst Breton's Hauptwerke aus



Majolica-Gefäße, von Minton in Stoke upon Trent.

der Galerie des Luxembourg: „Die Segnung der Felder“ (1857), eine ländliche Proceßion, welche in glühendem Sonnenlicht durch die Kornfelder hinzieht, und das noch schönere, zwei Jahre später entstandene Gemälde: „Die Heimkehr der Aehrenleserinnen;“ ferner zwei neue Gemälde aus den Jahren 1871 und 1872: „Die Freundinnen“, drei Bauernmädchen, welche Arm in Arm plaudernd durch die Kornfelder hinwandeln; an Qualität und Feinheit der Stimmung den Aehrenleserinnen verwandt, außerordentlich schön durch die Art, wie hier drei weibliche Charaktere zusammenklingen; und „Die Quelle“, ein Bild in lebensgroßen Figuren und zwar nur mit zwei Gestalten junger Landmädchen am Brunnen. Ganz im Schatten gehalten, heben sie sich vom lichten Abendhimmel ab. Die weiblichen Charaktere sind bei aller Schlichtheit voller Anmuth

und Adel. Und wie ist auch in diesen beiden Bildern wieder der Frieden des Abends zum Ausdrucke gebracht! Inmitten der gedämpften, dämmernden Stimmung überrascht uns die sichere Klarheit, mit der jede Form zur Geltung kommt, bei aller Unbefangenheit sind Bewegung und Haltung überall edel und stilvoll. Wie richtig existiren die Figuren im Raum, wie vollendet ist die Modellirung auch in den dunkelsten Schattenpartien, wie fein umspielt das Licht die Umrisse der Körper! Und — bei aller coloristischen Meisterchaft, aller Breite des Vortrags — welche keusche Discretion!

Das Vorzüglichste, was von Louis Ernest Meiffonier vorhanden war, bestand in zwei ganz kleinen Bildchen aus dem Jahre 1869, zu denen Antibes die Scenerie geliefert hat. Auf einer Strafse, die sich neben der Mauer hinzieht, läßt er das eine Mal einen Reiter und einen Fußgänger sehen, die bei glühendem Sonnenlicht ihres Weges ziehen; das zweite Mal eine Kegelpartie von Soldaten in der Uniform des ersten Kaiserreichs. Jedesmal volles, scharfes Licht und reizlose Gegend, aber eine Sicherheit der malerischen Wirkung, die über jeden Begriff geht, eine Schärfe der Beobachtung, die kühl, ruhig, fogar manchmal selbst mühsam alles Gegenständliche mit der äußersten Genauigkeit und Gediegenheit festhält, eine Fähigkeit, im allerkleinsten Maßstabe zu arbeiten und dennoch im Vortrag breit zu sein. In dieser Hinsicht erscheint namentlich das zweite dieser Bilder als ein wahres Wunder. Verwandt ist der Halt von drei Reitern vor einer Schenke, ein Motiv, welches der Künstler schon früher, in etwas anderer Composition, behandelt hatte. Ein kleines Kriegsbild, zwei französische Chasseurs zu Pferde in einem entlaubten Walde, ist wahr und malerisch. In einem Genrebilde von 1872 tritt dann Meiffonier uns plötzlich in einem für ihn ungewöhnlich großen Maßstabe entgegen, den er aber mit gleicher Virtuosität zu beherrschen fähig ist. Es stellt einen Schildermaler dar, welcher einem schmunzelnden Wirthe das für diesen gemalte Aushängeschild mit einem Bacchus auf dem Fasse zeigt. Beide Gestalten, im bürgerlichen Costüm vom Ende des vorigen Jahrhunderts, sind von einem so lebendigen und behaglichen Humor des Ausdrucks, wie er sonst bei dem überwiegend kühlen Meiffonier nicht vorkommt, und so nähert er sich hier den alten Holländern, die in rein malerischer Hinsicht seine Vorbilder waren, auch in der alten launigfrohen, gemüthlichen Auffassung.

Zwischen allen diesen kleinen Genrebildern hing aber endlich ein großes Kriegsbild, an welchem Meiffonier seit einer langen Reihe von Jahren gearbeitet hat und das hier, obwohl noch nicht ganz vollendet, zur Ausstellung gekommen war: „Napoleon 1807“. Dem „Napoleon 1814“, den der Künstler früher geschaffen hatte, kommt dies neue Bild an großartigem historischen Geiste nicht gleich, aber höchst lebendig ist das Vorbeifahren der Kürassiere zum Angriff dargestellt und die geschichtliche Erscheinung als solche ist mit großer Sicherheit und Kenntniß festgehalten, die Arbeit allein, die uns aus diesem Bilde entgegentritt, flößt Respect ein; welche Studien liegen hier jedem einzelnen Motiv, jeder Gestalt, jedem Pferde zu Grunde! Doch im Ganzen möchte man vielleicht zu dem Schlusse kommen, daß das Einzelne sich nicht in allen Theilen harmonisch zusammenschließt, daß hier und da der Eindruck des mosaikartig aus kleinen

Stücken Zusammengefügt überwiegt. Vielleicht wird das bei der Vollendung des Ganzen noch überwunden werden, aber wer weiß, ob es dem Künstler bei feiner beispiellosen Gewissenhaftigkeit je gelingen wird, das Gemälde soweit zu führen, daß er selbst es für beendet halten kann.

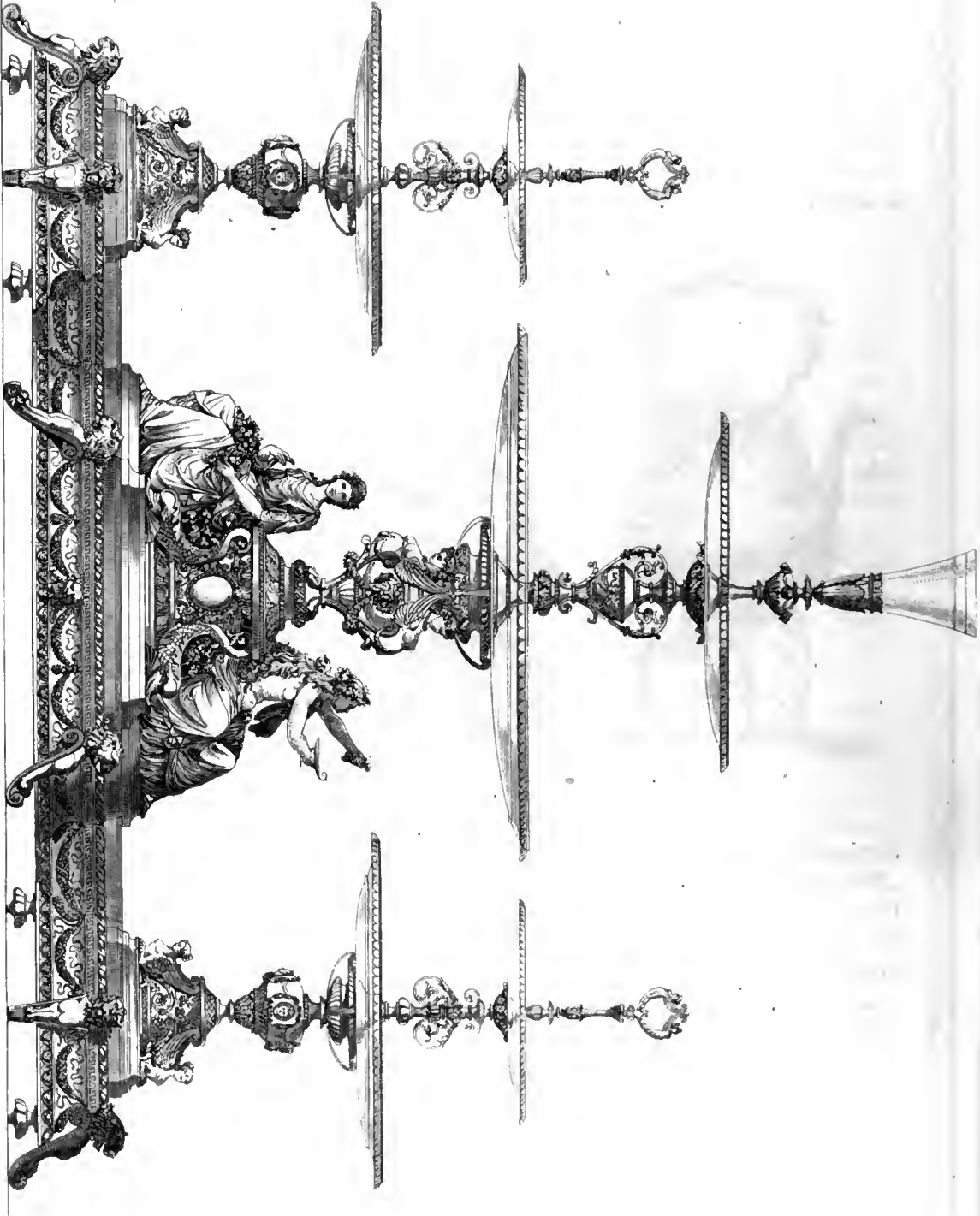
Unter den Malern des Landvolks reicht keiner auch nur entfernt an Breton heran. Eugène Leroux ist in seinem Bauernhause vor dem Begräbnis schlicht und charaktervoll. Auffallend flau und verblasen in der Farbe, ohne Charakter in der Zeichnung, sowie unzureichend in der Individualisierung erscheint Marchal in seinen Gemälden aus dem elsässischen Bauernleben, obwohl er hier durch zwei



Theeessel von Hancock & Co. in London.

anerkannte Werke aus früheren Jahren, den „Lutherchoral“ (1813) und den „Mägdemarkt zu Buchweiler“ (1864), aus dem Luxembourg, vertreten war. Dort eine schwächliche Sentimentalität ohne poetische Kraft, hier ein unächter Humor, der sich zu absichtlich giebt; in solchen Zügen kann das ländliche Sittenbild der Franzosen nicht mit den deutschen Meistern des Faches wetteifern. Dagegen zeigt der Elsässer Gustav Brion Anklang an deutsche Gefühlsweise, mag er auch an Lebendigkeit und Geist in Situation und Charakteristik einen Knaus oder Vautier nicht erreichen. Seine „Rast der Pilger nach St. Odilien“ ist ernst und tüchtig, sein „Floß auf dem Rhein“ bei nebligem Morgen ist malerisch glücklich und voll guter Motive. Eugène Feyen erfreut in seinen kleinen Strandbildern mit zahlreichen Figuren durch den zarten Ton, die feine Lebendigkeit, das sichere malerische Gefühl. Neben der Naturbeobachtung ist hier auch das Studium guter holländischer Meister, eines Wouwermans und A. van de Velde, wahrzunehmen.

Léon Bonnat offenbart Lebensgefühl und coloristische Kraft in einigen orientalischen wie italienischen Genrebildern, besonders aber in der vortrefflichen,



Silberner Tafelanfaß, entworfen von Friedr. König und Rud. Redenbacher, ausgeführt von V. Mayer Söhne in Wien.

unmittelbar packenden, lebensgroßen Gruppe einer Italienerin, der ihr Kind lachend um den Hals fällt. Hébert dagegen erschien in seinen hier vorhandenen großen Bildern aus dem italienischen Leben kaum auf alter Höhe; sie sind anspruchsvoll und ohne Frische, die Melancholie, welche für ihn einst ein so wirksames Mittel des Ausdrucks war, ist hier krankhaft überreizt. Eugène Isabey malt nach wie vor kleine Bilder mit einem bunten Gewimmel von Figuren in malerischer Tracht der Vorzeit, breit und keck vorgetragen und von



Bronzegitter, entworfen von Heinr. Riewel, ausgeführt von D. Hollenbach Sohn in Wien.

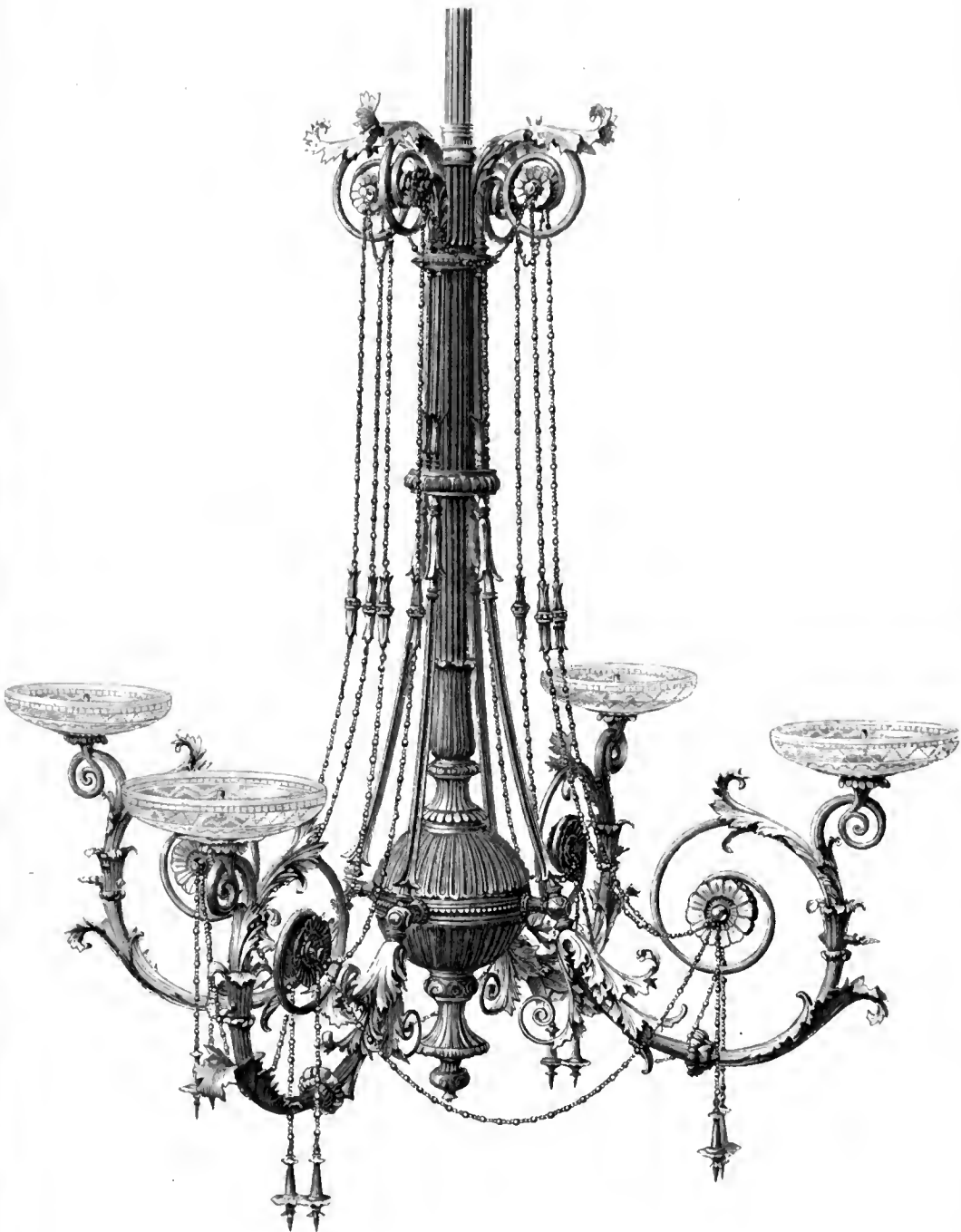
großem decorativem Effect. Tony Robert-Fleury erscheint in den betenden alten Weibern in der Kirche Santa Maria della Pace zu Rom viel kräftiger und charaktvoller als in seinem großen historischen Gemälde.

Ohne auf die Bilder von dem geistreichen Vibert, von Leloir, Boulanger, Fichel, Chavet weiter einzugehen, müssen wir doch noch bei zwei vorzüglichen kleinen Kriegsbildern stehen bleiben. „Der Kanonenschuß“ von Etienne Berne-Bellecour hatte im Salon von 1872 durchschlagenden Erfolg. Es ist eine Schanze mit französischen Soldaten; eben ist ein großes Geschütz abgefeuert worden; gespannt beobachten die Nahestehenden die Wirkung des Schusses. Das ist ruhig, kühl, mit sicherster Beobachtung und überzeugender Wahrheit gegeben. Protais' Gemälde „1870“, ein Schlachtfeld, auf welchem ein schwerer-

wundeter Franzose noch die Fahne umklammert hält und mit letzter Kraft umherpäht, ist nicht ohne tendenziösen Anflug, aber stimmungsvoll und von düfterer Poesie.

Neben diesem gefunden Realismus, der mit echt malerischer Gefühlsweise verbunden ist, fanden wir aber auch Aeusserungen jenes krankhaften Geistes, der sich unter dem zweiten Kaiserreich entwickelt hatte. Die Arbeiten des vielbewunderten Jean Léon Gérôme haben unverkennbare künstlerische Qualitäten, doch sie sind auf den überreizten und dadurch abgestumpften Sinn einer blasirten Gesellschaft berechnet. Wenn ich „berechnet“ sagte, so ist dies zwar eigentlich zu viel. Die bewusste Speculation des Künstlers mag bei der Wahl des Stoffes wie bei der Behandlung ihre Rolle spielen, sie ist aber-eigentlich nicht die Hauptfache, sondern im Ganzen bewegt sich Gérôme ziemlich unbefangen in seiner Welt. Nur das er eben nirgend durch ein tieferes inneres Interesse, durch einen idealen Zug geleitet wird; das ihm zweierlei fehlt, ohne das kein echtes künstlerisches Schaffen, auch im realistischen Stile, möglich ist: die Frische und die Wärme des Gefühls. Sein Wissen, seine archäologischen und ethnographischen Interessen bestimmen ihn, indem er culturhistorische Sittenbilder aus dem klassischen Alterthum oder Scenen des modernen orientalischen Lebens malt; und wenn er auf diesem Wege vorzugsweise zu Gegenständen kommt, die theils stark sinnlich gefärbt, theils furchtbaren und graufamen Inhalts sind, so mag das eben nur deshalb geschehen, weil er zu wenig Feuer, Geist, Gefühlswärme und idealen Sinn hat, um dem Einfachen ein tieferes Interesse abgewinnen zu können. Er besitzt weder Erfindung, noch Gefühl für Schönheit der Form und für den wahrhaft poetischen Reiz der Farbe. Aber das, was er beobachtet oder durch Wissen und Studium sich zurechtgelegt hat, giebt er mit ungewöhnlicher Genauigkeit und Schärfe in Gestalten und Oertlichkeit wieder, wie nach der Photographie gearbeitet, und bei meist kleinem Format der Bilder fauber, fast gelect, allerdings auch leblos und elfenbeinern in den nackten Partien trotz aller Sorgfalt der Durchbildung. Gerade bei dieser eleganten Zierlichkeit der Behandlung wirkt die Darstellung des Gräßlichen oder sinnlich Erregten, welche bei feuriger Kühnheit der Auffassung und des Vortrags erträglich wäre, oft um so verletzender.

Bereits bekannt ist die Wache am Eingang der Moschee El-Affaneyn, an der abgeschlagene Häupter aufgeschichtet und aufgehängt sind — sehr frappant, aber mit stumpfer Nüchternheit, die um so brutaler wirkt, vorgetragen. Dann sehen wir ein figurenreiches Gladiatorenbild, das zu seinem früheren, berühmten Bilde „Ave Caesar, morituri te salutant“ eine Art Gegenstück bildet. Der siegreiche Fechter setzt den Fuß auf den Körper des niedergeworfenen Gegners und schaut triumphirend umher, während die erregte Zuschauermenge, namentlich die Weiber, ihm das Zeichen geben, jenem den Garaus zu machen, und der Kaiser dabei gleichgültig Früchte verzehrt. Auch hier ist die Rohheit des Gefühls geradezu unerträglich. Ueberlegen sind eine orientalische Badescene, geflissentlich unschön componirt, aber mit gut durchgebildeten Frauenkörper, ein in der Stimmung sehr charaktervolles Wüstenbild mit einem Araber neben seinem verschmachtet hingefunkenen Pferde, endlich eine Spazierfahrt des Harems zu

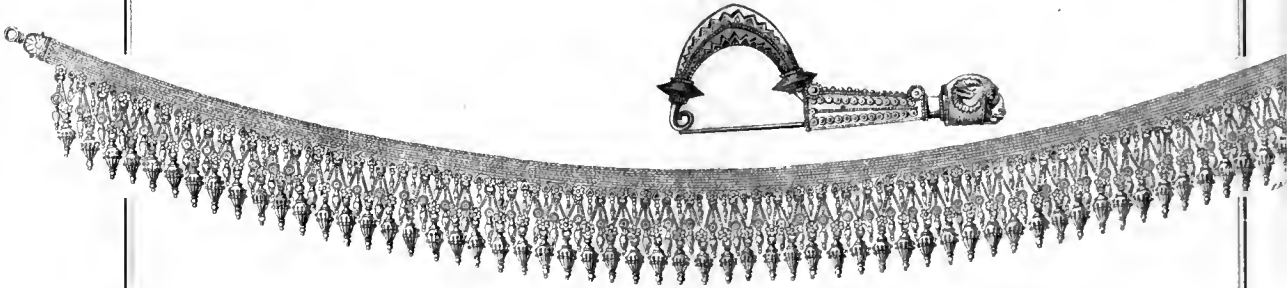


Kronleuchter, entworfen von H. Claus, ausgeführt von D. Hollenbach Söhne in Wien.

Wasser, interessant durch die Wahrheit, mit welcher hier bei schlicht grauem Ton die dunstige Schwüle der Stimmung wiedergegeben ist. Die Gruppe eines Slavenmädchens und eines braunen, stumpf dakauernden Knabens unter dem Katalogtitel:

„à vendre,“ darf nicht übersehen werden, weil Gérome trotz seiner Gewöhnung an kleines Format und feine, miniaturartige Behandlung hier einmal beweist, daß er auch lebensgroße Figuren geschickt und ohne Kleinlichkeit zu bewältigen vermag, ist aber auch sonst nichts mehr als eine höchst correcte und kundige Arbeit nach lebenden Modellen, ebenso gefühllos wie alles Uebrige.

Gérome ist eine Erscheinung, welche für die moderne französische Kunst höchst bezeichnend ist; aber wenn er auch auf dieser Ausstellung wieder seine Rolle spielte, so kann man doch keineswegs sagen, daß diesmal seine Richtung mit ihrem bedenklichen Hautgoût besonders hervorgehoben habe, ebenfowenig wie man behaupten könnte, daß die allerdings gelegentlich vertretene Malerei des Nackten mit stark sinnlichem Beigeschmack für den Gesamteindruck der französischen Säle bestimmend gewesen wäre. Von dem 1871 jung verstorbenen Victor Giraud



Halsband und Nadel von Castellani in Rom.

fah man allerdings einen antiken Sklavenhändler, der seine weibliche Waare anpreist, in lebensgroßen Figuren. Es ist ein Gegenstand jener Gattung, die Gérome in Mode gebracht hat, seinem Inhalte nach beinahe verletzend, doch von großem malerischem Geschick. Da oder dort erblickte man ferner einen nackten weiblichen Körper, der theils stehend, theils hingestreckt, seine vollen Reize offenbarte. Nirgend war jene durch Schönheit verklärte Sinnlichkeit, jene zauberhafte Unbefangtheit der Existenz vorhanden, wie sie die großen venetianischen Meister ihren Schilderungen unverhüllter Frauenschönheit aufprägen, aber wir fanden auch nur höchst selten ein unlauteres Speculiren auf den sinnlichen Kitzel. Etwas derart war allerdings in Jules Lefebvre's liegender Frauengestalt vorhanden, die bei bewundernswerthem Geschick in der Auffassung des Körpers und bei seltener Feinheit der Zeichnung ganz der Sphäre des Gemein-Lüsternen angehört. Wenn Alexandre Dumas fils, dem dies Bild gehört, an einem solchen Gegenstande Gefallen findet, so theilt er diesen Sinn mit dem verstorbenen Könige von Württemberg, der einen Raum seiner Wilhelma ganz mit Nuditäten anfüllte; der Unterschied ist nur der, daß keine derselben so gut ist wie das Lefebvre'sche Bild. Immer besser, wenn diese Hetärenmalerei eine Gattung für sich bildet, wenn sie, um gewisser Studien und Experimente der Künstler und gewisser Privatliebhabereien der Käufer willen, gesondert existirt, als wenn sie sich in die Malerei großen Stiles eindringt und wenn Damen der Halbwelt unter der Maske historischer Charaktere auftreten, wie das mitunter gerade auf gepriesenen deutschen Geschichtsbildern vorkommt. J. J. Lefebvre's „Wahrheit“, mit emporgehaltener Fackel, macht den

Verfuch, bei Darstellung nackter Frauenschönheit auf Linienadel und Idealität der Form auszugehen, etwa auf Jngres' Spuren zu wandern, doch ohne sonderliches Glück. Sein neuestes Bild, zuerst in dem Pariser Salon von 1872 erschienen, „La Cigale“, so genannt in Hinblick auf Lafontaine's bekannte Fabel, und in der That hinsichtlich der Toilette „fort dépourvue“, zeigt in der stehenden Frauengestalt, die sich von heller Wand abhebt, einen glücklichen Rhythmus der Linien



Sessel im Stile Henri II., von Roudillon in Paris.

und dieselbe wohlstudirte, feine Zeichnung, ist aber zu glatt und kalt in der Behandlung und bleibt an Frische jedenfalls gegen jenes liegende Weib zurück. Wenn Bouvier den Frühling symbolisch durch ein kaum noch ganz erblühtes nacktes Mädchen darstellt, das auf einem blühenden Baume balancirt, so ist das durchaus nicht unlauter empfunden, wenn auch nicht ohne eine gewisse unfreiwillige Komik in der Wirkung, und „der Schlaf“ von Bernard de Gironde, der glückliche Wurf eines jüngeren Künstlers, auch aus dem Salon von 1872, eine Schlummernde, deren Oberkörper aus der farbenprächtigen Decke hervor-

schauf, ist harmlos sinnlich ohne verletzenden Zug und coloristisch wohl gelungen, allerdings ohne höheres Schönheitsgefühl.

Unter den Malern der Landschaft, des Viehstücks u. s. w. überstrahlten die Werke von zwei berühmten Verstorbenen, Troyon und Théodore Rouffeau an Naturgefühl, Meisterschaft des Vortrags, Colorit, Tonwirkung und poetischer Empfindung alles Uebrige. Außerdem fanden wir Landschaften von François Cabat, Dupré, Diaz, Paul Huet, eine große Anzahl Bilder von Corot, die bei der vollen Auflösung alles Gegenständlichen in Schimmer und Duft, denn doch von zauberhafter Wirkung des Tons sind, mag es auch nicht an manieristischen Zügen fehlen, endlich mehrere Gemälde von François Daubigny mit ihrer Kühnheit des freien, skizzenhaften Vortrags, dem fast ängstlichen Vermeiden aller Linien Schönheit, der energischen Wirkung ohne eigentliches Haschen nach Effect. Charles Pierre Daubigny arbeitet glücklich im Stil seines Vaters, wie fein ausgestelltes Strandbild zeigte. Von hoher poetischer Schönheit sind die Winterlandschaften, namentlich der Wald bei Sonnenuntergang, von dem jüngeren Émile Breton.

Unter den Stilleben- und Blumenmalern, die zwar vorwiegend Alle mehr auf glänzende decorative Wirkung als auf ein feineres Stimmungsleben ausgehen, seien Couder, Philippe Rouffeau, Desgoffe, Mme. Escallier, dann aber namentlich Vollon um feiner meisterhaft gemalten Seeische willen erwähnt.

Der französischen Plastik wurde bereits oben im Zusammenhange mit der monumentalen Malerei Frankreichs im Allgemeinen kurz gedacht. Wir tragen dazu hier über die wichtigsten der ausgestellten Werke einige Bemerkungen nach.

Schritt man auf das Hauptportal der Kunsthalle zu, so fand man vor demselben im Freien ein Marmorwerk von dem Baron Charles Arthur Bourgeois, ein leidenschaftliches Frauenzimmer, das sich mit der Linken in die Haare fährt und die Rechte warnend emporhebt. Wer im Katalog nachsieht, erfährt, daß diese Gestalt die Pythia darstellt und merkt dann auch, daß sie auf einem Dreifuß sitzt; jeder Unbefangene hält sie für la France, die »Revanche!« schreit. Die Franzosen sind aber viel maßvoller als wir es ihnen zutrauen; Cabel's Gypsmodell »1871« führt uns in der Figur Frankreichs nur ein Bild dumpfer verzweifelter Trauer vor Augen. Die Begabung der Franzosen für das Pathetische, welche jenes Werk von Bourgeois in rhetorischer Uebertreibung zeigt, tritt wirksamer und bedeutender in einer Marmorgruppe von Barrias zu Tage, dem Knaben Spartacus, der zu den Füßen seines gekreuzigten Vaters Rache schwört. Das Herbe des Motivs bringt auch hier und da eine gewisse formale Härte mit sich, aber die Composition hat etwas Mächtiges, der Ausdruck ist dramatisch. Von demselben Künstler fanden wir, sowohl in Marmor wie in versilberter Bronze, ein schlichtes, gut durchgeführtes Genrewerk: die Spinnerin von Megara. Compositionstalent mit anmuthiger Schönheit verbunden offenbart die Hebe von Carrier-Belleuse, einem Schüler von David d'Angers; von dem mächtigen Adler, der über ihr zu wachen scheint, beschattet, liegt die zarte Mädchenfigur weich hingebettet auf Jupiter's Thron. Gestalten in schlichter, idyllischer Situation, mögen die Motive aus der antiken Mythe geschöpft sein oder nicht, gelangen den

französischen Bildhauern am besten und geben die sicherste Gelegenheit, ihr Naturgefühl und ihre Empfindung für die Form zu bewähren. Durch lebendigen Rhythmus der Bewegung zeichnen sich Gauthier's junger Wildlieb und Perraud's Erziehung des Bacchus aus, während dessen Gestalt der Verzweiflung gut durchgebildet, aber kalt im Ausdruck ist. Der verstorbene Protheau erscheint in seiner Gruppe »Unschuld und Liebe«, eine Mutter mit ihrem Kinde, etwas zu glatt, während Boiffreau in einer Gruppe zu Chateaubriand's Attala, die junge Wilde, ihr todttes Kind beweinend, es bei zart behandelten Formen zu einem tieferen Ausdruck der Empfindung bringt. Bei Conny's Gruppe »Brüderliche Liebe«, die schon 1867 in Paris ausgestellt war — das Aufnehmen eines Verwundeten darstellend — kann man trotz des gediegenen Studiums, das man hier erkennt, sich nicht über das Schwere und Maffige der Körperbildung hinwegsetzen. Die »Schläfrigkeit« von Étienne Leroux, eine im Sessel sich streckende, sich entkleidende Frauengestalt, ist bei aller formalen Tüchtigkeit doch zu gewöhnlich im Motiv und zu nüchtern in der Empfindung. Aizelin's zarte Figur der trauernd sitzenden Psyche mit der Lampe macht sich in Bronze, wie man sie in der Ausstellung von Barbédienne sah, vielleicht noch schöner als in Marmor. Ein neues Gypsmodell desselben Künstlers stellt in einem anmuthigen Seitenstück hierzu Psyche mit dem Kästchen dar. Wir erwähnen noch die stehende Psyche von Peiffer, die gefällig aufgebaute Gruppe »Quelle und Bach« von Chatrouffe, und das junge Mädchen am Brunnen von Truphême, sehr fein in der Auffassung des jugendlich holden Körpers. Mirabeau's Standbild von demselben Künstler ist zu rhetorisch. Bei der Marmorstatue des Marschalls Pélistier von Crauk war das Gewöhnliche, ja Brutale der Persönlichkeit nicht zu überwinden, während die geistvolle Büste Samson's von der Comédie Française Crauk's Meisterchaft im Bildniß bekundet. Unter den historischen Portraitfiguren steht Caudron's sitzende Marmorgestalt in erster Reihe. Er hatte allerdings an Houdon's Büste ein wundervolles Vorbild, aber er zeigt sich dessen in der geistvollen Auffassung des Kopfes, der Noblesse und glücklichen Leichtigkeit der Haltung und der meisterhaften Ausführung werth.

Weit überlegener, als in den Marmorwerken, trat uns aber die französische Plastik in den Bronze-Arbeiten entgegen. Die Franzosen haben zunächst das sichere Gefühl dafür, welche Gattung von Arbeiten für Marmor, welche für Bronze geeignet sind. Sie wenden letztere in solchen Fällen an, in denen der Charakter sich nicht sowohl dem Anmuthigen, Weichen, Ideal-Schönen, als dem entschiedenen Realistischen, dem Straff-Energetischen oder auch dem Keck-Humoristischen zuneigt. Gerade nach dieser Seite hin sind sie aber vorzugsweise begabt. Sie wissen außerdem die Bronze vorzüglich zu behandeln, nicht nur im Gufs, sondern auch in der Ciselirung. Da finden wir stets die sorgsamste Durchführung, die größte Sicherheit in der Bearbeitung des gegossenen Stückes mit Meißel, Feile und Bunzen, eine Behandlung, welche dem Stoff gerecht zu werden, die Gewandung, das Haar, die nackten Theile charakteristisch durchzubilden versteht. In der französischen Abtheilung des Industriepalastes gehörten die Bronzen zu dem Interessantesten, die Ausstellung von Barbédienne an der Spitze. In der großen Rotunde sah man die Producte der Gießerei von Thiébault & fils, darunter Jacquemart's Löwen



Lefendes Mädchen, Marmorfigur von Tantardini.



Farbig glazierter Ofen aus Roßtrand.

für die Brücke Kasr-el-Nil zu Cairo und die Furie von der Herzogin von Marcello, (Castiglione-Colonna), geborenen Gräfin d'Affry aus Freiburg in der Schweiz, ein Werk von wilder Leidenschaft der Empfindung und mächtiger Formauffassung. Gute Büsten von derselben hochbegabten Dame waren in der Schweizer und der französischen Abtheilung der Kunsthalle zu finden. Die Mitte der Rotunde füllte der riesenhafte Brunnen des verstorbenen Klagmann, gegossen von Durenne. Sein Aufbau kam nur deshalb nicht zur vollen Geltung, weil die ungeschickt verbaute Rotunde das nicht zuließ; er braucht einen weiten, freien Raum, wie die Place de la Concorde, um rechte Wirkung zu machen.

Betrat man die Kunsthalle, so erblickte man auf den Treppenwangen die colossalen, heroisch kühnen Thiergruppen von Auguste Cain: Löwe und Tiger mit ihrer Beute. In der offenen Halle stand Frémiet's größtes Reiterbild des Herzogs Ludwig I. von Orleans, eine Ritterfigur von vollendeter Costümbehandlung, wahrhaft historischem Gepräge, auch in der Auffassung, zum Beispiel in dem vollkommen ruhig stehenden Pferde, dem mittelalterlichen Geiste entsprechend, aber ohne archaische Manier. Mercié hat sich in seiner Statue des David, der auf Goliath's Haupt seinen Fuß setzt, von dem berühmten Werke Donatello's im Motiv beeinflussen lassen, zeigt aber wirklich etwas von dem Geiste des altflorentinischen Realismus in seiner Schöpfung. Das gilt in noch höherem Maße von Paul Dubois' Johannes dem Täufer, dem hageren Knaben von seltener Energie und Adel der Charakteristik. Auch dessen florentinischer Sänger ist eine treffliche und pikante Costümfigur, ähnlichen italienischen Versuchen weit überlegen, naiv empfunden und historisch treu im Charakter.

Von Cléfinger fanden wir ein in Silber ausgeführtes, mit Vergoldungen und Cameen geschmücktes Standbild der Phryne, die vor den Richtern steht. Das lebhafte Gefühl für die sinnliche Schönheit schließt hier doch die Noblesse nicht aus. Auch seine Tänzerin in Bronze ist eine kecke und lebendige Figur. Cailhé's Bacchus mit dem Panther, Maillot's Jäger, Blanchard's junger Equilibrist, Moulin's Fund in Pompeji, Tournois' Bacchus als Erfinder der Komödie sind glücklich bewegte, tüchtige Arbeiten. Bei Lequesne's römischem Sklaven, wie bei Sanfon's römischem Tänzer ist die straffe Bildung des Manneskörpers musterhaft durchgeführt. Der Schlangenbändiger von Bourgeois, keck und geistvoll, zeigte uns den Künstler von einer günstigeren Seite als in seiner früher erwähnten Pythia, und ebenso hat Delaplanche durch seinen Knaben auf der Schildkröte — ein allerliebstes Motiv — seine in Marmor ausgeführte, übervolle Eva weit übertroffen. Von Moreau-Vauthier fanden wir eine kecke Amorfigur und einen an der Quelle knieenden Trinker, welcher nur von Hildebrand's Trinker übertroffen wird. Salmfon's Spinnerin ist eine scharf und sorgsam durchgeführte Gewandfigur. Der Aristophanes des verstorbenen François Clément Moreau ist ein edles und ausdrucksvolles Charakterbild. Carpeaux führte uns außer seiner gefälligen Genrefigur eines neapolitanischen Fischers mehrere Büsten in Terracotta vor, die bei vielem Geiste doch zu sehr in das Süßliche und Sinnliche hineinspielen. Von kleineren Bronzen seien die Gladiatoren von Guillaume, sowie Méne's wohlbekannte, lebendige und geistreiche Arbeiten: der reitende Jäger mit den Hunden und der Araber zu Pferde, genannt.

IV. Deutschland, Oesterreich und Ungarn.

Wenn auch die großen historischen, religiösen, mythologischen und allegorischen Gemälde der französischen Abtheilung durchschnittlich nicht das waren, was hier den Beschauer vorzugsweise anzog, wenn auch Cabanel, Tony Robert-Fleury, Ulmann, Antigna, Sirouy, Barrias nicht in dem Maße wie Meiffonnier, Breton, Mlle. Jacquemart, Gaillard, Daubigny uns reine künstlerische Befriedigung gewährten, so hatten ihre Arbeiten doch nach einer andern Seite hin ernste Bedeutung. Sie legten für die Art, wie die französischen Maler studiren, Zeugniß ab. Bilder solchen Charakters und so großen Formats kamen in größerer Anzahl nur in der französischen Abtheilung vor. Sie sind ein Beweis für die ernstesten Bestrebungen der Künstler, zu einer möglichst gediegenen Beherrschung der Form, zu einer möglichst sicherer Haltung bei bedeutenderen Dimensionen zu kommen. Daß solches Streben seinen Werth hat, lernt man am besten da erkennen, wo es fehlt, wie in der deutschen Kunst. Unsere Maler schaffen ihre Landschaften, ihre Genrebilder für den Markt, selten wagen sie sich an solche Aufgaben, die einen größeren Aufwand von Kraft und Mitteln verlangen. Sie sind auch nicht in der Lage, dies thun zu können, Niemand würde es ihnen danken und ihre Arbeit bezahlen. Anders steht es in Frankreich, wo in solchen Fällen der Staat eintritt, das Streben zu belohnen. Wenn irgend etwas den französischen Bildersälen jenen bereits früher hervorgehobenen Charakter einer größeren Ruhe und Harmonie gegenüber dem wirren, bunten Durcheinander der deutschen Säle gab und es mit sich brachte, daß man dort in einem Museum, hier aber nur in einem Kunstbazar zu sein glaubte, so ist es eben nicht sowohl die größere künstlerische Begabung der Franzosen überhaupt, als die durchaus andere Stellung der französischen Kunst im Staate und im öffentlichen Leben.

Vor Allem müssen wir uns davor hüten, nach hergebrachten Vorstellungen uns etwas auf unsere eigene Gründlichkeit und Gediegenheit gegenüber den leichtfertigen und flüchtigen Franzosen zu Gute zu thun. Gerade umgekehrt verhält sich die Sache. Der Wettstreit, der in der Kunsthalle der Weltausstellung ausgefochten wurde, führte nicht so sehr das Talent als vielmehr die Gediegenheit der Ausbildung und der Arbeit als entscheidende Mächte in das Treffen, und gerade in dieser Beziehung sind uns die Franzosen um vieles voraus.

Die echte Bildung des Formenfinns fehlt nicht nur unsern Handwerkern, unserm großen Publicum, sie mangelt bei uns gewöhnlich auch den Künstlern. Es ist ein eigenthümliches Unglück für die Entwicklung der modernen deutschen Malerei, daß diejenigen Meister, die einen großen und eigenthümlichen Formenfinn besaßen, einen viel originelleren und genialeren als irgend ein Franzose: Cornelius und die meisten übrigen Künstler der idealen Richtung, niemals zur vollen Ausbildung dieses Formenfinns kamen, über dem Wurf der Erfindung die solide Durchführung und das Studium der Natur veräußerten, in der Farbe nicht die Zeichnung, in der Modellirung nicht den Umriss, im Carton nicht die Skizze erreichten und unfähig waren, bei größerem Maßstabe die Gestalten mit wahren

Leben zu erfüllen; das ferner diejenigen Richtungen, die auf größere Durchbildung des Könnens Gewicht legten, mit wenigen Ausnahmen einen eigentlichen Formensinn überhaupt nicht befassten, worin die ältere Düssel-dorfer wie die moderne Piloty'sche Schule, ob auch sonst noch so verschieden, zusammenstimmen. Nur auf dem Gebiete der Plastik, wenigstens soweit die Schule von



Gläser von M. Wentzel in Breslau.

Gottfried Schadow, Rauch und Rietfelchel reicht, steht es um die Bildung des Formensinnes, um die volle Beherrschung der Form in Deutschland besser. In der Malerei haben wir noch immer mit den Folgen jener halben, unzusammenhängenden Entwicklung zu kämpfen, die mit unserer früheren politischen Zerrissenheit in einer gewissen Beziehung steht.

Vor keinem Gemälde auf der Ausstellung pflegte das Publicum sich in so dichten Gruppen zu sammeln, vor keinem fühlte es sich in solchem Grade zur Bewunderung verpflichtet, wie vor Piloty's großem Bilde in dem Mittelfaal:

dem Triumph des Germanicus. Schon der riesige Umfang hat etwas Imponirendes. Ist doch nach Detmold's Anleitung zur Kunstkennerchaft das Kennzeichen der historischen Malerei nicht nur der geschichtliche Gegenstand, sondern namentlich eine gewisse Gröfse! Ja, wenn es nur die rechte wäre! Der Triumph des Germanicus ist an und für sich kein ungünstiger Gegenstand für die Malerei. Er bietet dem Künstler Gelegenheit zur Entfaltung reicher malerischer Mittel; die von Tacitus geschilderte ungebrochene Höhe der Thusnelda, welche dem Wagen des Siegers voranschreiten muß, ist zugleich ein Motiv, das der Darstellung auch ein geistig bedeutendes Gepräge aufdrucken kann. Aber Piloty war nicht im Stande, dies geistige Moment zum vollen und wahren Ausdrucke kommen zu lassen. Das äußerliche Theaterpathos, welches innerlich hohle Charaktere zur Schau



Gläser von M. Wentzel in Breslau.

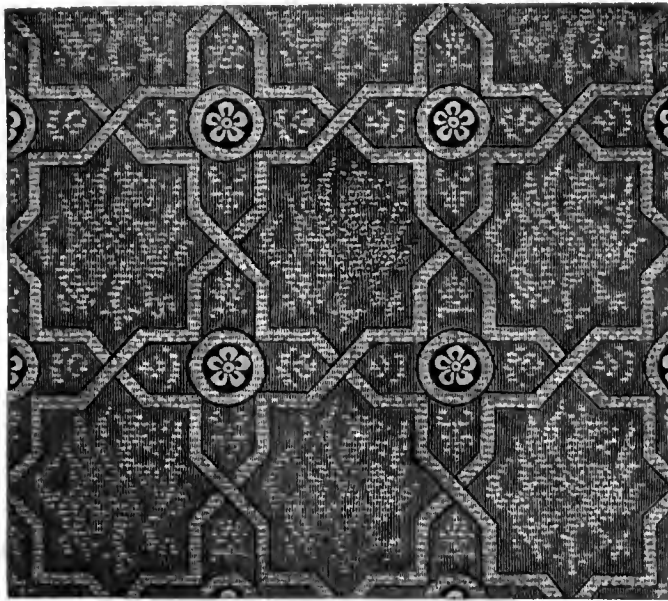
tragen, gewährt für diesen Mangel keinen Ersatz. Diese Thusnelda, welche ihren Knaben an der Hand, an der Tribüne des Kaisers vorüberzieht, zeigt keine Spur von echter Gröfse mitten in der Erniedrigung; sie, wie die Weiber, die ihr folgen, sind prahlerisch geschmückte Buhldirnen mit anspruchsvoll aufgebauten und nach neuer Mode künstlich-nachlässig arrangirten Frisuren. Ein gewaltiger Apparat ist entfaltet, aber der Apparat allein macht kein historisches Bild. Alles ist vorhanden, was sich an äußerem Aufwand irgend erwarten läßt: der thronende Kaiser und die zuschauenden Damen, die römischen Senatoren und der deutsche

Verräther, Gefangene in ihren Banden und aufgeregte Weiber aus dem Volke, ein greiser Barde, den ein römischer Soldat höhrend am langen Barte zupft, ein Bär an der Kette, der dem Zuge vorausgeführt wird. Aufdringlich bis zum Widerwärtigen baut sich links im Vordergrunde zu den Füßen der ehernen Wölfin ein Haufe, von Beutestücken, Gefäßen, Kostbarkeiten und niedergefunkenen germanischen Priestern empor. Ueberall entfalten sich gewaltige Massen von Draperien. Die Geschicklichkeit in der Bewältigung dieses Aufwandes, die Bravour in der Pinselführung entsprechen dem, was man von Piloty's bewährter Kraft erwarten kann. Wirksam ist die Dämpfung des Sonnenlichtes durch das ausgepannte Zeldach zur Anschauung gebracht, malerisch effectvoll sind besonders die ferneren Partien, namentlich die Gruppe um den Triumphator selbst, der in der Ferne die Siegesstrafse einhergezogen kommt. Und doch steht nicht einmal die Farbe auf Piloty's voller Höhe, der Vortrag hat etwas Flaues und Unkräftiges; nicht nur die Formen sind ungenügend durchgebildet, auch im Ton ist das Fleisch ohne Wahrheit; freilich — weshalb sollen Damen der Art, wie sie hier vor uns Parade machen und nach Blicken hafchen, nicht auch geschminkt sein? Man empfindet hier fast eine Sehnsucht nach der fatten und glänzenden Stoffmalerei, in der sonst Piloty das Beste leistet. Es ist, als hätte er diesmal sich in jenem Spiel der Töne, das, ohne sich um das Gegenständliche zu kümmern, rein um seiner selbst willen da ist, versuchen wollen, wie wir es von seinem Schüler Makart kennen. Zugleich sehen wir manche Eigenschaften des Kaulbach'schen Stils: den großen Aufwand an Mitteln zum Aufbau einer reichen Composition, das Streben nach rein sinnlichem Effect, besonders bei den weiblichen Gestalten, den zur Schau getragenen Schein der Größe, nur daß Piloty alle diese Elemente nicht in dem Maße wie Kaulbach durch den Rhythmus der Linien zu bändigen im Stande ist. Alles in Allem gerechnet, hat Piloty dem historischen Gegenstande doch nur den Vorwand zu einem prunkenden opernhaften Aufzuge entnommen. Manche kühlen und nüchternen Gesichtsbilder der Franzosen sind uns daher viel lieber, denn sie enthalten weit mehr Wahrheit der Handlung, weit mehr sachlichen Ernst.

Ueber der Thür zu den deutschen Sälen hing: »Nero, das brennende Rom betrachtend« von Ferdinand Keller in Karlsruhe. Auch hier muß man die Wahl eines malerischen Stoffes für ein historisches Situationsbild, das Streben nach energischer und reicher Farbe anerkennen. Aber dem coloristischen Eindrucke fehlt es an feinerer Abwägung, die Farbenpracht drängt sich zu absichtlich auf, während uns auch hier wieder klar wird, wie sehr die deutschen Versuche einer Malerei höheren Stils im Nachtheil gegen die französischen durch den Mangel an rechter Beherrschung der Form sind, welche die schwerfälligen und anspruchsvollen Weiber zu den Seiten des Imperators, der häßliche nackte Flötenbläser im Vordergrunde zu auffällig vermischen lassen.

Gerade im Vergleich mit dem neuen Bilde von Piloty kann man der Schöpfung von Gustav Richter, mag man gleich ihre Grenzen kennen, den Respect nicht versagen. Sein »Bau der Pyramiden« zeigt nicht entfernt so viel Leichtigkeit der Mache, aber ein viel gediegeneres Studium, ein ernstes Durcharbeiten der Form, die sich unter der Schönheit der Farbe nicht verflüchtigt, ein

gewissenhafteres Bewältigen des gegebenen Materials. Wohl muß man zugeben, daß der Künstler sich nicht immer über die Abhängigkeit vom Modell emporgearbeitet, daß manche Gruppen und Gestalten nicht absichtslos genug erscheinen; aber er hält sich von dem opernhafteſen Wesen Piloty's frei; in dem ernstesten Bestreben, ein culturhistorisches Genrebild in großem Maßstabe zu geben, drückte er demselben auch das Gepräge eines Stils auf, der dem Umfang entspricht. Nach einer anderen Seite hin kann uns aber auch Bendemann's Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft eine Erquickung nach dem Anblick von Piloty's Werk gewähren. Ohne solche sinnlich fesselnde und imponierende Macht, selbst ohne eigentlich ergreifende Individualität und ohne das Gepräge des wahrhaft Genialen, ist sie doch das Product einer edlen künstlerischen



Tapete von Balin in Paris.

schen Gefinnung, die einen großen tragischen Vorwurf in feinem Wesen zu erfassen, die Empfindungen wahr und edel zum Ausdruck zu bringen vermag, die nicht rastet, bis sie die Handlung in das feste Metrum schöner, geläuterter Gruppen und Linien gefügt hat, sich aber dabei nicht mit der Phrase zufrieden giebt.

Einen größeren Gegensatz hierzu kann es kaum geben als Adolph Menzel's Krönungsbild, das, aus durchaus realistischer Anschauung heraus geboren, auch deren Einseitigkeit scharf, doch zugleich in voller Originalität zum Ausdruck kommen läßt. Seine Stärke liegt in der scharfen Individualisierung, in der durchdringenden Charakteristik jeder einzelnen Persönlichkeit. Was Menzel geben wollte und was man von ihm verlangte, war nicht nur ein Kunstwerk, es war zugleich ein historisches Document. Dieser Rücksicht brachte er freiwillig schwere Opfer, ihr allein ist es zuzuschreiben, wenn Menzel, sonst durch und durch in seiner Anschauung auf das Malerische gerichtet und ein Meister im



Toilettespiegel von Hanusch & Dziedzinski in Wien.

kühnen, virtuosen und spielenden Vortrag dennoch hier zu der vollen malerischen Gesamtwirkung nicht durchgedrungen ist. Das Wirkliche und Gegebene in der Art des Vorgangs, in dem Ornat und dem Anzug der einzelnen Persönlichkeiten, in der Oertlichkeit, fogar ihr zerstreutes Licht nicht ausgenommen, sah er als etwas unverbrüchlich Feststehendes an, und verzichtete auf glücklichere Anordnung, auf effectvolle Beleuchtung, die ihm sonst in so hohem Mafse zu Gebote steht, er ging gerade auf die Sache selbst los. Aber mit welcher Macht! Kein Zweifel, dafs das grofse Publicum und zugleich die im Bilde selbst vorkommenden hohen Damen zufrieden gewesen wären, wenn ein Meister coloristischer Bravour, ein Gallait, oder auch unser Julius Schrader, mit dieser Aufgabe betraut worden wäre. Das Wesentliche aber von Menzel's Werk hätte kein Anderer nur annähernd zu geben vermocht. Dieser Realismus, dem die unbedingte Wahrheit des Charakters über Alles geht, und der dieselbe mit so selbstloser Hingebung herausarbeitet, ist ein echter Zug der deutschen Kunst, die ihren





Silberner Tafelauffatz von Morel-Ladeuil in Paris.

Dürer und Holbein befehen. Von diesem Bilde kann man dreist behaupten, daß seine Bedeutung, und zwar die künstlerische wie die geschichtliche, in Zukunft fortwährend wachsen wird. Wer aber nicht über die Einseitigkeit hinauskommen kann, mit der uns Menzel hier in der That entgegentritt, der konnte wenigstens auf der Ausstellung sehen, daß der Künstler auch noch Anderes vermag. Da waren wieder ein paar jener kleinen Genrebilder mit ihrer frappanten, charakteristischen und geistvollen Auffassung des wirklichen und augenblicklichen Lebens vorhanden — Strafenleben an den Pariser Boulevards, eine Scene im Esterhazy-Keller in Wien und eine Missionspredigt im Walde — die gerade durch ihren rein malerischen Werth, durch die Kraft und den Reiz in Ton und Haltung überraschten.

Durch einen viel zu hohen Platz wurde Eduard von Gebhardt's Abendmahl in dem Eindruck beeinträchtigt, den es unzweifelhaft auch in Wien bei besserer Aufstellung gemacht hätte. Diese geistvolle, wahrhaft neue und eigen-

thümliche Auffassung des biblischen Stoffes hat allerdings bestimmte Grenzen, über die Gebhardt immerhin nicht hinauskommt, aber jedenfalls war auf der Ausstellung kein zweites religiöses Bild von so warmer, gemüthvoller und origineller Empfindung vorhanden.

Seit mehreren Jahren sind ferner bereits bekannt: die ruhende Nymphe im Walde von Ferdinand Schaufs, im Vortrag vielleicht nicht sehr kräftig, aber in der Stimmung fein, dabei bemerkenswerth durch die maßvolle Behandlung des Nackten, die nicht sowohl den berüchtigten Mühler'schen Bannstrahl, als den Ankauf von Seiten der Wiener Akademie begreiflich macht; dann auch Henneberg's »Jagd nach dem Glück«, eine der besten neueren Erwerbungen der National-Galerie in Berlin. Es gewährte ein besonderes Interesse, wieder vor dieses Bild zu treten, nachdem man eben auf der französischen Seite Sirouy's Gemälde gleichen Gegenstandes gesehen. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß der deutsche Künstler den Vorwurf ungleich geistvoller, schlagender, origineller gefaßt hat. Der Kriegsmann zu Rofs, der mit verhängtem Zügel auf schwindelnder Bahn dem lockenden Truggebilde nachjagt, über den Körper des geliebten Weibes hinweg, das sich ihm warnend in den Weg geworfen, während ein zweiter Reiter, der Tod, ihn bereits einholt und der Boden im nächsten Augenblick unter ihm schwinden wird: das ist treffend und mit schlagender Verkörperung des allegorischen Motivs erfunden, im Geiste der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts, die sich mit Vorliebe in solchen Todesphantasien erging, aber zugleich wieder neu und eigenthümlich. Und doch wird es vielen, die erst die Photographie und dann das Original kennen lernten, ähnlich ergangen sein, wie mir selbst. Ich fand nicht Alles, was ich erwartet hatte. Bei sicherer Meisterschaft in der Farbe klebt dieser doch zu sehr die Schwere des Materiellen an; das phantastische Element hätte in Vortrag und Lichtwirkung zur Geltung kommen müssen. Sirouy's glühendes Colorit trifft eher den richtigen Ton. In der Gestalt der Glücksgöttin selbst haben sich weder der Franzose noch der Deutsche hinreichend über das Conventielle erhoben.

Eine neue Erscheinung bot uns August von Heyden in seinen Walkyren, die über das Schlachtfeld reiten, voll Schwung in der Erfindung, aber nicht bedeutend und mächtig genug in Formen und Ausdruck. Heyden tritt uns viel anziehender und ganz anders der Sache Herr in seinen kleineren Gemälden gegenüber, dem fein gestimmten »Festtagsmorgen« aus der Berliner Nationalgalerie und der »Prinzessin Clémence«, welche die Bedingung ertüllt, sich den Abgesandten des Königs von Frankreich, der um sie wirbt, nackt zu zeigen. Ein eigener, gefährlicher Vorwurf, der nur dann wahrhaft künstlerisch verwerthet werden kann, wenn der Maler ihn mit vollem, schlichtem Ernst, ohne den leiftesten Anflug des Gefällsüchtigen und Sinnlichen giebt. Das aber hat August von Heyden durchaus verstanden; seine Auffassung ist das ausgesprochene Gegentheil von derjenigen Gérôme's in der »Phryne vor den Richtern«, in welcher das widrige Aufwallen der Lüfternheit und das Speculiren auf solche den Ton angeben. Mit ruhigem Adel tritt die völlig entkleidete Prinzessin aus dem Vorhang, der ihr Lager umschließt, hervor; ehrfurchtsvoll lassen die Abgesandten, der älteste knieend, ihre Augen auf dem schönen Weibe ruhen, wie auf einem

Kunstwerk. Das Ganze ist zugleich ein vollendet durchgeführtes, stimmungsvolles mittelalterliches Intérieur, aus dessen reicher Farbenpracht der nackte Körper herrlich herausleuchtet.

In mehreren genrehaften Gesichtsbildern fanden wir endlich aufs Neue gute alte Bekannte wieder: Schrader's jungen Shakspeare als Wilddieb, der, der Stuttgarter Galerie gehörig, in einem der letzten Säle hing, C. Becker's coloristisch vortrefflichen Carl V. bei Anton Fugger, Treidler's Abendmahl der Kurfürstin Elisabeth, das als die gediegene Arbeit eines jüngeren Künstlers auf der letzten Berliner Ausstellung verdiente Anerkennung fand, zwei Lutherbilder von Gustav Spangenberg, von denen die Gruppe der bibelüberetzenden Reformatoren zwar zu trocken in Charakteristik und Behandlung ist, dagegen Luther bei der Hausmusik im Kreise der Seinen durch die Wahrheit in der Auffassung der geschichtlichen Charaktere in wohl gewählter, einfacher Situation und durch die naive Anmuth in den Kindern uns als ein Muster feiner Gattung werth bleibt.

Ueberblickt man die Schöpfungen, von denen wir eben gesprochen, so bleibt fehlerhaft immerhin das erfreuliche Resultat, daß von den älteren und bewährten Meistern der Duffeldorfer und der Berliner Schule, von Bendemann und Menzel, hervorragende Werke vorhanden sind, die sie in voller Kraft des Schaffens zeigen, daß aber auch eine Reihe jüngerer Kräfte mit solchen Arbeiten auf den Schauplatz tritt, die in Umfang und Stoff über das hinausgehen, was die Nachfrage des gewöhnlichen Bildermarkts verlangt, und ein ernstes Streben nach höherem Schwunge in der Auffassung, nach immer größerer Bewältigung der künstlerischen Mittel offenbaren. Bei den Münchenern aber ist selbst das nicht der Fall. Keine Spur ist mehr davon zu sehen, daß hier der Platz war, wo Cornelius, Schnorr, Heinrich Heß ihre großen idealen Compositionen geschaffen, wo Kaulbach dieser Richtung, zwar nicht zum Guten, wie wir meinen, aber immerhin bedeutend, eine neue Wendung gab, wo bis vor Kurzem Moriz v. Schwind gelebt und geschaffen. Das Haupt der entgegenstehenden realistischen Schule, Piloty, feiert mit seinem neuen großen Bilde vor der Menge einen Triumph, steht aber in Wahrheit mit demselben am Anfang des Endes, und wie lebhaft er auch auf Künstler verschiedenster Richtung als Lehrer gewirkt, so hat er doch nur unter den Ungarn Nachfolger auf seiner eigentlichen Bahn gefunden.

Von mythologischen Bildern ist Beysehlag's anmuthige, aber sehr gefallfuchtige und moderne Psyche zu nennen. — Adamo's «Sturz Robespierre's» giebt uns eine höchst lebendige, frappante Schilderung des historischen Moments, bei kleinem Maßstabe gut angeordnet und auch in den einzelnen Gestalten hinreichend charakteristisch. Ein größeres Gesichtsbild war dann nur noch in Wilhelm Lindenschmit's »Tod Wilhelm's von Oranien« vorhanden. Aber das Ganze nimmt sich eigentlich aus, als sei es für eine flüchtig skizzirte Illustration erfunden. Wir verniffen alles, was einer Composition in diesem Maßstabe den festen Halt und den Mittelpunkt geben müßte. Da ist kein tiefer erfasster Charakter, kein geistig ausreichendes Zur-Anschauung-bringen des Momentes. Die Figuren scheinen gewissermaßen alle die Treppe hinunterzufallen, welche die



Eichenholzspiegel, nach Entwurf von C. Graff ausgeführt von F. Kupka in Wien.



Nußbaumbücherfchrank, von F. Romanelli in Florenz.

Scenerie bildet. Dieses Gemälde kann ebensowenig wie John Knox vor den Bilderfürmern oder wie Falstaff mit den lustigen Weibern, ein Bild, dem der feinere, unbefangene Humor fehlt, für die wahren malerischen Qualitäten von Lindenschmit ein Zeugniß ablegen. Man mußte sich freuen, hier auf's Neue ein früheres Werk, Hutten im Streit mit französischen Edelleuten, zu sehen. Zwar besteht der historische Moment hier nur in einer Prügelscene, aber die kecke, trutzige Hauptgestalt ist höchst lebendig und charakteristisch erfunden und die coloristische Wirkung ist ebenso glänzend wie energisch.

Nicht ohne krankhaften Zug sind die neuen Arbeiten von Gabriel Max, aber die tiefe dichterische Empfindung, die jedem seiner Bilder zu Grunde liegt, hat bei aller modernen Sentimentalität ihren Reiz, und Max besitzt die malerischen Mittel, um die lyrischen Stimmungsmomente, auf die es ankommt, wirksam zur Erscheinung zu bringen. Keines seiner jetzigen Bilder ist so bedeutend wie seine christliche Märtyrerin am Kreuz, keins so zart und duftig wie sein Adagio, um an diese Werke aus den letzten Jahren zu erinnern, aber sein Bild »Verblüht« — das Mädchen, das nach der Rückkehr von Fest und Jubel, während schon der Morgen durch die Scheiben blickt, auf ihrem Bette sitzt und, im Begriff, den glänzenden Plitterstaub vollends abzustreifen, schmerzlich über ihre entweichende Jugend nachsinnt, — ist klar und treffend in psychologischer Hinsicht. Nicht in gleichem Maße kann man das von dem »Frühlingsmärchen« sagen. Warm und schlicht ist das »Stilleben«, die sinnige Clavierpielerin im einsamen Gemach. Die poetische Wirkung ergibt sich leichter, wo der Künstler nicht aus der Gegenwart, sondern aus einer früheren Zeit seine Vorwürfe holt, wie in dem blinden Mädchen, das am Eingange der Katakomben den Besuchern die Lampe darreicht. Gretchens Erscheinung in der Walpurgisnacht, mit dem rothen Streifen am Halse, fest an den Felsen gedrückt, effectvoll beleuchtet — das größte dieser Bilder — geht völlig in das Seltsame über, wirkt aber durch den gespenstischen Reiz auf die Phantasie.

Leider haben wir in der modernen Kunst so oft zu der Wahrnehmung Grund, daß bedeutende Talente mitten in ihrem Streben den Halt verlieren und einer krankhaften Anwendung unterliegen. Eine solche spricht aus den Bildern des verstorbenen Victor Müller, der Waldnymphe, dem Adonis, bei aller originellen coloristischen Kraft, bei unläugbar packenden Zügen. Durch und durch krank erscheint der Schweizer Arnold Böcklin, der hier im Kreise der Münchener auftrat. Wo sind die Tage hin, in welchen er jene Landschaften und Stimmungsbilder der Galerie Schack hervorbrachte? Sein Centaurenkampf, von unleugbar dämonischer Gewalt, ist doch schon von einer grenzenlosen Formlosigkeit. Und nun gar seine Pietà! Eine zerfließende musikalische Empfindung riß den Künstler hin; die äußerste Leidenschaft des Schmerzes, den nahenden Trost wollte er in zauberhaften Lichtwirkungen darstellen, aber ihm zerrann dabei jede Gestalt, die Farbenwirkung ward zu einem bloßen Feuerwerk.

Ganz anders stand es dem Ebengenannten in früheren Bestrebungen nahe verwandter Künstler, Anselm Feuerbach, da. Man sah nicht seine großen Arbeiten der letzten Zeit, die erst später vor die Oeffentlichkeit getreten sind, sondern nur die vor Kurzem für die Stuttgarter Galerie erworbene, unfern

Lefern durch den Holzschnitt bekannte Gestalt der Iphigenie am Meeresstrande, bei schlichtem Ton und Vortrag durchaus edel und haltungsvoll. Jetzt gehört der Künstler, gegen den sein Vaterland, besonders seine engere Heimath Baden, sich stets kühl und ablehnend verhielt, Oesterreich an und wird in Wien sicher Gelegenheit zu Schöpfungen, die seiner werth sind, finden. Auch das Talent bedarf der Sonne, wie die Pflanze, wenn sie gedeihen soll. Kann es uns wundern, wenn Feuerbach, dem seine Nation so lange die Anerkennung, deren er werth war, das Feld der Thätigkeit, das er brauchte, ver sagt hat, in manchen der letzten Werke nicht zu der vollen und freien Schönheit, zu dem Ziele, das



Emailvasen von Pottier in Paris.

er sich stellte, gelangt ist? Seine Iphigenie, wie einfach, fast unscheinbar auch immer, beweist, daß er sich dennoch die Gesundheit des Wefens bewahrt hat.

Auch das trug wesentlich zu dem minder günstigen Aussehen der Münchener Schule bei, daß die Portraitmalerei fast gänzlich ausgeblieben war. Unter den norddeutschen Bildnißmalern fahen wir Julius Schrader, der namentlich mit seinem lebendigen Portrait des großen Historikers Leopold von Ranke, sowie durch Moltke's Bildniß Eindruck machte. Gustav Graef zeichnete sich durch das Portrait Koon's, dann durch ein großes Knabenbildniß aus und bewies in dem Portrait einer schönen Frau, daß er die coloristische Würde und die gefättigte Ruhe der Erscheinung, welche wir an den venetianischen Meistern bewundern, nicht umsonst studirt hat. Elegante Damenportraits waren ferner von Gustav Richter, Friedrich Kaulbach, Ernst Hildebrandt, Paul Kiefling da. Von Richter's zwei neuen Bildnissen, die den Künstler selbst und

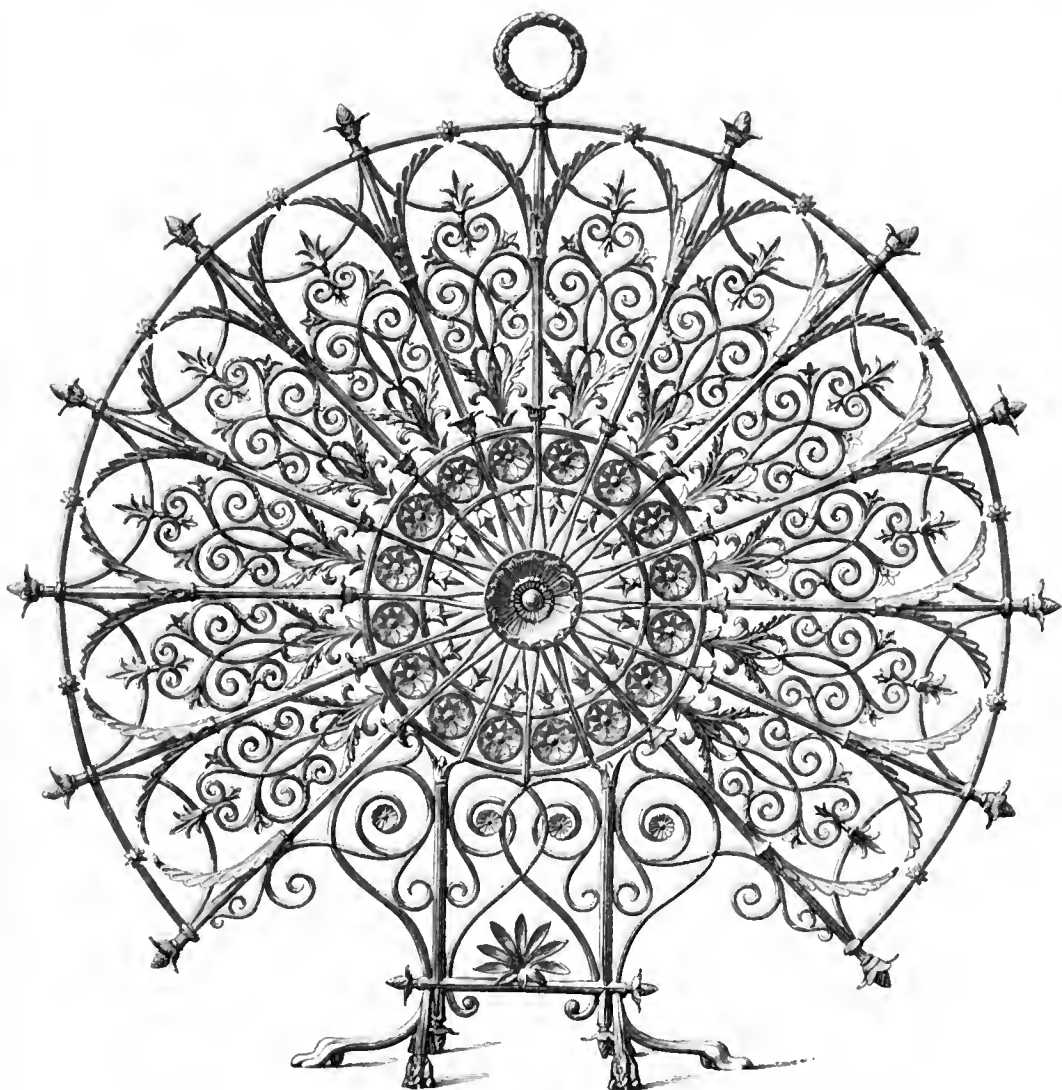


Treppengeländer in Bronze, von D. Hollenbach Söhne in Wien.

feine Gattin mit ihren Kindern darstellen, geht das erstere zu sehr in das Arrangirte.

Aus der Münchener Schule zogen nur zwei Portraits von jüngeren Künstlern die Aufmerksamkeit auf sich, eine in der Farbe kräftige, schlicht lebendige Studie von Rudolph Hirth und ein weibliches Kniestück von Wilhelm Leibl, dessen malerische Virtuosität unverkennbar ist, das aber durch das Streben, aussehen zu wollen, wie ein altes Bild, etwa der Rubens'schen Schule, zu gefucht und dabei zu verblasen in der Farbe er scheint. Auch solche Experimente sind krankhafter Natur.

Auf jeder großen Ausstellung finden wir von Neuem bestätigt, daß die deutsche Kunst fast nirgend ein so eigenthümliches und gesundes Leben entfaltet als in demjenigen Zweige des Sittenbildes, der feine Stoffe aus dem heimischen



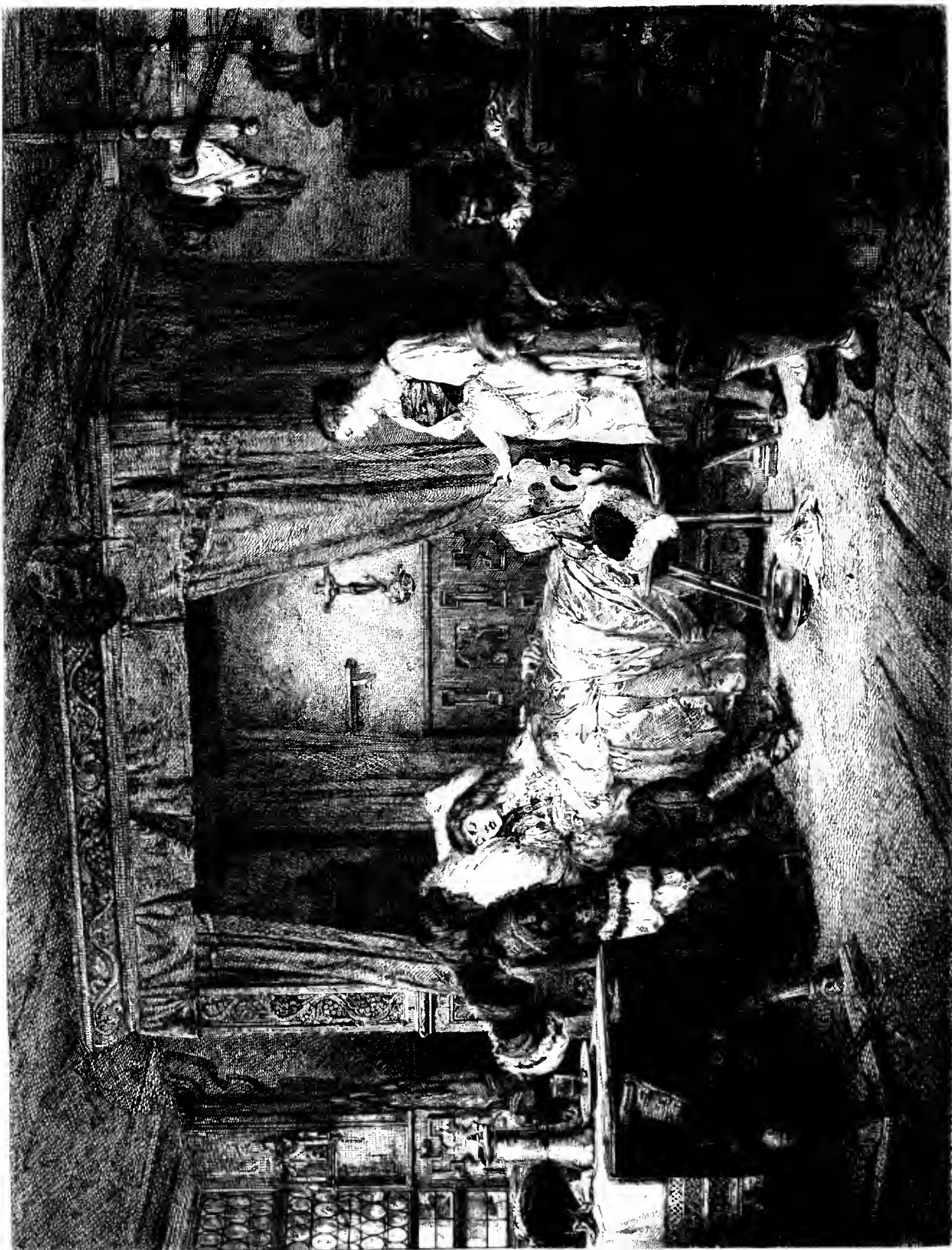
Bronzegitter, nach Entwurf von H. Claus ausgeführt von D. Hollenbach, Söhne in Wien.

Volksthum wählt. Wie gewöhnlich, stand auch jetzt Knaus in erster Linie. Eine Reihe bedeutender Schöpfungen, zum Theil bereits bekannter, war in Wien von ihm vorhanden, zunächst das Bild aus der Berliner Nationalgalerie: „Wie die Alten fungen, so zwitschern die Jungen“, der Kindertisch bei dem ländlichen Fest. Man hat es vielfach nicht in dem Mafse wie andere Arbeiten des Meisters gelten lassen wollen; ich glaube, nicht mit Recht. Ich kann nicht finden, dafs von der launigen und lebenswürdigen Frische in der Schilderung des Kinderlebens dadurch viel verloren gegangen, dafs der Künstler es in Tracht und Charakter des vorigen Jahrhunderts zurückversetzt hat; zu der einen Aufgabe, die er sich stellte, hat er damit noch eine zweite gefügt, aber beide gelöst. Eine ganz andere malerische Kraft offenbart freilich noch das ländliche Begräbnifs, das in dieser alltäglichen und kleinen Welt eine tief ergreifende Tragik entfaltet und ihr nicht

blos durch die individuelle Charakteristik, sondern auch durch Farbe und Haltung, durch das Stimmungsleben der winterlichen Scenerie Ausdruck verleiht. Das kleine Gemälde „Die Geschwister“, halb Bildnisgruppe, halb Genrebild, ist ein Juwel an Eleganz und Zartheit. Höchst anziehend ist das Portrait eines stehenden kleinen Mädchens; nicht minder der kleine „Freibeuter“, ein Bube, der sich der gestohlenen Rüben freut, herzlich in seinen Lumpen. Dazu kommt das neueste grössere Werk von Knaus, eine Bauernberathung im Schwarzwalde. In rein malerischer Beziehung möchte ich es dem Begräbniss nicht gleichstellen, der durchgehende Terra-di-Siena-Ton mit seinem röthlich-bräunlichen Schimmer giebt der Haltung etwas Conventionelles; dafür ist aber die Charakteristik von ursprünglicher Kraft und Lebendigkeit, die Zeichnung sämmtlicher Figuren bei ziemlich grossem Mafsstabe fest und meisterhaft, die Durcharbeitung jedes einzelnen unter diesen originellen, scharf ausgeprägten, kräftig aus der Mitte des Lebens gegriffenen Charakteren zeigt Knaus auf seiner vollen Höhe. Die schwarzwälder Bauern in ihrer derben Tüchtigkeit, ihrem zähen Festhalten am Alten und Hergebrachten, ihrer Gewichtigkeit in Berathung der kleinsten Angelegenheiten, sind nie wahrer geschildert worden. Wie passen dabei die Menschen in ihre Umgebung, in das ländliche Zimmer mit den schlechten Heiligenbildern, dem grünen Kachelofen, der Hühnerfamilie im Vordergrund, hinein! Die Ausstellung wies kein Geschichtsbild auf, das eine so tief gehende und wuchtige Charakteristik des Einzelnen, ein so lebendiges, drahtisches Ineingreifen aller Charaktere zeigte.

Neben Knaus muss man stets B. Vautier nennen; durch sie beide nimmt Düffeldorf in der Volksmalerei den ersten Platz ein. Nur seine ländliche Tanzstunde, der Berliner Nationalgalerie gehörig, hing in der deutschen Abtheilung, die übrigen Bilder fanden wir in dem Saale der Schweiz, aber ihre Stoffe sind ebenfalls aus dem deutschen Volksleben, aus dem Schwarzwalde, geholt und Vautier's ganze Richtung ist durch seinen engen Anschluss an das deutsche Kunstleben bedingt. Da sehen wir einen Landmann beim Advokaten, ferner ein stilles, ergreifendes Bild: ein Bauer mit seinem Töchterchen am Krankenbette der Frau, endlich das grosse figurenreiche Begräbniss, das er im Herbst 1871, gleichzeitig mit dem Bilde desselben Gegenstandes von Knaus, vollendet hat. Ein solcher Colorist, wie dieser, ist Vautier nicht, das ist bekannt, und wir dürfen nicht erwarten, dass, wie bei Knaus, aus der Farbe selbst die Seele des Vorgangs rede; dennoch ist das Bild durchaus harmonisch in der Durchführung und bei der reichen Gruppierung, bei der Fülle der Gestalten entfaltet sich hier eine solche Tiefe und Feinheit des Gemüthslebens, solche Verwerthung aller jener Momente des Ausdrucks, welche die Situation mit sich bringt, eine bis auf den Grund gehende Vertrautheit mit jenem Volksstamm, dass man wohl sagen darf, so vollständig und so ineinandergreifend hat der Künstler uns alle diese Eigenschaften kaum jemals offenbart. An Innigkeit geht Vautier noch über Knaus, und bewundernswerth ist vor Allem die Bescheidenheit, mit welcher er seine Kenntniss vom Empfindungsleben des Volkes zum Ausdruck bringt. Nicht nur den Gegenstand des Begräbnisses haben Knaus und Vautier hier gemein, auch den Volksstamm, der die Persönlichkeiten liefert, und sogar ein paar her-





vorflechende Züge in der Composition. Das Interessante ist nun aber gerade, zu sehen, wie die beiden Meister, jeder seiner Natur entsprechend, aus diesem Vorwurf etwas ganz Verschiedenes gestaltet haben.

Unter den Düsseldorfern steht den beiden vorigen Karl Hoff an Bedeutung zunächst. Aufser einem kleinen Damenportrait und einem geistvollen Rococabildchen „Sub rosa“ trat er hier wieder mit dem ersten grösseren Bilde auf, mit welchem er durchschlagenden Erfolg hatte, der „Raft auf der Flucht“, welches Schönheit der Farbe, glückliche malerische Verwerthung des Costüms aus dem 17. Jahrhundert, die Wahl eines novellistisch anziehenden Vorwurfs und eine feine Spannung des Ausdrucks verbindet. Vom Altmeister Rudolph Jordan und von Hiddemann fanden wir ihre bekannten Bilder aus der Nationalgalerie, von Siegert den pikanten „Liebesdienst“. Wir erwähnen noch Lafsch, Plathner, Ernestine Friedrichsen, Salentin, Geertz, der in seinem grossen Bilde „die Verurtheilung“ versucht, auf der Bahn von Munkacsy zu wandeln; in Schilderung der Nachtseite des Volkslebens, bei breiter Behandlung und viel zu viel Beinschwarz, nicht ohne Glück, aber ohne rechte Eigenthümlichkeit, endlich Karl Schlöffner in Weimar, der in zwei Genrebildern coloristische Kraft mit Gediegenheit des Ausdrucks verbindet.

Unter den Berliner Genremalern fanden wir W. Gentz mit einigen trefflichen Bildern egyptischen Lebens, Fritz Werner mit mehreren jener scharfen kleinen Gemälde im Costüm des vorigen Jahrhunderts, Kraus und Fritz Paulsen, der letzterem nacheifert. Von Friedrich Eduard Meyerheim, der, in Richtung und Technik einer anderen Zeit angehörend, uns doch noch immer durch seine stille Lebenswürdigkeit entzückt, waren zwei feine, saubere Bildchen da. Paul Meyerheim hatte fast Alles ausgestellt, womit er seit Beginn seiner Laufbahn Eindruck gemacht hat: die Menagerie mit ihrem behaglichen Humor und ihrer feinen Beobachtung des Malerischen, den holländischen Antiquar, die Savoyardenkinder, die draßliche Schaffchur, endlich den Abend im Walde, der eine seiner gediegensten Arbeiten ist und sich durch das echte Stimmungsleben, durch das völlig ineinander Aufgehen der Landschaft und der einfachen Staffage, durch den schlichten Ernst, der doch poetisch wirkt, auszeichnet. Den grösseren Märchenbildern gegenüber, die er und sein Bruder Franz zu decorativem Zwecke gemalt, ist von vielen Seiten bemerkt worden, das doch dem behaglichen Realismus des Ersten, wie der pikanten Schilderung mittelalterlichen Interieurs und Costüms bei dem Zweiten der Charakter des eigentlich Märchenhaften fehle. Aber das Rothkäppchen im Walde von Paul Meyerheim ist und bleibt allerliebst; bei so tüchtiger Behandlung so viel unbefangenes, frisches Leben und so viel gemüthvolle Freundlichkeit!

Den Berlinern ist endlich Wilhelm Riefstahl, jetzt in Carlsruhe, anzureihen, von dem wir drei bedeutende Werke voranden, die Morgenandacht der Passeyerer Hirten aus der Nationalgalerie (1864), die ihm zuerst seine jetzige künstlerische Stellung schuf, den Allerseelentag im Bregenzerwalde, diesen Friedhof in wohlthuender Abendbeleuchtung (1869) und ein Hochthal am Säntis mit einer Trauerverfammling vor einer Bergkapelle. Dies letzte Werk, von erheblichen Dimensionen, gehörte zu den wichtigsten Bildern der deutschen Ausstellung und

ist ebenso bedeutend durch die überraschende Wahrheit in der Schilderung der Alpennatur, wie durch die reiche, stets individuell charakterisirte, gediegen durchgearbeitete und dem Ganzen zu richtiger Wirkung eingeordnete Staffage.

Die glücklichste und begabteste Natur unter allen Genremalern der Münchener Schule ist Franz Defregger, der Tiroler Bauer, der erst im Alter von fünfundzwanzig Jahren sich der Kunst zuwendete, dann mit seinem Speckbacher, der 1869 auf der Münchener Ausstellung erschien, einen durchschlagenden Erfolg hatte, und der nun hier, obwohl ihn längere Zeit eine jetzt glücklich überwundene Lähmung an das Lager gefesselt hielt, in vier neuen, höchst anziehenden Werken uns entgegentrat. Defregger ist in dem Volksleben, aus dem er hervorgewachsen, zu Hause; leicht und einfach findet er die Situationen, in welchen



Teller von Mintons in Stoke upon Trent.

dies immer neu und eigenthümlich, und zwar vorwiegend im Charakter des Behaglichen und Herzlich-Gemüthlichen, zum Ausdruck kommt. „Der Ball auf der Alm“ zeigt uns in dem tanzenden Paare, dem kecken, lustigen Alten und der drallen Dirne Gestalten von überraschender Lebendigkeit und Wahrheit. Eine besonders reiche, in jedem Zuge ansprechende und individuelle Composition zeigt ein zweites Bild „Das Preisferd“, das im Triumph in das heimische Dorf zurückgeführt und da von Alt und Jung bewundert wird. Auf den zwei andern Gemälden kommt der Ausdruck des Gemüthes noch feiner und wärmer, ohne jeden sentimentalcn Anflug, ohne jedes Hinauffchrauben über die gegebene Sphäre, zur Geltung. Das eine, „Die Brüder“, schildert die Rückkehr eines jungen Schülers, der in der Stadt seine Studien durchgemacht, in das bäuerliche Vaterhaus, wo ihn die Seinen in froher Herzlichkeit und doch mit der Empfindung, daß er etwas Besonderes sei, begrüßen und er das kleine, in der Zwischenzeit angelangte Brüderchen, das ihn fremd anstarrt, in die Arme nimmt. Wie liebenswürdig ist endlich der Eintritt der wandernden italienischen Sängcr in die Tiroler Bauernstube; wie ächt der Gegensatz zwischen den frohen, behaglichen Insassen des Hauses, von denen jeder voll Theilnahme, jeder so, wie es seinem Alter und Charakter zukommt, auf die ungewohnten, schwermüthigen Töne lauscht, und dem armen, fremden Wanderer mit seinen Kindern, die schüchtern in die



Metallspiegel von Barbélienne in Paris.

Thüre getreten sind! Das hat Defregger geschaffen, während schweres körperliches Leiden ihn hemmte, und hat hier einen merkwürdigen Beweis voller geistiger Freiheit unter äußerer Beschränkung abgelegt. In malerischer Hinsicht offenbart sich die vollkommenste Herrschaft über die Sache, das künstlerische

Gefchick, das er ſich in der Schule von Piloty erworben, zugleich aber eine Einfachheit, die nie mit den Mitteln prunkt und immer nur das giebt, was die Sache ſelbſt verlangt.

Dieſe Gefundheit, dieſe echt deutſche Richtung berührt uns um ſo erfreulicher neben manchen Verſuchen jüngerer Münchener Genremaler, die, ſtatt ſchlicht zu geben, was ſie ſehen und empfinden, ſich in ſeltſamen maleriſchen Experimenten ergehen. Der hochbegabte Munkacſy wurde für Manche, wie Guſtav Meier, wie Rudolph Hirth, in ſeiner Hopfenleſe, wie Spring, ein gefährliches Vorbild, mag auch das Talent namentlich der beiden letzteren unverkennbar ſein. Nennenswerthe Leiſtungen aus dem Gebiete der Volksmalerei waren dann beſonders noch von Gabl, Eberle, Epp, H. Kauffmann, Kurzbauer, den wir in den öſterreichiſchen Sälen wiederfinden, vorhanden. Von Anton Seitz ſehen wir wieder ein paar jener höchſt fauber und fein durchgeführten, im Ausdruck anziehenden und lebendigen Bildchen, die ſeine Specialität ſind. Der geiſtreichſte unter den Münchener Genremalern iſt Eduard Grützner, zu deſſen bekannten Kartenſpielern ein allerdings ſehr derb gerathener Falſtaff mit Dortchen Lakenreiſer auf den Knien und eine prächtige Scene im Kloſterkeller kamen. Der felig über dem Glaſe eingenickte Kellermeiſter, der wohlbeleibte, behäbige Prior, der alle Würde, deren er habhaft werden kann, aufbietet, und der hagere Fanatiker, der ihm den Uebelthäter zeigt, ſind mit dem glücklichſten Humor erfundene Charaktere. Grützner's Einfluß ſehen wir bei Ortlieb, der uns Mönche in der Kloſterküche, der reichlichen Liebesgaben ſich freuend, vorführt. Ueberhaupt haben viele Münchener Genremaler eine ausgeſprochene Vorliebe dafür, Pfaffen und ihre Gefellen mit ſtark ſatiriſchem Zug zu den Hauptperſonen ihrer launigen Bilder zu machen, ſo R. S. Zimmermann, der uns eine hochkirchliche Deputation in dem fürſtlichen Vorzimmer aufmarſchirt zeigt, und namentlich Matthias Schmidt, der die geiſtlichen Herren in Situationen, wie ſie für ihre Beziehungen zum Volke bezeichnend ſind, ſchildert: beide ſo ſtark tendenziös, daß die ruhige künſtleriſche Wirkung keine ungeſtörte iſt, aber der letztere mit entſchiedenem Geiſt und mit ſicherem maleriſchem Gefchick.

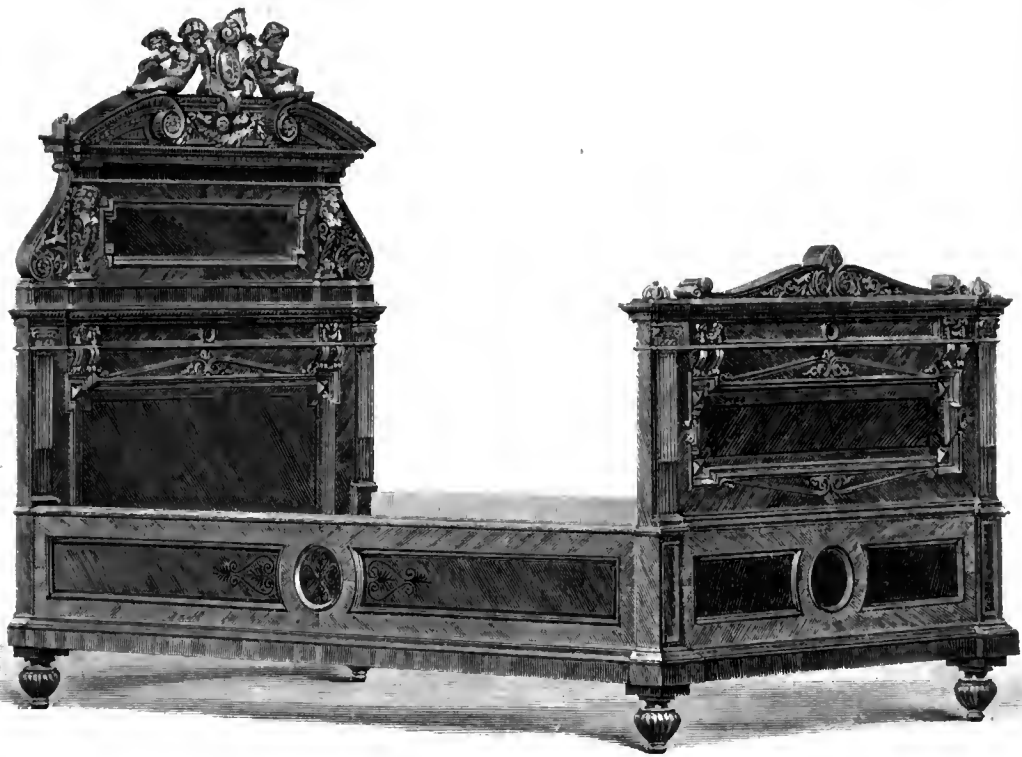
Der Piloty'schen Schule, der direct oder indirect auch die meiſten Genremaler ihre Ausbildung verdanken, gehört auch Hermann Kaulbach an, der alſo Wege geht, die von denen ſeines berühmten Vaters Wilhelm von Kaulbach ſehr verſchieden ſind. Und doch trifft er manchmal wieder mit dieſem zuſammen; ſein größeres Bild, Mozart, der todtkrank der Probe ſeines Requiem beiwohnt, erinnert durch die ſehr ſcharfe, auf die Spitze getriebene Charakteriſtik gerade an Wilhelm von Kaulbach's frühere Zeit. Das Gefchick in der Anordnung wie in der maleriſchen Behandlung iſt unverkennbar; ſchade nur, daß ein giftig-unangenehmer Ton, motivirt durch den grünen Vorhang, durch welchen links das Licht fällt, über das Ganze ausgegoſſen iſt. In dem zweiten Bilde „Hanſel und Gretel bei der Hexe“, iſt der Ton des Märchens verfehlt, die Neigung zur Karikatur ſchlägt in das Fratzenhafte um.

Der jüngere Claudius Schraudolph erfreute uns durch eine coloriſtiſch glückliche, anziehend aufgefaßte Scene aus dem „Fauff“, den Spaziergang am



Edward Gubbins 1872

Ostertage. Seine ganz besondere Stellung nimmt A. von Ramberg in dieser Schule ein. Sinnig und fein empfindend, bildet er ein Gegengewicht gegen jene einseitig auf frappante coloristische Effecte ausgehenden jüngeren Maler, er weist dem einfachsten Vorwurf ein poetisches Gepräge aufzudrücken und setzt der allein mit der Mache prunkenden Virtuosität seinen maßvollen Adel entgegen. Ohne eigentlich Colorist zu sein, entfaltet er in jenem Interieur, das ein Liebespaar im Costüm des vorigen Jahrhunderts -- etwa Werther und Lotte? -- in traulichem Zusammensein darstellt, ein zartes Stimmungsleben, weist er in einem Genrebild aus der Welt des 17. Jahrhunderts, „Nach Tische“ nicht nur die geistige Wirkung



Bettstelle, von Blafchke in Wien.

des Gefanges, welchen die schöne junge Dame anstimmt, nicht nur das vornehme Behagen, welches die ganze gefellige Gruppe athmet, fein zu schildern, sondern das Ataskleid nach dem Vorbilde der altholländischen Gesellschaftsmaler wiederzugeben und ein vollendet durchgebildetes Helldunkel zu erreichen. Wo aber junge Künstler auf der Bahn Ramberg's fortzuwandeln suchen, da schreiten sie häufig trotz überraschender Bravour und Begabung über die Grenze hinaus. Mag Albert Keller's Gemälde „Chopin“ das übertriebene Moderne in der Zimmereinrichtung, wie in der Toilette der zwei jungen Damen, die hier clavierpielend und zuhörend der Situation ihren Inhalt geben, noch so frappant schildern, so streift der Ausdruck doch gar zu sehr an das Süßliche und Affectirte. Ein anderes Intérieur: „Zur Audienz bei Ludwig XIV.“ ist dagegen coloristisch ebenso hal-

tungsvoll wie eigenthümlich; eine dritte Arbeit, die stehende Dame mit dem Fächer, nimmt sich nur wie ein gelungenes Exercitium im Stile der holländischen Kleinmaler aus.

Seit wenigen Jahren spielt in München Wilhelm Dietz eine große Rolle, der fein außerordentliches Lehrtalent schnell bewährt und der verdienstvollen, zum Theil aber schon überlebten Piloty'schen Schule gegenüber ein frischeres Leben in die Kreise der jüngeren Maler gebracht hat. Seine vier kleinen Bilder sind in der Erfindung ohne alle Eigenthümlichkeit, bei dem Halt von Reitern im



Sopha und Stuhl in hellblauem Atlas, von Haas & Söhne in Wien.

Costüm des vorigen Jahrhunderts lehnt er sich in dieser Hinsicht unbefangen an Meiffonier, bei den Kriegs- und Lager scenes im Charakter des dreißigjährigen Krieges nicht minder unbefangen an Philip Wouwermans an. Ganz fein eigen sind aber die rein malerischen Qualitäten, die er hier entfaltet, der coloristische Sinn, der ebenso von den alten Holländern, wie von den modernen Franzosen genährt worden ist, das haltungsvolle Verschmelzen von Landschaft und figürlichem Motiv, die eigene Stimmung, welche der unscheinbarste Vorgang bei so meisterhafter malerischer Behandlung gewinnt. Hie und da sehen wir die deutlichen Spuren feines Einflusses in dem „Spaziergang“ von Ludwig Loefftz, in der



Portiere in hellblauem Atlas, von Ph. Haas & Sohn in Wien.

Mühle im Sturm von August Holmberg, einer Landschaft, die von den meisten Productionen der Münchener Landschaftsmalerei sehr verschieden ist. Dafs eine Kraft, wie Dietz, den strebenden Talenten eine überraschende Anregung giebt und ihnen ganz neue Seiten der Anschauung erschließt, ist sichtlich. Nur bleibt abzuwarten, ob auf diesem Wege auch eine vielseitigere Ausbildung, ein gröfserer geistiger Aufschwung zu erreichen sind.

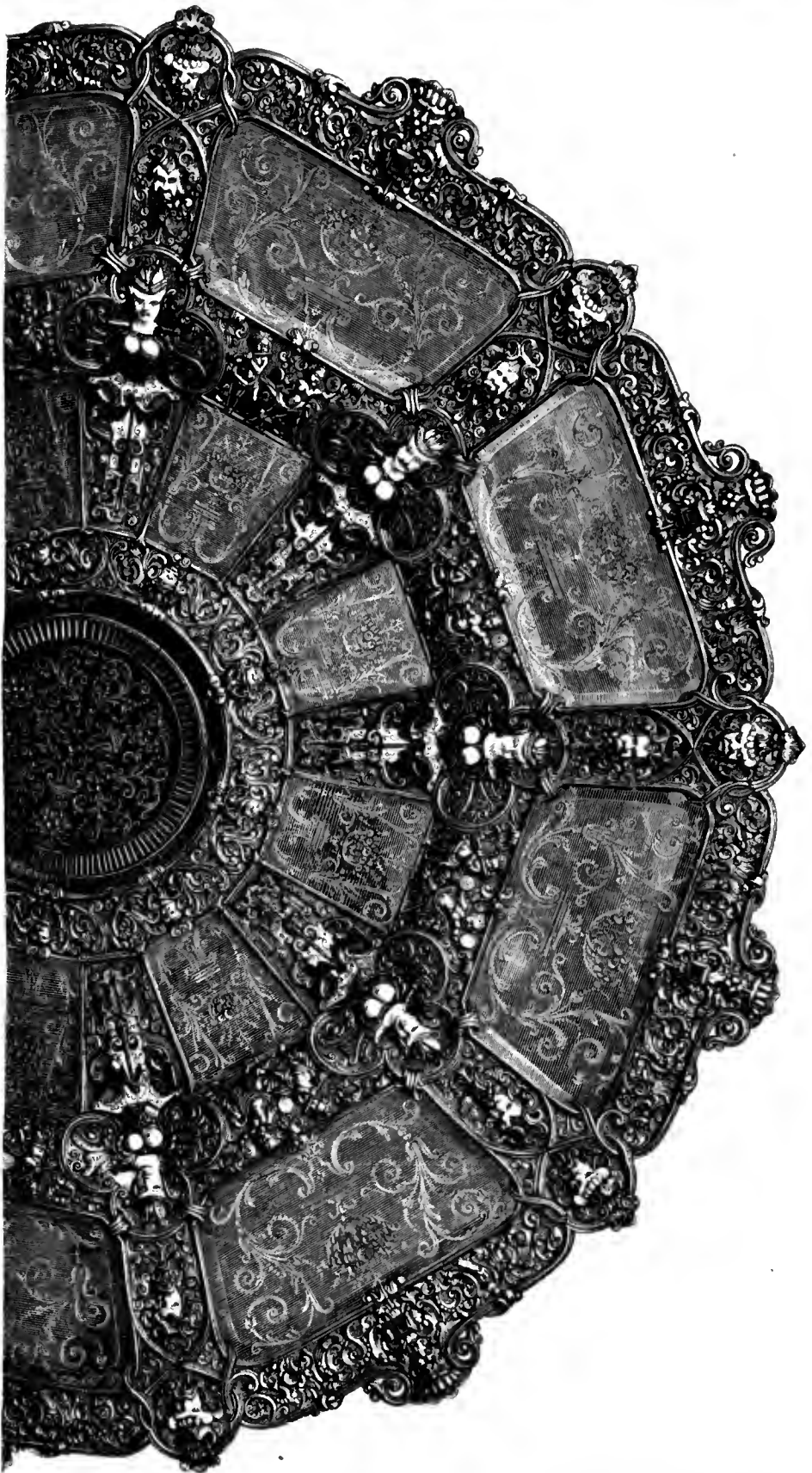
Nahe verwandt ist die Richtung einiger polnischer Maler, die sich den Münchenern angeschlossen und unter denen Max Gierymski in erster Reihe steht. Seine Heimath gewährt ihm die Stoffe, ihr Leben in Krieg und Frieden ist ihm vertraut. Ohne je an schärfere Durchbildung der einzelnen Individuen zu denken, behandelt er sie in Gruppen und Massen, die sich der landschaftlichen Gesamtwirkung unterordnen, mit sicherer Meisterschaft. Das Treiben der Dorfbevölkerung in friedlicher Dämmerung, der Zug der Kosacken auf der Landstrafse, die Raft der Insurgenten am Waldesfaum unter trübem Winterhimmel gewinnen überzeugende Existenz. Je schlichter Alles gegeben ist, meist in gedämpftem, grauem Ton, um so wirkungsvoller tritt der echt coloristische Sinn des Malers hervor, der dabei jede Art von Stimmung und Beleuchtung in ungefuchter Wahrheit festhält, die Abenddämmerung am Wasser mit dem feuchten Dunst, der jede Bestimmtheit der Umriffe verschwinden läßt, wie die sternhelle Nacht mit dem erleuchteten Dachfenster am Bauernhaufe.

Den Genrebildern müssen wir die Kriegsbilder anreihen, deren Behandlung in der neuesten Kunst, nicht zum Nachtheil der Sache und vollständig stilgemäß, wenigstens soweit die Stoffe aus der Gegenwart geschöpft werden, eine überwiegend sittenbildliche ist. Joseph Brandt in München erscheint in seinem ziemlich großen Gemälde: „Die Niederlage der Türken vor Wien (1683)“ wahrhaft überwältigend durch die Art, wie er die Massen auf einanderplatzen läßt, das wildeste Gewühl schildert, bei aller Unererschöpflichkeit des Einzelnen doch die größte malerische Einheit und ein prangendes glühendes Colorit erreicht. Zu solchen Farben und Effecten giebt das moderne Kriegsbild von vornherein keine Gelegenheit. Immerhin verdienen ein paar kleine Bilder dieser Gattung von Lang und Braun in München Beachtung. Unter den norddeutschen Schlachtenmalern erschien zunächst Hüntten mit seiner bereits bekannten heftigen Division bei Saint-Privat, Bleibtreu mit seinem nicht eben glücklichen Uebergang nach Alfen, dann aber auch mit dem eben so frischen wie haltungsvollen kleineren Bilde, das wir vorletzten Herbst in Berlin begrüßten: den Bayern vor Paris. Seine neueste Leistung: der Kronprinz nach der Schlacht von Wörth, zeigt viele gute, lebendige Motive, läßt aber die volle Ruhe und Einheit der Haltung vermissen. Graf Harrach hat mit seinem vorgeschobenen Posten im Morgennebel vor dem Mont Valérien wie mit den Verwundeten in den Weinbergen von Wörth einzelne, in sich abgeschlossene Motive aus dem Kriegstreiben herausgegriffen, nicht zur Darstellung eines bestimmten Ereignisses, sondern um ihres malerischen Werthes oder ihrer tieferen Empfindung willen und hat bei außerordentlicher Meisterschaft in der Beleuchtung, bei mächtigem Eindringen in das Empfindungsleben, Schöpfungen hervorgebracht, die nicht ihres Gleichen finden. Eine neue Leistung ist Anton von Werner's Moltke vor Paris. Es

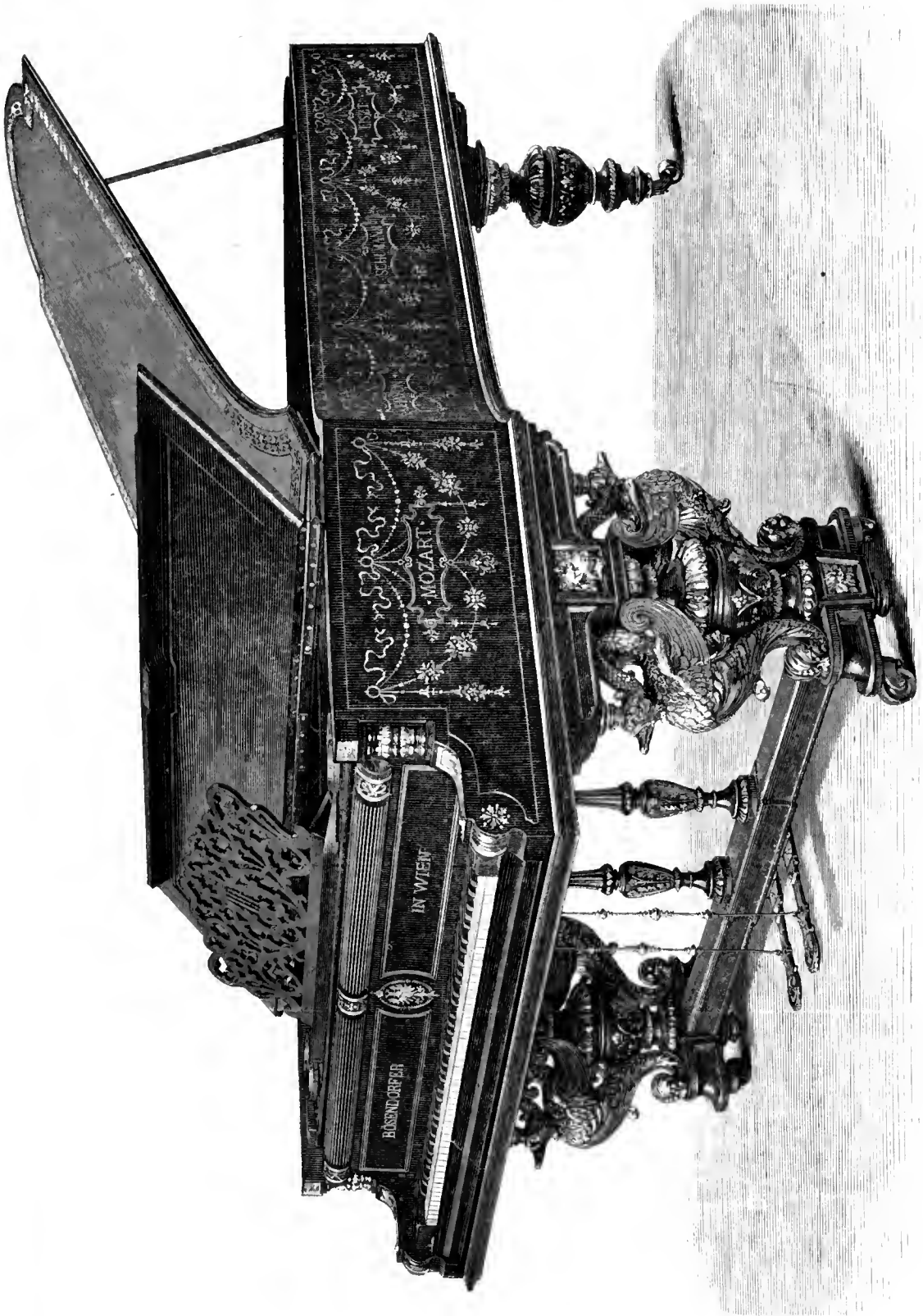
war ebenso taktvoll, bei der gegebenen Aufgabe, die Charakterfigur des Helden in diese genrehafte Situation zu versetzen, wie auch den Maßstab nicht zu groß zu wählen. Der Feldherr selbst, wie er zu Rosse hält und den Trupp Infanterie und Artillerie im Hohlwege zu seinen Füßen vorbeiziehen läßt, dominirt; aber er ist in glücklichstem Wurf der Erfindung in die Mitte eines frisch bewegten Kriegslebens, das sich ungefucht und lebendig entfaltet, gestellt. Jede Gruppe hat ihr spontanes Leben, der gesunde Humor fordert sich herzlich seinen Platz. Alles ist echt, aus der Sache heraus, gegeben, die Schilderung der herblichen Scenerie, der Blick auf das ferne Paris sind höchst wirkungsvoll, die Haltung ist klar, bestimmt, gut abgewogen, aber vor Allem, wie es dem deutschen Realismus entspricht, kommt die Charakteristik des Einzelnen zu ihrem vollen Recht.

Während Berlin das vorzüglichste Architekturstück der Ausstellung geliefert hatte, in Carl Graeb's berühmter Innenansicht des Halberstädter Doms aus der Nationalgalerie, spielte es in der Landschaftsmalerei keine sonderliche Rolle. Um so besser war die ältere Richtung der Düsseldorfer Landschaftsmalerei mit ihrer discreten Technik, aber liebevollen Empfindung für die Heimath, ihrem gemüthvollen Sich-Einleben in die Natur durch die Bilder von Carl Friedrich Lessing in Carlsruhe und von dem seither gestorbenen August Weber vertreten. Ihnen gegenüber trat auch die realistische Düsseldorfer Richtung in voller Kraft auf, zunächst getragen durch die beiden Brüder Achenbach, Andreas, der im Norden, am Mühlbach, wie am Seegestade und in den Canälen Ostende's heimisch ist, Oswald, der Italien sammt dem Geschlecht, das heut auf diesem Boden wandelt, mit ebenso frapper Kühnheit festhält. Beide überstrahlte aber diesmal noch Hans Gude in Carlsruhe, der mit ebenbürtiger Meisterschaft ein Gefühl für Schönheit der Linien, für vollendete Ahwägung der Massen verbindet und neben der Keckheit der beiden Achenbach, die oft darauf ausgeht, gerade im Festhalten des scheinbar Zufälligen ihre volle Macht zu zeigen, die beruhigte Kraft, die zur Anmuth zurückgekehrt ist, offenbart. Wasser und Luft malt er mit gleicher stofflicher Wahrheit wie vollendeter Wirkung des Tons. Das Bild auf der deutschen Seite, der Hafen von Christiania mit glitzerndem Sonnenlicht auf der spiegelklaren Fluth, ist ebenso vollendet wie das größere Gemälde im Saal der Norweger, das hier gleich mit erwähnt sei, der Nothhafen an der norwegischen Küste bei Sturm, Regen und wild bewegten Wellen, mit den düstern Felsen, die sich vom lichterem Himmel abheben.

Von Düsseldorfer Landschaftern seien noch Oeder, Frische sowie, in Bildern aus Italien, namentlich Hertel erwähnt. Burnitz in Frankfurt a. M. geht bei schlichten Ansichten aus der nächsten heimathlichen Umgebung mit Glück auf die feinen Tonwirkungen nach Art der französischen Landschaftsmaler aus. Eine verwandte Richtung bildet sich unter einer jüngeren Künstlergruppe in Weimar, Feddersen, Flickel, von Gleichen-Rufswurm heran, während zugleich Graf Kalkreuth von neuem durch mehrere stimmungsvolle Alpenlandschaften vertreten war, und Meister Friedrich Preller eine jener großartigen stilvollen Compositionen gebracht hatte, die nur in der Oelmalerei bei weitem nicht so wie in der monumentalen Technik zur Geltung kommen.



Thell eines Tellers aus Bergkryfall mit vergoldeter Fassung, von Ratzerdorfer in Wien.



Concertflügel aus Ebenholz, theilweise vergoldet, nach Storck's Entwurf ausgeführt von Bösendorfer in Wien.

Die Münchener Schule hatte eine solche Fülle von Landschaftsbildern geliefert, daß sie fast ermüdend wirkte, aber unter diesen waren Meisterwerke, wie die beiden Isargegenden von dem nun verstorbenen Eduard Schleich, wie die vier Gemälde von August Lier. Von letzterem fanden wir eine hochpoetische, große Abendlandschaft; nicht minder schön sind zwei Seitenstücke hohen Formats, ein einsamer herbstlicher Wald mit stillem Gewässer in abendlicher Stimmung und ein Frühlingsbild: der Eingang eines Dorfes, Bäume, an denen die ersten Blüten und Blätter sprießen, Schafe auf der Weide, ein altes Weib, das seinen Weges zieht, das Ganze ebenso freudig und heiter wie jenes schwermüthig in der Stimmung, endlich eine Landstrasse im Herbstregen, von außerordentlich wahrer und frappanter Beobachtung. Im Ganzen waren von den Münchenern viele conventionelle Alpenansichten vorhanden, um der »schönen Gegend« willen gemalt, aber auch eine Reihe guter Bilder, meist einfachen Charakters von Blau, Willroder, Paul Weber, Röth, Splittgerber, Poschinger, Robert Schleich, Ebert, Rasch und Anderen, Winterlandschaften von Stademann, ein gutes Gletscherbild von Steffan, eine schöne Waldlandschaft von Kotzsch.

Der berühmte Thiermaler Friedrich Voltz war durch ein paar gute, neben früheren Arbeiten aber keineswegs überraschende Gemälde vertreten. Als seine Nachfolger erscheinen Mali und Baifsch, während Braith durch seinen derben Realismus und seinen kecken Vortrag, doch ohne vollkommen ruhige malerische Haltung, Eindruck macht. Als Muster im Thierstück erschien diesmal Otto Gebler, der die Schafe ganz unvergleichlich malt, nicht nur die Erscheinung mit merkwürdiger naturalistischer Sicherheit festhält, sondern auch des physiognomischen Ausdrucks Herr ist und die Thiere wirklich als Individuen charakterisirt. Das machte es ihm möglich, sie hier in eine pikante, genrehafte Situation zu versetzen; die Heerde, den Leithammel an der Spitze, nähert sich neugierig der Studie eines Malers, die Eins ihres gleichen darstellt, während der Hund in der Abwesenheit seines Herrn treulich Wacht hält und eben bei vorläufiger Zurückhaltung den Augenblick abwartet, in dem er eingreifen hat. Könnte man es auch für zweifelhaft halten, ob der Künstler recht daran that, seinen Gegenstand in dies Gebiet hinüberzuspielen, so ist es doch hier jedenfalls mit dem herzhaftesten Humor und ohne ein Hinauffschrauben des Thierlebens über seine Grenzen geschehen. — Von Berliner Thiermalern war der frühverstorbene geniale Schmitz durch ein paar ältere Studien und Bilder repräsentirt; Brendel, Ockel, Steffek erschienen in gewohnter Qualität. Adolph Schreyer in Frankfurt a. M. bewährte sein sicheres malerisches Gefühl, seinen breiten, in französischer Schule gebildeten Vortrag, seine überzeugende Tonwirkung in mehreren Bildern, deren schönstes ein wallachischer Wagen bei trübem Wetter auf sumpfiger Strasse ist. — Unter den Stillleben ist eine größere Arbeit von Auguste Schepp in Carlsruhe, sehr fleißig und namentlich in der Behandlung der todten Vögel wahr und gediegen. Die Blumenmalerei schien für die Deutschen fast eine untergegangene Kunst, wäre nicht des verstorbenen Victor Müller's Blumenmädchen, mit seinem wundervollen Reichthum glühender Farben und seinem bezaubernden decorativen Geschick vorhanden gewesen.

In der österreichischen Abtheilung der Weltausstellung vermifste man noch mehr als in der deutschen die Geschlossenheit der Entwicklung und der künstlerischen Ausbildung. Die Verschiedenheit der Nationalitäten, welche diesen Staat bilden, hat an sich schon die Folge, das die Einzelnen sich bald von dieser, bald von jener Richtung und Schule angezogen fühlen. Immerhin überwiegt das deutsche Element, und unser modernes deutsches Kunstleben wäre lückenhaft, wenn wir nicht das, was Oesterreich hervorgebracht hat, mit hinzurechnen könnten. Nur in der österreichischen Abtheilung fanden wir heute noch eine Erinnerung an jenen großen Umschwung in der deutschen Kunst, welchen Cornelius und Overbeck am Anfang dieses Jahrhunderts durchsetzten, in den Werken von Joseph Führich, der einst als einer der bedeutendsten und selbständigsten Nachfolger auf Overbeck's Bahnen weiterging. Nicht sowohl zwei kleinere Gemälde, die in der Farbe gar zu sehr den heutigen Ansprüchen gegenüber zurückbleiben, als zwei große Kartons: das jüngste Gericht und der Sturz der Verdammten, zeigten fein mächtiges Compositionstalent, und am anziehendsten tritt er uns als Illustrator entgegen, ebenso fein Stilgefühl wie seine sinnige Erfindung, seine milde Gefühlswärme offenbarend, in den Zeichnungen zur Nachfolge Christi und zur Parabel vom verlorenen Sohn.

Eine ebenfalls schon abgeschlossene Epoche vertraten die Friescompositionen für die Universität in Athen von dem verstorbenen Carl Rahl, der unter den Meistern des idealen Stils es wie kein Anderer verstand, auch die Farbe zu monumentalen Zwecken auszubilden und Hand in Hand mit der Architektur zu schaffen. Das diese Eigenschaften, das überhaupt fein Geist und fein Stil noch immer in seiner Schule lebendig sind, wurde auf der Ausstellung durch die Farbenskizzen von Griepenkerl für den Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften in Athen bewiesen.

Einer der geistvollsten und bedeutendsten unter Wiens modernen Malern ist Heinrich von Angeli. Von neuem sah man hier diejenigen Bilder von seiner Hand, die seinen Ruhm begründet haben, -das dramatisch-bewegte, meisterlich durchgebildete Genrebild »Der Rächer seiner Ehre« und das vornehme Portrait einer schwarzgekleideten Dame; noch ein kleineres italienisches Genrebild: ein Geistlicher, welcher einem Weibe aus dem Volke die Abolution verweigert, und mehrere Bildnisse kommen hinzu. Feueriger Schwung, hinreißende Genialität sind eigentlich nicht Angeli's Eigenschaften, wohl aber eine nach jeder Seite hin ausgebildete Meisterchaft in Farbe, Form und malerischer Auffassung. Dem größeren wie dem kleineren Mafstabe bequemt er sich stilvoll an; dort gelingt ihm eine gediegene Noblesse, hier eine reizvolle Eleganz; die feine Durchbildung jedes Details, die meisterhafte Stoffmalerei treffen mit außerordentlicher Sicherheit der Existenz aller Figuren im Raume zusammen. Daneben behauptet sich aber der dramatische Gehalt der dargestellten Szenen, der Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften in ungeschmälterter Kraft, mag auch immerhin die kühle Besonnenheit, mit welcher Angeli die malerischen Mittel handhabt, etwas von ihrem Wesen auf die geistige Auffassung übertragen.

Unter Angeli's Bildnissen erblickten wir auch das Portrait des Kaisers Franz Joseph in ganzer, lebensgroßer Figur, welches durch seine stilvolle Schlichtheit



Tenerezza, von Léon Bonnat.

und klare Bestimmtheit in der Charakteristik Eindruck macht. Bei dieser Aufgabe hatte der Künstler einen hervorragenden Concurrenten in Franz Lenbach, von dem ebenfalls ein großes Bildnis des Monarchen zu sehen war. Dieses aber befriedigt bei weitem nicht so sehr, wie andere Schöpfungen des Künstlers. Die weiße Uniform in Verbindung mit den rothen Hosen ist an und für sich ungünstig, aber Angeli hat bewiesen, daß sich diese Schwierigkeit überwinden läßt. Lenbach dagegen, sonst ein hervorragender Colorist, ist derselben nicht Herr geworden. Die farbige Gesamtwirkung ist hart, die Wolken, die sich im Hintergrunde sammeln, wirken unruhig und gesucht, und seltsam ist der rothe Reflex, der von den Hosen auf die Tischdecke fällt. Mag das auch bei einem Meister wie Lenbach überraschend klingen, so muß man doch wohl annehmen: die Aufgabe, ein Portrait im repräsentirenden Stil zu schaffen, hatte ihn, der nun einmal im Bildnis seine eigene Art und Auffassung hat, genirt. Viel natürlicher giebt er sich in mehreren anderen, dem Umfange wie der Anordnung nach ziemlich



Schild in getriebener Arbeit, von Zuloaga in Madrid.

anspruchlosen Bildnissen; namentlich der Kopf Richard Wagner's ist von classischer Einfachheit und sicherer Charakteristik. Wie Lenbach die alten Meister gut kennt und ihnen technisch viel verdankt, so empfindet er auch manchmal den Drang, mit ihnen in der Auffassung selbst zu wetteifern, und zwar in Frauenbildnissen neuerdings mit Rembrandt's Fähigkeit, durch Costüm und Lichtwirkung den Abgebildeten einen besonderen, geheimnißvollen Zauber zu verleihen. Hierin ist Lenbach ohne Widerrede geistvoll, doch nicht immer ganz natürlich, nur eine junge Frau in einem Hauskleide von halb alterthümlichem Schnitt, in einem goldig-grün funkelnden Ton, ist ebenso originell wie lieblich.

Das Bedenkliche einer Richtung, die wesentlich auf die Nachahmung alter Meister ausgeht, lernen wir am deutlichsten bei Canon kennen. Seine „Loge Johannis“, vier Priester der verschiedenen christlichen Confessionen, vereinigt zu den Füßen des Christuskinde, das auf dem Schoofse des thronenden Moses steht,

ist doch lediglich durch die Reflexion eingegeben. Das ganze Bild besitzt nicht einen tiefer befecelten, von geistigem Leben durchdrungenen, unmittelbar zur Empfindung sprechenden Zug. Und ebenso waltet auch in dem Machwerk das Recept vor: viel Virtuosität, viel Geschicklichkeit in der Anordnung, viel Kraft und Bravour in der Farbe; diese aber ahmt zur Hälfte Rubens, zur Hälfte die Venetianer nach, jedesmal mit Hinzunahme des vergilbten Firnisses alter Bilder; von origineller coloristischer Auffassung ist keine Spur. Canon ist ein glänzendes Talent, wenn es für decorative Zwecke zu schaffen gilt; manche Einzelfiguren, welche dieser Gattung anzugehören scheinen, namentlich die große Gestalt eines Jägers im Costüme der Vorzeit, zeigten auch jetzt wieder, was er kann. Aber hiermit und mit einigen gelungenen Portraits ist seine Bedeutung erschöpft.

Unter den übrigen Bildern größeren Formats verdienen die längst bekannte »Ruhende Bacchantin« von Felix, ein in glühendem Colorit gehaltenes Bild aus dem Volksleben Italiens, »Taubenopfer«, von Joseph Fux Erwähnung. Von Bildnissen fielen, neben manchen guten Arbeiten anderer Künstler, noch zwei durch eine gewisse Eigenthümlichkeit auf, ein junges Mädchen von Rudolph Huber, in fein abgewogener Haltung beinahe farblos, offenbar höchst charakteristisch; von Eduard Charlemont eine Gruppe von zwei Knaben im Costüm des 17. Jahrhunderts, bei großer Fähigkeit, das Malerische der Erscheinung festzuhalten, doch von etwas zu weitgehender decorativer Breite.

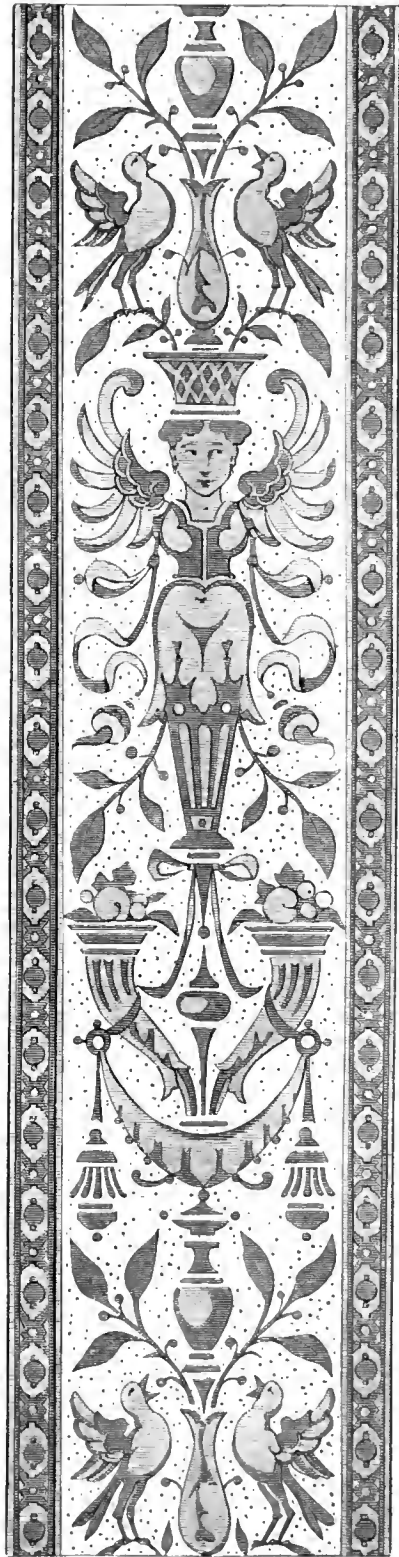
Die Gesamtwirkung der österreichischen Ausstellung büßte viel dadurch ein, daß Hans Makart's letztes großes Bild, Venedig der Katharina Cornaro huldigend, nicht in ihren Sälen zu sehen war. Da dies Werk aber gewissermaßen nur durch Zufall hier fehlte und gleichzeitig in Wien an anderem Orte ausgestellt war, muß es jedenfalls mit in Betracht gezogen werden.

Uns Allen ist es noch frisch im Gedächtnis, wie Makart vor wenigen Jahren mit seiner ungewöhnlichen coloristischen Begabung als ein Phänomen auftrat und von der einen Seite eine geradezu leidenschaftliche Bewunderung, von der anderen einen nicht minder erregten Widerspruch erfuhr. Unmittelbar nachdem seine »Pest in Florenz« aller Orten in Deutschland eine so seltene Wirkung gemacht hatte, geschah das Ueberraschende, daß sie in Paris von der Jury des Salons zurückgewiesen wurde. Keine Prüderie lag dem zu Grunde, wie man es sich meistens in Deutschland eingebildet, sondern ein rein künstlerisches Urtheil. Die Mängel der Zeichnung, die Willkür und die ungenügende Durchbildung der Form waren für das Auge der Franzosen, denen gediegene Kenntniss der Form die erste Vorbedingung des künstlerischen Schaffens ist, so anstößig, daß keine noch so glänzende Eigenschaft anderer Art sie das Unzulängliche dieser Arbeit übersehen lassen konnte.

Das muß man nun unbedingt dem neuen Werke zugestehen, daß es in dieser Beziehung bedeutende Fortschritte zeigt. Jene absolute Gleichgiltigkeit gegen alles Gegenständliche, gegen Inhalt und Gestalten, wie damals, finden wir hier nicht mehr; jenes ausschließliche Gefühl für das harmonische Zusammenklingen der Farben an sich, das — nach Lübke's Ausdruck — dieselbe Wirkung thun würde, wenn man das Bild auf den Kopf stellte, ist hier in bestimmter

Grenzen gebannt. Auch jene ungefunde Lüfterheit in Situation und Ausdruck, wie früher, ist verschwunden. Makart's Kraft ist entschieden an der gröfseren Aufgabe gewachsen. Es kam dabei dem Künstler zu statten, dafs er sich an ein grofses Vorbild hielt, welches in coloristischer Beziehung seinem Ideale am meisten entsprach, an Paolo Veronese. Ein solcher Anschluß wäre nicht in jedem Falle als ein Vorzug anzusehen, wohl aber hier, da Makart's nach einer Seite hin außerordentliches, sonst aber nicht hinreichend durchgebildetes, vielfach des Haltes entbehrendes Talent es nöthig hatte, sich anzulehnen. Auch in diesem grofsen und figurenreichen Bilde ging er keineswegs auf Gestaltung einer dramatischen Situation, auf lebendigere Entwicklung der Charaktere und des Empfindungslebens aus, er stellte sich, wie meist Paolo Veronese, nur die eine Aufgabe, ein festliches Dasein zu schildern. Nicht nur für die Hauptmotive der Anordnung konnte er sich dabei an Paolo halten, sondern dessen Welt kam seinen Absichten auch mit der ganzen Art ihrer Erscheinung, mit ihrer Tracht und Scenerie entgegen, und keiner wird dem Künstler daraus einen Vorwurf machen wollen, dafs er in Architektur und Costümen das Venedig des 16. Jahrhunderts sich vor uns entfalten läfst, nicht das des 15., wie es die Aufgabe eigentlich mit sich bringen würde.

Katharina Cornaro, welche Giacompo II. von Lusignan, König von Cypren, zu seiner Gemahlin erkoren, thront zur Rechten, neben ihr steht der rothgekleidete Gemahl, und zur Huldigung drängt sich Alt und Jung heran, in erster Reihe Damen mit Kostbarkeiten und Mädchen mit Blumen, die sich vor ihr auf die Kniee werfen. Da sichtet ein braunes Weib, das, aufrecht schreitend, einen Korb auf der Schulter trägt, dort ein Neger, dann wieder ein Lautenspieler aus dem Gewühl hervor. Die prächtigen Stoffe, in welche alle gekleidet sind, das leuchtende Fleisch, der grofse rothe Vorhang über der Hauptgruppe, die Segel, die



Bordure, entw. von C. Graff, ausgeführt von C. Dräehler in Wien.



Candelaber aus Bronze, nach Entwurf von Ybl ausgeführt von D. Hollenbach Söhne in Wien.

Terrasse und Balustrade, die Architektur des Hintergrundes klingt harmonisch, gefättigt, glühend, berauschend in farbigem Wohlklang zusammen, so dafs kein anderer moderner Künstler hierin Makart erreicht. Wundervoll stehen die Figuren im Raume, sie sind dabei zu einer wirklichen Composition verbunden, die grofsen Massen sind mit Geschick und Sicherheit bewältigt. Die Wirkung der Farbe ist bei ihm keine rein äufserliche, dem Effect allein dienende und materielle; sie wird freilich auch nicht, wie bei Eugène Delacroix, zur Offenbarung des tiefsten inneren Empfindungslebens, aber einen poetischen Zauber übt sie dennoch aus. Widerliche Züge, wie sie sonst bei Makart störten, sind kaum vorhanden; höchstens fehlt es dem kleinen Mädchen in der Nähe der Hauptfigur an Natürlichkeit und Gesundheit des Ausdrucks. Dann kann man vielleicht sagen, dafs die Gestalt des rothen Gondoliers, der sich seitwärts im Vordergrund von dem blauen Gondelzelt abhebt, zu schreiend und zu absichtlich auf den Farbeffect speculirt.

Mifst man freilich Makart an seinem grofsen Vorbilde, so mufs man zugeben: jene Feinheit der Uebergänge, jene Mäfsigung und Zartheit mitten im Reichthum, wie Paolo Veronese, erreichte er nicht; beispielsweise behandelt er die Luft, die Architektur des Hintergrundes viel zu wuchtig und materiell. Vor Allem aber fehlt Makart eins: die eigentliche Individualisirung. Seine Gestalten sind nur da, um diese Stoffe zu tragen und um sich in diese Gruppen zusammenzuschliessen. Nirgend finden wir eine Persönlichkeit, die zum wirklichen Charakter herausgebildet ist, nirgend ein Auge, aus dem wahres geistiges Leben spricht. Eine gewisse Lähmung scheint die Figuren zu bannen, ein Schleier, durch welchen Bewusstsein und Wille nicht hindurchblicken können, liegt über den Gesichtern; halb traumwandelnd erscheinen diese Menschen

vor uns. Das ist ein — im bedenklichen Sinne des Wortes — moderner Zug, der Makart's Werk nicht zu jener gefunden Freudigkeit und Sicherheit des Daseins kommen läßt, wie sie die Werke der großen Venetianer athmen. Er ist aus diesem Grunde kein großer Künstler, sondern ein Virtuose ersten Ranges; als solcher aber ist er diesmal für uns in höherem Grade und reiner als sonst genießbar, weil er seine Bravour mehr in der Gewalt hat.

Die Schlachtenmalerei war in den österreichischen Sälen fast reicher vertreten, als in denen des deutschen Reiches. Alte Siege Oesterreichs sind für den Kaiser, den Erzherzog Albrecht oder für Persönlichkeiten der hohen Aristokratie von Sigmund l'Allemand und von Wilhelm Emelé (jetzt in Karlsruhe) gemalt worden. Ersterer ist überlegen in dem malerischen Erfassen der Situation, verbunden mit feiner und bestimmter Durchbildung, während Letzterer im Einzelnen von gediegenen Studien Zeugniß ablegt.

Unter den historischen Genrebildern, das heißt solchen, in denen Costüm und Scenerie einer früheren Epoche das malerisch bestimmende Element bilden, war keines vorhanden, das an Angeli's Rächer seiner Ehre auch nur entfernt heranreichte. Sehr hübsch trifft Franz Ruben in seinem Turnier aus der Zeit Kaiser Maximilian's den rechten Ton; die Liebe und zugleich die Lebendigkeit, mit welcher er sich in die Vorzeit versetzte, sprechen aus jedem Zuge. Eugen Blaas bewies im Jahre 1867 durch ein kleines Bild „Decameron“, Jünglinge und Damen im altflorentiner Costüm, die sich in der Kirche finden, coloristische Begabung, Sinn für die historischen Erscheinungsformen und liebenswürdige Anmuth. Jetzt besitzt man neben diesem Gemälde mehrere spätere und muß leider constatiren, daß jedes folgende schwächer wird. Wilhelm Koller, jetzt in Brüssel, ist ganz der gesuchten Alterthümerei anheimgefallen, welche dort, unter Einfluß von Leys, sich wie eine Krankheit eingenistet hat.

Nur da giebt es Gesundheit in der Kunst, wo der Künstler mit eigenen Augen sieht, wo



Lampenständer von Hanusch in Wien.

er selbst ein Verhältniß zur Natur hat und frei von aller Angewöhnung unbefangen zu geben weiß, was er sieht. Was A. Pettenkofen in seinen kleinen Genrebildchen — zweiundzwanzig sah man ausgestellt — besonders auszeichnet, ist nicht bloß das malerische Geschick, durch welches er mit den besten Franzosen weiteifert, sondern die Sicherheit des Blicks, mit der er stets den Nagel auf den Kopf trifft. Seine Stoffe beherrscht er unbedingt, die Menschen wie die landschaftliche Umgebung, in die sie hineingehören, mag er buntes ungarisches Markttreiben oder das Landvolk bei seiner Arbeit, die lustige Fahrt flotter Gefellen durch die weite Fläche oder das hagere, braune, feltame Volk der Zigeuner darstellen, das sich im kümmerlichsten Dasein wohl fühlt. Niemals eigentlich humoristisch, ist dabei Pettenkofen immer geistreich, frappant,



Battiktirter Stoff aus Java.

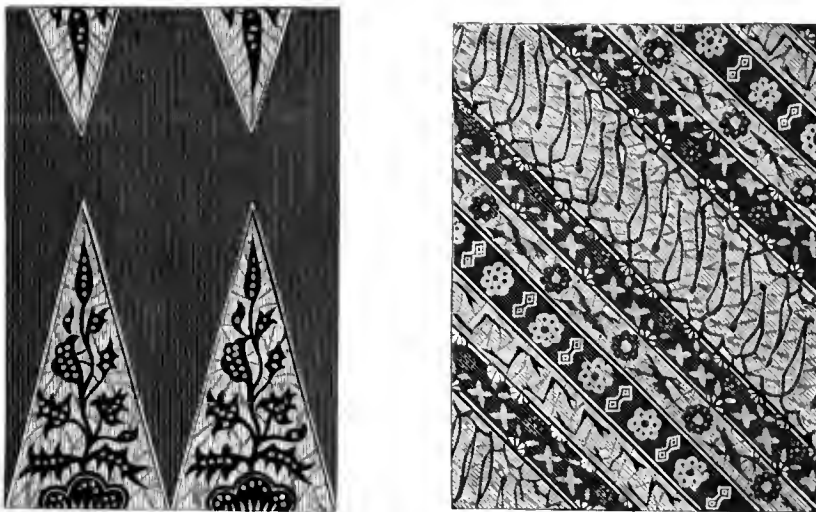
echt malerisch. Alois Schön ist in seinen figurenreichen Bildern aus dem italienischen Volksleben mitunter etwas bunt, was trotz der lebendigen Beobachtung stört; dagegen sind ihm der Vorhof einer Synagoge und der Gänsemarkt in Krakau mit den höchst charakteristischen Gestalten polnischer Juden wohl gelungen. Eine ältere Richtung unter den Wiener Genremalern vertritt Friedrich Friedländer, dem es meist darauf ankommt, zunächst durch das Gegenständliche an sich zu interessieren, dem Publicum irgend eine Geschichte zu erzählen. Manchmal geschieht dieses nicht ohne Glück, gewöhnlich aber bleibt der malerische Werth zu sehr zurück, der Witz ist absichtlich, der moralisirende Beigeschmack stört. Auch ein jungerer Maler, der sich der Münchener Schule angeschlossen, Kurzbauer, hat ein größeres Genrebild von ausgesprochen novellistischem Charakter gemalt und damit Erfolg gehabt: „Die creilten Flüchtlinge“. Auch hier fehlt es nicht an einem moralisirenden Beigeschmack, aber die Situation ist jedenfalls dramatisch entwickelt, bei zahlreichen Nebenfiguren, die alle lebendig in die Handlung hineingezogen sind.

Die jüngere Generation der Wiener Landschaftsmaler dankt größtentheils Albert Zimmermann, dem Meister strengen, heroischen Stils, der diesmal





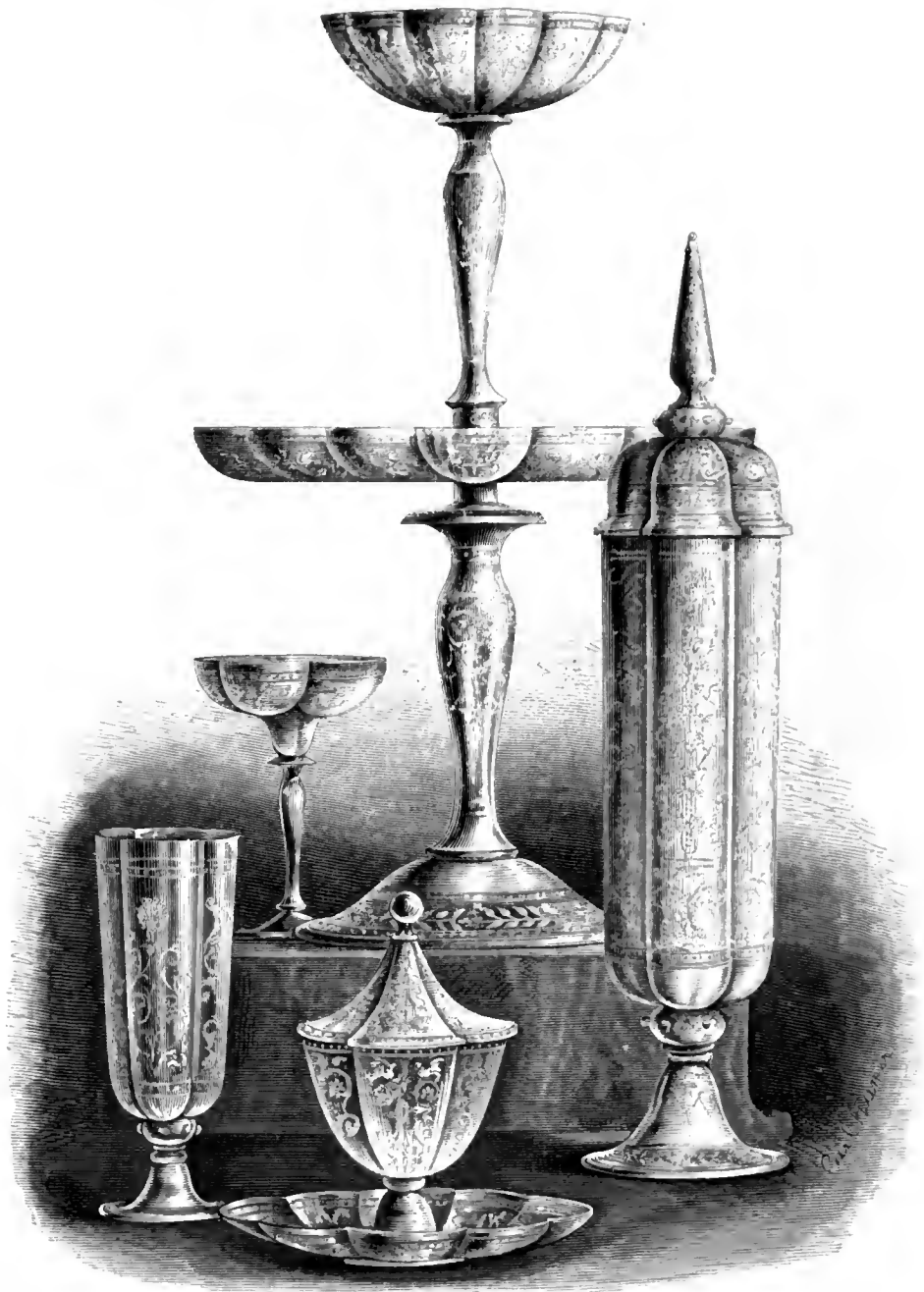
indeffen nicht zu feinem Vortheile erschien, ihre erste Ausbildung, hat sich aber in der Folge ganz andern Richtungen in die Arme geworfen. Sie wirkt nicht durch Composition und Linienführung, sondern durch den Ton, unter Einwirkung der neueren französischen Landschaftsmalerei. Unter Allen gebührt Eugen Jettel der Preis, der überall ein zartes Stimmungsleben entfaltet, in feinen Strandbildern, wie in der duftigen Partie aus Oberbayern mit See, Tannenwald, Bergen, die von Wolken verhüllt sind, und Krähen als der einzigen Staffage. Hugo Charlemont folgt einer verwandten Richtung. Daneben erwähnen wir Seelos, Schäffer, Schindler, Obermüller, Lichtenfels. Der belgischen Technik steht Robert Rufs nahe, der, besonders in einer Ansicht aus Rotterdam mit Windmühlen, Canälen und lebendiger Staffage, Kraft des Tons,



Battikierte Stoffe aus Sumatra.

breiten Vortrag und perspectivisch wirkungsvollen Aufbau, bei kühner Wahl eines nahen Augenpunktes, zeigt. Strengeren Stil haben die ägyptischen Landschaften von Bernhard Fiedler aus Berlin, jetzt in Triest. Auch der Thiermaler Otto von Thoren, der sich ganz der französischen Schule angeschlossen, wirkt durch die sichere Beherrschung des landschaftlichen Stimmungslebens. Neben ihm sei von den Thiermalern noch Bühlmeyer genannt. Endlich darf Max Schödl nicht vergessen werden mit feinen ganz kleinen, äußerst feinen Stilleben, auf denen Gefäße und Geräte, von großer Accurateffe und Wahrheit in der Wiedergabe des Materials, die Hauptrolle spielen.

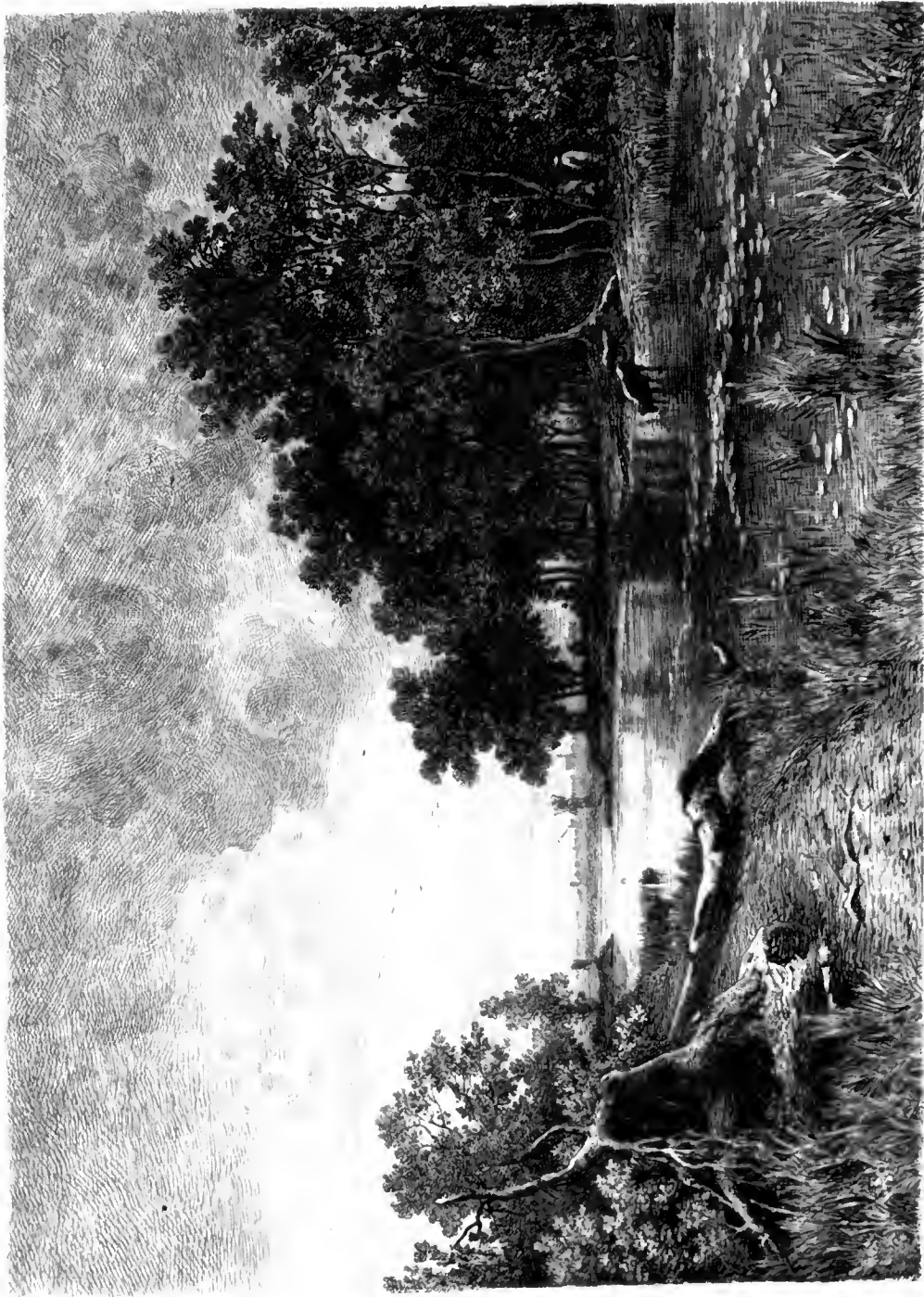
Einen besonderen Genuß gewähren endlich zwei Meister im Aquarell: Rudolph Alt und Ludwig Paffini. Vergleicht man Alt, von dem wir Ansichten von Rom's Ruinen, vom Innern der Peterskirche, von einer Ecke des Dogenpalastes in Venedig fanden, mit Carl Werner in Leipzig, von dem in einem der Nebenpavillons mehrere vorzügliche Ansichten aus Italien, Egypten, dem Orient vorhanden waren, so finden wir nicht das Streben, das Einzelne, namentlich in den architektonischen Partien, miniaturartig fein, mit äußerster Schärfe wiederzugeben, sondern Alt geht zunächst auf die malerische Gesamtheit



Garnitur in Kry stallglas, von Lobmeyr in Wien.

wirkung aus, erreicht sie bei schlichtem Vortrag mit schlagender Sicherheit, ist im Architektonischen aber ebenso charakteristisch wie in der landschaftlichen Haltung und setzt die Staffage lebendig und meisterhaft an ihren Platz. — Wie er die Gegenden und Bauwerke, so schildert Passini die Menschen Italiens. Er dringt ganz in ihren Charakter ein, verbindet aber mit dieser klaren Objec-





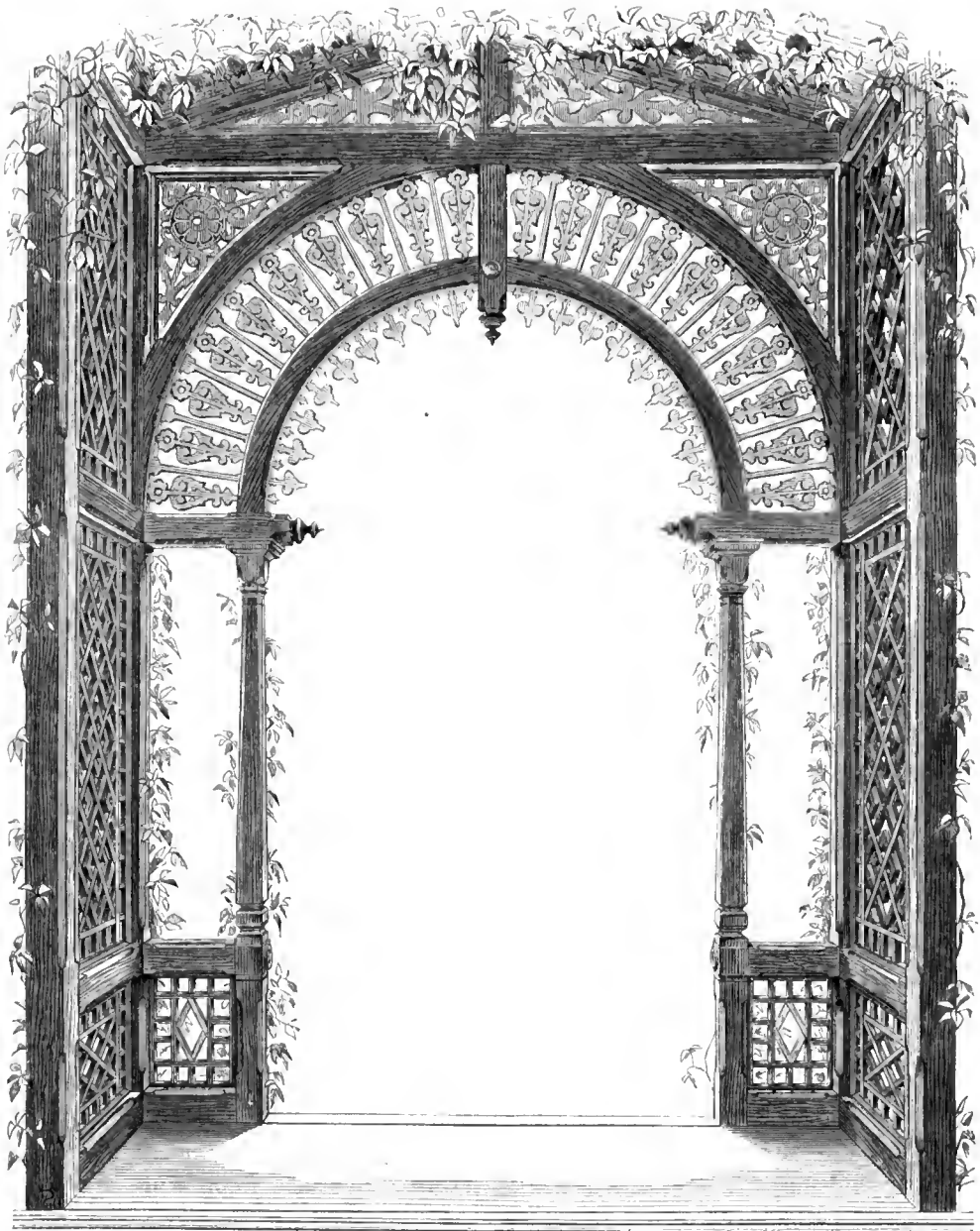
8. DE. 1. 188

1874

MULIN DES JUNDENBURG

Verlag von F. A. Neumann, Neudamm

Druck von F. A. Neumann in Leipzig



Detail der Holzarcaden des Ausstellungsplatzes, gezeichnet von F. Baldinger.

tivität des Blickes einen ungewöhnlichen Sinn für das Schöne im Volksthum. Das prägt sich in der ungefuchten Anmuth der Kinder beim Religionsunterricht, wie in der ruhigen Würde der geistlichen Herren in ihren Chorstühlen aus. Da wo andere Schilderer des Volksthums den Ton des Humors anfehlagen würden, ist ihm ein kaum merklicher Hauch der Ironie genug. Mag er uns alltägliche Gestalten vorführen, so fesseln sie uns doch immer durch ein besonderes geistiges Interesse. Mitunter steigert der Künstler den Ausdruck in das echt Dramatische,

wie in der „Beichte“, einem Blatte mit nur zwei kleinen Figuren, der Dame in Schwarz, die, tief erregt, bekennt, und dem Priester, der ernst, voll geistiger Würde mit dem Blick ihr Innerstes durchdringt. Auch in zwei Kinderporträten ist Paffini ebenso einfach wie liebenswürdig, und hier, wie stets, bei vollendeter Meisterchaft und Grazie des Vortrags ohne die leiseste Gefallsucht.

Die österreichischen Maler, von denen wir bisher gesprochen, sind meist deutscher Abstammung oder haben wenigstens alle deutsche Bildung genossen. Dagegen war auf der Ausstellung eine ungewöhnliche Erscheinung vorhanden, in der sich, in Gesinnung und in künstlerischer Erziehung, eine andere Nationalität mit voller Entschiedenheit ausspricht: der Pole Jan Matejko aus Krakau. Er erschien in diesen Räumen als fremdartige Natur, trat aber dabei wuchtig genug auf, mit sechs Bildnissen und vier großen Geschichtsbildern. Diese beherrschten den Saal, in welchem sie hingen, vollständig, indem die deutsch-österreichischen Maler ihnen nichts an die Seite zu setzen hatten, was an Umfang und mächtiger Charakteristik auch nur entfernt heranreichte. Für meine Empfindung wirkten die Bildnisse am besten, ganz besonders das Porträt eines schwarz gekleideten Gelehrten von ausgesprochen slavischem Nationaltypus, geistvoll, höchst individuell und von geschlossener malerischer Haltung. Noch mehr zog das Porträt einer schwarz gekleideten Dame mit weißem Spitzenkragen und blonden Locken, effectvoll sich von einem ziemlich hellen Teppich-Hintergrund abhebend, die Augen auf sich. Das magere, etwas verlebte Gesicht, das Aristokratische der Tournure wirken fesselnd und pikant, nur die gar zu männlichen Hände fallen auf. Ein anderes Damenbildnis stößt durch den unangenehm violetten Fleischtön ab. Eine Gruppe von drei Kindern macht den Eindruck des außerordentlich Naturwahren und Charakteristischen; aber wie ist es möglich, Kinder so anmuthlos aufzufassen! Dafs bei dem Künstler neben vielen ganz eminenten Eigenschaften doch die Grazien ausgeblieben sind, ist das Resultat, das seine historischen Gemälde bestätigen. Das unerfreulichste derselben ist Kopernicus — natürlich in seiner Eigenschaft als Pole! — der in ziemlich leerer, theatralischer Begeisterung auf seiner Sternwarte einen Monolog hält, das bedeutendste eine Predigt des Jesuiten Skarga, welcher auf seine vornehmen Zuhörer einen erschütternden, in jedem Charakter sich mächtig ausprägenden Eindruck hervorbringt. Aber auch dies Bild hat eine störende Eigenschaft, über die man sich nicht hinwegsetzen kann, den ungesunden violetten Ton, den auch Matejko's berühmtes Bild im Belvedere, dem keines der im Prater ausgestellten gleichkommt, die polnische Reichstagscene, besitzt.

In den beiden neuen großen Bildern hat sich Matejko darüber hinausgearbeitet, aber auch hier ist die malerische Haltung keine glückliche. Eine überraschende Bravour tritt in jedem einzelnen Zuge hervor. Sie rundet die Figuren meisterhaft ab und läfst sie plastisch heraustreten, sie beherrscht die Farbe zum Zwecke naturalistischer Wirkung, sie glänzt in der Stoffmalerei. Aber das Ganze erscheint fleckig und unharmonisch, ohne jede Ahnung von der abgewogenen Licht- und Schattenwirkung, die allein das Bild zum Bilde machen kann, ohne wahre Existenz der Figuren im Raume, ohne eigentliches Stilgefühl. In dem Allen offenbart sich gerade bei so mächtiger künstlerischer Kraft ein Zug des

Barbarischen, ja des Brutalen, und diesen wird auch die Darstellung der Handlung selbst nicht los. Besonders gilt das von dem Könige Stephan Bathory, den die russischen Gefandten um Frieden anflehen, diese von wahrhaft thierischer Rohheit, der König von Natur mißgestaltet und widerwärtig im Ausdruck, während die Beschwörung der Union zwischen Polen und Lithauen unter König Sigismund August (1569) immerhin durch die kühne Sicherheit imponirt, mit welcher bei einer solchen Haupt- und Staatsaction dramatische Charaktere in Scene gesetzt sind. Dafs ein Kunstwerk zum ästhetischen Gefühl zu sprechen, dafs es sich an das tiefere Empfindungsleben zu wenden habe, kam freilich Matejo nicht in den Sinn. Es ist etwas Eigenes um die historischen Stoffe: sie sind dem Verständniß des Beschauers nur mit Mühe zugänglich, sie sind nur selten wahr-



Sesselbezug, türkische Seidenstickerei mit Gold.

haft malerisch günstig, sie lassen durch die Bedingungen, die in ihnen liegen, so selten das rein Menschliche, das wahrhaft Künstlerische zur Geltung kommen; und wenn man das Goethe'sche Wort: »das Beste an der Geschichte ist der Enthusiasmus, den sie erregt,« auf die Historienmalerei anwenden wollte, so würde sich nur fragen, was für ein Enthusiasmus denn gerade von der polnischen Geschichte hervorgerufen werden kann?

In keinem Saal der ganzen Kunstausstellung trafen wir ein so buntes Durcheinander wie in dem ungarischen: Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Kupferstiche hingen an denselben Wänden. Oben schlossen die Cartons von Lotz und Moriz Than für den Fries im Treppenhause des National - Museums das Ganze ab. Beide sind Schüler des verstorbenen Rahl und haben sich hier in würdigen, edlen historischen Compositionen, die freilich keine hervorragende Originalität verrathen, bewährt. Im Uebrigen merkt man bei Than in Stil und Farbe nur noch wenig von dieser Schule, mag er sich gleich in phantastischen wie rea-

len Stoffen, in Scenen aus Dichtern wie in großen Geschichtsbildern versuchen. Das Bildniß von Franz Pulszky ist ihm noch am besten gelungen. Was man von Liezenmeyer und Alexander Wagner sah, gehört zu den mäßigeren Productionen der Piloty'schen Schule. Im Uebrigen konnte man sich



Gläserner Krug, mit Silber beschlagen, von Lobmeyr in Wien.

die Betrachtung der großen ungarischen Historienbilder schenken; ein geschichtlich bedeutender Stoff giebt an sich noch kein Bild. Von Gustav Keleti, L. Paal und Victor Mészöly fanden wir hübsche Landschaften. Im Ganzen trat uns aber nur eine bedeutendere und eigenthümliche Künstlerpersönlichkeit in diesem Raume gegenüber: Michael Munkácsy.

Erst vor wenigen Jahren trat er mit einem Bilde, dem Verurtheilten, auf und hatte in Deutschland wie in Frankreich durchschlagenden Erfolg. In eine düstere



Vase in Glas und Bronze, entworfen von Hanfen, ausgeführt von Lobmeyr in Wien.

und niedere Sphäre des Lebens hinabsteigend, wufste er aus dieser ein dramatisch erschütterndes Bild zu gestalten und überraschte zugleich durch seine ungewöhnliche malerische Potenz. Schon verstand er es, jüngere Talente auf seine Bahn zu ziehen. Unter den Münchenern wie den Düsseldorfern haben wir einzelne Künstler kennen gelernt, die, nicht zu ihrem Vortheil, ihm in der Auffassung wie in der Malweise nachzueifern suchten. Sein Weg ist ein ganz eigener, der für andere gefährlich werden muß. Das größte der Bilder, »Nachtschwärmer«,

zeigt einen Trupp Gefindel, der, auf der Strafe aufgegriffen, am Morgen von Soldaten nach der Wache transportirt wird; darunter gefährliche Strolche, herabgekommene Subjecte, ein verführter junger Mensch, der beschämt zu Boden blickt und von einer jungen Magd mit Schrecken erkannt wird. Durch diesen Zug kommt ein unmittelbar dramatisch wirkendes Element in die Scene. Eine gaffende Weibergruppe am Tisch der Hökerin und nachlaufende Kinder vollenden die Composition. Munkacsy besitzt die Fähigkeit, das Düstere und Niedrige im Dasein des Menschen sicher, sogar mit dramatischer Wucht zu schildern. Aber eine Freudlosigkeit, die furchtbar ist, breitet sich über seine Schöpfungen aus, das Oede und Häßliche waltet überall ohne den leifesten verführenden Zug. Noch auffallender als bei dieser dramatischen Composition, in welcher solche Auffassung sich durch den gewählten Vorwurf rechtfertigen läßt, ist die Einseitigkeit des Künstlers bei kleineren und schlichteren Compositionen, bei der Alten, welche Butter macht, bei der Heimkehr des Betrunknen zu seiner Frau. Dies Bild ist durchaus widerwärtig. Der elende Lump, den ein Anderer heimführen muß, das ältere Kind, das auf dem Tische herumkriecht, das Weib mit dem Säugling an der Brust sind so dumpf und stumpf, daß man sich mit Ekel abwendet; ein Gegenstand, den nur der Humor erträglich machen könnte, bleibt hier ganz in die Sphäre des Gemeinen gebannt. Auch die malerische Behandlung von Munkacsy, wenn auch erstaunlich, ist doch nicht eine solche, die uns wahrhaft künstlerisch befriedigt. Die Breite der Pinselführung, die Fähigkeit, das Körperliche aller Figuren frappant heraustreten zu lassen, geht in das Außerordentliche, aber der starke Gebrauch von Beinschwarz, das Düstere des Tons wirken ermüdend und führen zur Unwahrheit. Weder für das Morgenlicht auf der Gasse, wie es das erste Bild verlangen würde, noch für die Interieurwirkung auf den anderen ist diese Haltung und Stimmung charakteristisch. Bei aller Anerkennung, die ein solches Talent fordert, wollen wir froh sein, daß unsere deutsche Volksmalerei andere Bahnen geht, daß sie in das tiefste Gemüthsleben des Volkes, sei es ernst, sei es humoristisch, eindringt und die schlichte Wahrheit der Erscheinung über die Bravour setzt.

Der Ueberblick über die deutsche Plastik mit Einschluß der österreichischen bot im Ganzen kein befriedigendes Ergebnis. Trotz einzelner anerkennenswerther Leistungen fühlte man sich enttäuscht, man vermifste größtentheils die Meister, auf welche wir als auf unsere besten stolz sind, man hatte in dem Vorhandenen keinen Maßstab für das, was geleistet werden kann und während der letzten Jahre auch wirklich geleistet worden ist. Das kümmerliche Material des Gypses überwog, die Masse des Vorhandenen war gleichgültig und bedeutungslos, Schülerarbeiten, welche auf eine Weltausstellung nicht hingehören, machten sich breit. Zu dem Besten gehörten immer noch die großen monumentalen Werke, in denen der historische und realistische Charakter überwiegt; die ideale Plastik, welche in der Darstellung der schönen Menschengestalt ihr Ziel sieht, war spärlich vertreten.

So kam es, daß auf der Weltausstellung die deutsche Plastik von der französischen in Schatten gestellt wurde, obwohl die Sculptur im französischen

Kunstleben niemals auch nur entfernt eine so dominirende Stellung eingenommen hat, wie die Malerei. Bei viel geringerem Idealismus der Empfindung hatten die Franzosen doch gerade viel mehr gediegene Bildwerke idealen Charakters ausgestellt. In der ganzen Nation ist eben das Verständniß für die plastische Schönheit ungleich verbreiteter, der Künstler kann eine ganz andere Nachfrage nach solchen Arbeiten erwarten, kann gewiss sein, daß ihm die Gelegenheit zur Ausführung in Marmor oder in Bronze nicht fehlen werde, kann es wagen, seine Arbeiten gleich von vornherein in edlem Material auf den Markt zu bringen. Die Plastik hat hier überall im Privathause ihre Stelle, und ebenso wendet ihr der Staat seine Theilnahme zu, glaubt nicht genug gethan zu haben, wenn er den Bildhauern die

Standbilder berühmter Männer aufträgt, sondern legt gerade auf diejenigen Werke, die um der Form selbst willen da sind, Gewicht, erwirbt sie für seine Museen oder für die Ausstattung öffentlicher Gebäude.

Auffällig war namentlich das Zurückstehen der Berliner Sculptur. Albert Wolff's »Justitia« und seine Gruppe »Kunst und Industrie«, für das Denkmal



Sängerfestpokal in verfilbertem Neufilber, nach Entwurf von Jul. Maefs ausgef. von Ritter & Co. in Eßlingen.

Friedrich Wilhelm's III. in Erz gegossen, sind sehr mächtige Arbeiten. Das Gypsmodell zum Standbilde Rauch's von Drake (f. d. Abb. S. 228) zeigte uns dies längst berühmte Meisterwerk von Neuem. Afinger's Grabdenkmal wurde den Lesern ebenfalls im Holzschnitt vorgeführt (S. 296). Unter den Arbeiten jüngerer Bildhauer nennen wir Enke's höchst lebendige Negerbüste mit dem Papagei, dies Muster wirkungsvoller Polychromie in Bronze, Otto's Gruppe des Fauns mit der Nymphe, das vortrefflich durchgeführte badende Weib von Reinhold Begas, während wir seinen bereits etwas älteren, in der Auffassung unedlen, in den Formen schwülftigen Mercur gern vermist hätten. Seine eiserne Brunnenfigur des Knaben mit dem Schlauche auf dem triefenden Haar, ist von solcher

Keckheit und folchem reizenden Humor, daß wir sie stets von Neuem mit Vergnügen sehen, und die bekannte Gruppe Venus und Amor nimmt sich ebenfalls bei kleinem Maßstabe in Bronze gut aus. Unter den Büsten muß Keil's Bildniß des Kaisers wegen seiner feinen Beobachtung und guten Durchführung genannt werden. Die deutsch-römische Schule hatte nichts Aufsergewöhnliches aufzuweisen: außer



Theebrett von verfilbertem Neufilber, von Ritter & Co. in Eßlingen.

der Judith von Emil Wolff noch verschiedene Arbeiten von Joseph Kopt aus Stuttgart, mit denen ich mich aber nicht so sehr, wie mit früheren Werken, befreunden kann. Die Pietas ist eine würdige, doch nicht sehr ursprüngliche Gruppe. Die Leistungen genrehafteren Charakters sind anmüthig, oft selbst überzierlich, doch ohne wahrhaft frischen, kecken Wurf. C. Steinhäuser's Marmorfigur eines nackten, sitzenden Mädchens am Schilf würde, bei edler Durchbildung der Formen und vollendetem Schwunge der Linien, nur im Kopfe etwas weniger Eleganz und mehr individuelles Leben vertragen können und hätte mit der Benennung »Ophelia« verschont bleiben sollen.

Die Dresdener Schule hielt diesmal den Ruf der deutschen Monumentalplastik am wirksamsten aufrecht. Breymann's eiserne Statue Heinrich's des Löwen für Braunschweig ist echt plastisch empfunden, von stilvoller Gröfse und gediegen durchgeführt. Donndorf hatte bei seinem Reiterbilde Karl August's für Weimar, das wir hier im Gypsmodell sahen, die schwierige Aufgabe, den wesentlich für das geistige Leben bedeutungsvollen Fürsten zu Pferde darzustellen, schuf aber ein wahrhaft individuelles, ausdrucksvolles Bild. Dabei erinnere man sich, dafs auch August Wittig in Düsseldorf, dessen längst berühmte Hagar-Gruppe wir hier wieder fanden, und Kundmann in Wien, von dem mehrere gute Büsten und Reliefs, so wie die empfindungsvolle und edel aufgebaute Gruppe des barmherzigen Samariters unter den österreichischen Sculpturen zu sehen waren (s. d. Abb. S. 92, 93 u. 292), in Dresden ihre Schule durchgemacht haben. Ebenso der Schweizer Robert Dorer, dessen Nationaldenkmal für Genf sich in der Rotunde erhob:



zwei hoheitsvolle Frauengestalten, die Stadt Genf, als die zartere, welche sich an die mächtige Helvetia lehnt, das Ganze klar und schlicht im Motiv, vornehm in der Durchführung. Wie steht das Baseler Monument der Schlacht von St. Jacob von Ferdinand Schlöth hiergegen zurück!

In der Münchener Plastik trat diesmal eine jüngere Richtung und mit ihr ein freieres und ursprünglicheres Leben in den Vordergrund. Es ist tröstlich, daß sich dort neben der geistlosen und ermüdenden Galerie von Puppen, mit welchen die einheimische Schule alle Straßen und öffentlichen Plätze ausgestattet hat, bald ein so gediegenes Werk wie das Denkmal Maximilian's II. von Zumbusch erheben wird, welches, theils schon in Bronze-Ausführung, theils in bronzierten Gypsmodellen auf dem Platze zwischen den deutschen Annexen stand. Hier tritt uns ein wirklich plastisches Gefühl bei charaktvollerem Anschluss an den Stil der italienischen Renaissance entgegen. Zunächst befriedigen die glückliche Architektur des Sockels, welche dem Zusammenwirken mit dem Architekten Hügel zu danken ist, die breiten und mächtigen Verhältnisse des Aufbaues, die kühnen und sprechenden Umriffe (f. S. 232). Die allegorischen Gestalten, welche frei vor dem Postamente sitzen, sind einander an künstlerischem Werthe nicht gleich, jedenfalls aber ist die vordere, der Friede, eine Jünglingsgestalt von hohem Adel. Die tragenden Knabenfiguren an den abgeschragten Ecken des Postamentes stellen die glücklichste Verschmelzung zwischen den plastischen und architektonischen Theilen her und die Figur des Königs, voll schöner Humanität und fürstlicher Würde der Auffassung, bei glücklichem Faltenwurf, vermag die reich bewegten unteren Partien energisch zu beherrschen. Zumbusch gehört seit kurzem Wien an, und in der österreichischen Abtheilung war er

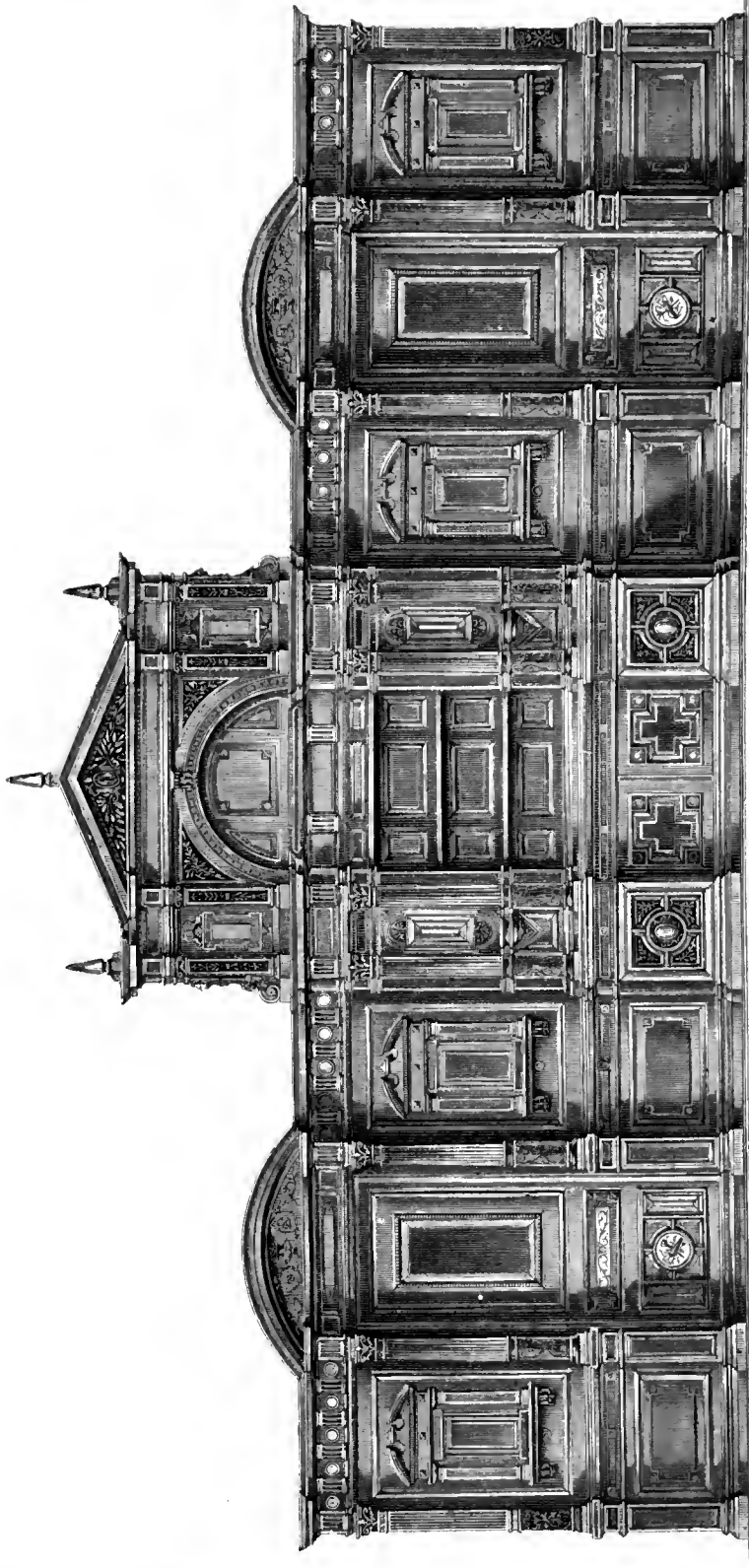
Bordüre, entworfen von F. Fischbach, ausgeführt von H. Engelhardt in Mannheim.

noch durch mehrere treffliche Portraitbüsten und Reliefs vertreten. Endlich zog noch ein Münchener Bildhauer von entschiedenem Talent, aber oft auf bedenklichem Wege, die Aufmerksamkeit an: Michael Wagnmüller, dessen Entwurf zu einem Nationaldenkmal schon unter den Concurrenz-Entwürfen für das Niederwald-Monument in Berlin zu sehen war. Die malerische Verwilderung ist hier auf die äußerste Spitze getrieben, manche kühnen Ausschreitungen von Reinhold Begas sind noch übertrumpft, von dessen krönender Gruppe auf der Berliner Börse ist die Windmühlenflügel-Armstreckung der Hauptfigur entnommen, zahlreiche leichte Personen, die aus früheren Bildern Makart's entlehnt sein könnten, treiben am Piedestal ihre Gaukelei. Von hier ist nur ein Schritt bis zu dem drolligen Zuckerbäckerstil jener Zopfmonumente, welche auf dem Graben in Wien und auf dem Marktplatz in Mannheim zu Ehren Gottes stehen. Dagegen sind ein Paar Genrestücke, die kleine Bronze eines Mädchens mit einer Eidechse, das in Marmor ausgeführte junge Mädchen, welches mit einem Kind auf seiner Schulter spielt, trotz der übertriebenen malerischen Gewandbehandlung liebenswürdig, keck und lebendig, und ebenso flott wie geistreich tritt uns endlich Wagnmüller in mehreren Portraitbüsten, darunter derjenigen von Paul Heyse, entgegen.

Von den Bildhauern Oesterreichs haben wir zwei der bedeutendsten, Zumbusch und Kundmann bereits erwähnt. Von Fernkorn war noch das Modell seines bereits 1860 enthüllten Reiterbildes des Erzherzogs Karl, von dem verstorbenen Hans Gasser ein Ganymed in Bronze zu sehen. Otto König erfreute durch mehrere launige und geistreiche Figuren in kleinem Mafstabe, Vincenz Pilz bewährte sich als einen productiven, seine Aufgaben kühn und kräftig angreifenden Künstler. Da sahen wir mehrere Denkmalsentwürfe, die er bei Concurrenzen eingefendet hatte, ohne jemals den rechten Erfolg zu haben, und doch hätte namentlich seine Goethe-Skizze (für Berlin) entschieden mehr Beachtung verdient. Man hatte Recht, das zu weit Greifende des Programms zu tadeln, den schwungvollen Aufbau und die wahrhaft plastische Anlage hätte man aber nicht verkennen sollen. Mehrere grössere Modelle führten uns einige der lebensvollen historischen Bildnißfiguren aus dem Vestibul des Arsenals und von der Elifabethbrücke vor.

Nicht im Ausstellungspalast, wohl aber gleichzeitig im Oesterreichischen Museum fanden wir Arbeiten eines jungen deutschen Bildhauers ausgestellt, die Alles übertreffen, was die Ausstellung selbst an plastischen Darstellungen bot. Dieser Künstler ist Adolph Hildebrand aus Jena, jetzt in Italien.

Wir wissen nur zu gut, dafs die Plastik nicht in dem Mafse wie die Malerei im Stande ist, der modernen Empfindungsweise als Organ zu dienen und den Inhalt des heutigen Lebens auszusprechen. Ihre ganze Existenz ist heut eine bedingte, dem Bildhauer fehlt das entgegenkommende Verständniß des Volkes, wenn er das eigentliche Ideal seiner Kunst offenbaren will, ja noch mehr, er selbst vermag die wahrhaft plastische Empfindung nur selten harmonisch auszubilden und rein zu bewahren. Um so freudiger müssen wir deshalb eine echt plastisch fühlende und gestaltende Natur begrüßen, die, wahrhaft vom Hauche des Genius berührt, durch alle Hemmnisse ahnungslos ihren Weg verfolgt, so sicher, als ob es nicht anders sein könnte, als ob ein anderer Himmel uns lächelte,



Wandvertäfelung eines Speisefales, nach Entwurf von Manfred Semper ausgeführt von A. Tümpel in Dresden.

als ob die Kluft minder groß wäre, die unser heutiges Sein und Denken von der Welt der Hellenen trennt. Eine solche Natur ist Adolph Hildebrand. Thorwaldsen's sitzender Schäferknabe mit dem Hunde, der Inbegriff keuscher Anmuth, holder Natürlichkeit und edler Formvollendung unter den plastischen Werken der Neuzeit, ist nicht schöner als Hildebrand's schlafender Hirtenknabe, der sanft hingegossen dasitzt, rückwärts gegen den Baumstamm gelehnt, in holdem Schlummer. Ungefucht, schlicht und dabei bezaubernd sind die Motive der Haltung: der linke Fuß vorgestreckt, der rechte angezogen, im rechten Arm der Hirtenstab, der linke lässig herabhängend. Zarte Jugendlichkeit bei vollendeter Bildung, feine Naturbelauschung, sicheres Formverständnis wirken hier zusammen. Un-



Details zu M. Semper's Wandvertäfelung.

mittelbarkeit des Naturgefühls, Unschuld und Grazie verbinden sich mit voller Kraft und Gesundheit, kein Zug des Gefallsüchtigen spielt hinein. Vielleicht ist die hintere Linie des Halses und des Nackens etwas zu stark, doch nur dieser kaum merkliche Einwand läßt sich gegen die herrliche Durchbildung der Gestalt erheben. Die charakteristische Behandlung der festen wie der weichen Partien des Körpers, die feine Brechung der Flächen an Leib und Hüften, die Individualisierung und vollkommene Durchgeistigung des ganzen Baues sind bewundernswerth. Bei größter Gediegenheit und Vollendung der Marmorausführung bleibt doch jedes Prunkstück mit der Technik als solcher fern, und der erquickende Eindruck dieser Schöpfung wird erhöht durch den warm goldigen Schimmer, den der Künstler dem Marmor zu geben gewußt hat. Das edle Korn des Materials wirkt ungetrübt, aber das kalte, todte Weiß ist vermieden, über die Schöpfung ist ein wohlthuender Hauch des Lebens ergossen.

Von einer andern Seite und zwar nicht minder geistvoll und trefflich zeigt

sich der Künstler in einer männlichen Portraitbüste, so charaktervoll und mächtig schlicht wie ein alter Römerkopf. Endlich sah man von ihm noch die kleine Bronzefigur eines Trinkers. Es ist ein stehender bacchischer Jüngling, das Haar von Epheu durchflochten, Trauben in der Linken, während er mit der Rechten die Schale zum Munde führt und schlürft. Der entschiedene Realismus, welchen das Bronzework durch die Eigenschaften des Materials selbst beansprucht, ist hier ebenso glücklich getroffen, wie die zarte Anmuth bei der Marmorfigur. Der Zug des Sinnlichen, der Durst, das Verlangen, das Behagen prägen sich in der Körperhaltung wie im Ausdruck mit ungemeiner Lebendigkeit aus.

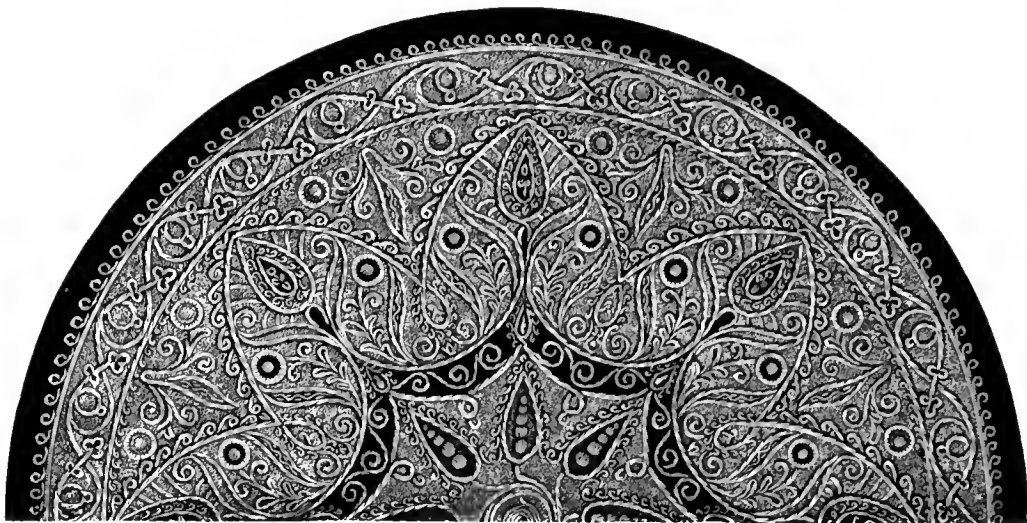


Details zu M. Semper's Wandvertäfelung.

Während in der modernen Sculptur bald conventionelle Leerheit und akademische Kälte, bald zügelloser Naturalismus und Hinübergreifen in das Malerische das Feld behaupteten, stehen diese Arbeiten mitten inne, von jeder modernen Krankhaftigkeit unberührt. Von Hildebrand's Gestalten möchte man sagen, was ein Zeitgenosse vor denen von Carstens ausrief: »Jeder ist so unbekümmert um sich, so ganz eins mit sich, dafs man fühlt, dies sind wahre Menschen.«



Detail zu M. Semper's Wandvertäfelung.



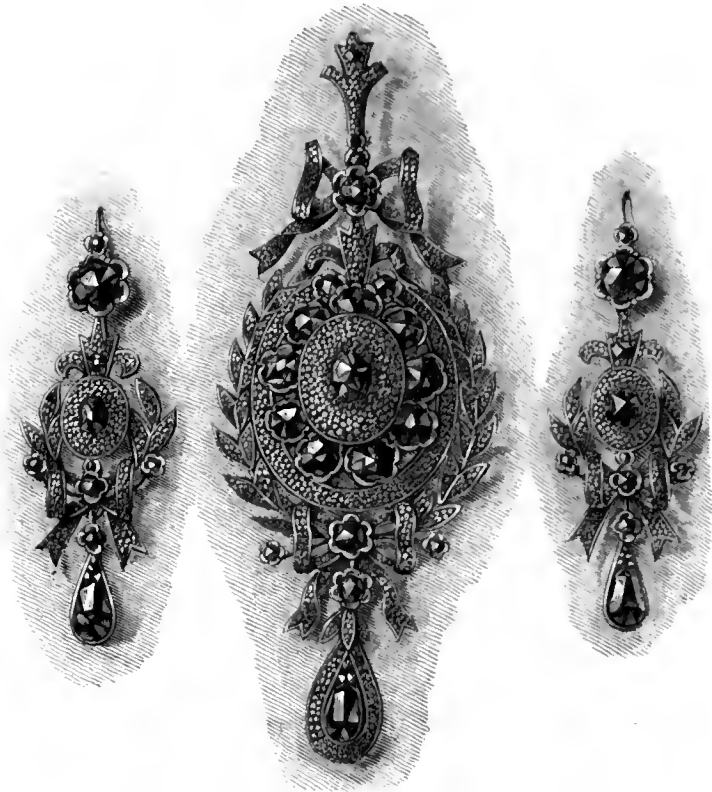
Tabouret, Goldstickerei aus dem Kaukasus.

V. Die Schweiz, Belgien, Holland, Skandinavien, Russland, Spanien, Italien und England.

Deutschland, Oesterreich mit einbegriffen, und Frankreich sind die beiden großen Mächte, die sich in der modernen Kunst gegenüberstehen. Gegen ihre Leistungen treten diejenigen aus den übrigen Staaten und Nationen erheblich zurück. Die Künstler der Schweiz neigen sich, den Nationalitäten der Alpen-Republic entsprechend, in ihrer Richtung und Ausbildung nach drei verschiedenen Seiten hin. Anton Barzaghi-Cattaneo aus Tessin, jetzt in Mailand, zeigte sich in zwei Studienköpfen und einem hübschen Genrebild als Italiener, der Waadtländer C. Gleyre in Paris auch diesmal als Franzose, durch seine flötende nackte Mädchengestalt, die, zart und fauber, dennoch von feiner eigentlichen Bedeutung kaum einen rechten Begriff gewähren konnte. Auch A. Potter in Genf ist von der neueren französischen Landschaftsmalerei beeinflusst. Die meisten übrigen Maler, selbst diejenigen aus der französischen Schweiz, sind dagegen deutsch in Können und Empfinden. Wir brauchen kaum mehr bei Einzelnen stehen zu bleiben, indem wir Vautier, unstreitig einen der größten lebenden Meister, bereits vorweggenommen haben. »Die Kappeler Milchsuppe« von Albert Anker ist ein ganz hübsches historisches Genrebild. E. Stückelberg in Basel bewährte sich als einen sinnigen, zarten, anspruchslosen Portraitmaler und entfaltete in mehreren kleinen Stimmungsbildern, besonders in der Wahrfagerin, bei edler Durchbildung des Ausdrucks und bei gedämpftem Tone einen wahrhaft poetischen Reiz. Die Schweizer Landschaftsmalerei, namentlich wenn sie ihre Motive aus den Alpen holt, will nicht viel bedeuten. Rudolph Koller in Zürich ist ein ausgezeichnete Viehmaler, wahr und plastisch in der Darstellung der einzelnen Thiere, nur in der Haltung des Ganzen, in der harmonischen Ausbildung der landschaftlichen Umgebung minder glücklich, was gerade bei den in Wien ausgestellten größeren Bildern auffiel.

Die moderne belgische Malerei gehört zu den interessantesten Erscheinungen des neuesten Kunstlebens. Dies kleine Volk brachte es, der großen künstlerischen Vergangenheit eingedenk und gefördert durch eine verständige Kunstpflege von Seiten des Staates, zu einer höchst ansehnlichen technischen Ausbildung, die nicht bloß hervorragenden Meistern, sondern allen Lernenden und Strebenden zu Gute kam. Es machte feine Kunstproducte zu einem bedeutenden Exportartikel, der zum nationalen Wohlstande beitrug. Aber die Glanzepoche der belgischen Malerei dauerte nicht lange und ist jetzt vorüber. Von gesunder Fortentwicklung und ursprünglicher Lebenskraft ist heut in dieser Schule wenig zu spüren, sie besteht eben nur als ein höherer Industriezweig weiter. Die gepriesenen Historienmaler der früheren Jahrzehnte, Gallait, 'de Bièfve, N. 'de Kayser, erschienen auf der Wiener Ausstellung ziemlich schwach, nur der Erste unter ihnen zeigte sich noch in zwei Bildnissen auf der alten Höhe, in demjenigen des Ministers Dumortier und dem noch schöneren des Herrn Saint-Paul de Sinçay. Die weltmännische Erscheinung mit röthlich-blondem Bart und vortrefflich durchgebildeten Händen ist ebenso elegant wie correct aufgefaßt und hebt sich pikant von dem lichtgrauen Hintergrunde ab.

Die Nüchternheit, welche dem belgischen Realismus bei all seinem Glanze von Anfang an eigen war, trieb Künstler anderer Gesinnung zu einer so entschiedenen Opposition, daß sie auch ihrerseits zu weit gingen und in das entgegengesetzte Extrem verfielen. Daß sich die belgische Regierung veranlaßt gefühlt hatte, zur Ausstellung auch eines der colossalen Gemälde von Antoine Wiertz zu senden, für das die Wiener Bezeichnung »Der große Krach« der Kürze wegen beibehalten werden möge, trug nicht wesentlich dazu bei, den ohnehin unruhigen großen Mittelfaal der Kunsthalle harmonischer zu machen und konnte auch dem Künstler selbst nicht viele neue Anhänger gewinnen. Zur Ergänzung mochte man die Photographien anderer Gemälde in der belgischen Abtheilung des Industriepalastes betrachten. Wiertz hatte ganz recht, daß er niemals ein Bild verkaufen und nie eins ausstellen wollte. Ohne diese Vorsicht wäre er nicht zu seinem Ruhme gelangt, oder er hätte ihn wenigstens nicht lange bewahrt. In sein Atelier bei Brüssel, diesen Raum von mehr als Reitbahngröße — seit dem Tode von Wiertz ein öffentliches Museum — muß man treten, hier diese Schaar von Bildern entsprechend großen Formates rings um sich her sehen; die ganze Atmosphäre des Raumes, sowie der Katalog des Herrn Watteau muß den Besucher belehren, daß er in einem Heiligthum stehe, daß der Geist, der hier wirkte, ein Messias gewesen sei. Die räumliche Größe an sich macht immer schon eine gewisse Wirkung, dieser Ocean von Farbe und von bewegten Gestalten umfaßt die Phantasie. Wenn man jenes Gewirr von Fratzen und Verzerrungen vor sich hat, welche »drei Minuten eines abgeschlagenen Kopfes« darstellen sollen, wenn man das lehrreiche Gemälde: »ein Großer der Erde« betrachtet, das in Wandhöhe einen Fuß nebst dem Bein bis zum Knie darstellt, und auf welchem man allmählich auch noch den ganzen Polyphem gewahr wird, wie er hinter seinem Beine sich in der Verkürzung niederbeugt und einige kleine zappelnde Menschengestalten zum Verspeisen aufgreift, dann findet man den »großen Krach« und ähnliche Bilder gar nicht mehr seltsam und phantastisch,



Granatschmuck mit Goldfassung, von Goldschmidt in Prag.

und ein paar maßvollere kleinere Gemälde, wie die Gruppe von schwebenden Gestalten, denen Wiertz den Titel zugewiesen hat: »die menschliche Macht hat keine Grenzen«, ein im Rubens'schen Stil coloristisch werthvolles Bild, findet man dann sogar schön. Rubens war das Ideal von Wiertz, nur daß der moderne Nachfolger, seiner ganzen Natur nach, einen so echt humanen, gefunden, lebensfrohen Geist wie Rubens gar nicht verstehen konnte. Die Principien des Colorits, welche er Rubens abgesehen, walten auch in dem »großen Krach«, nur daß Schwere und Undurchsichtigkeit die Nachahmung von dem Original unterscheiden; ebenso hat Rubens die Vorbilder zu diesen schwebenden, himmelansteigenden, stürzenden, zu Knäueln sich ballenden Gestalten geliefert. Daß Wiertz dies Alles eigentlich nur zu einem religiösen und politischen Kunststück der Rhetorik aufwendete, ist seine Sache und geht den Beschauer nichts an; dieser hält sich an die Erscheinung selbst, und wenn sie ihm auf der Wiener Weltausstellung entgegentrat, so mochte sie ihm sehr fremdartig vorkommen, aber er wird nicht läugnen können, daß sich hier eine ungewöhnliche Kraft offenbart und schließlich bedauern, daß eine so begabte Künstlernatur der Krankhaftigkeit bis zum Wahnsinn verfallen war.

Ein anderes Beispiel ungesunder Ausartung bei großem Talente gewährt der verstorbene Henri Leys. Er theilt mit Wiertz den Zug, in dem Anschluß an bedeutende künstlerische Vorbilder der heimathlichen Vergangenheit sein Heil



Schüssel von Ginori in Doccia.

zu suchen; er schloß sich zunächst an die Holländer des 17. Jahrhunderts in seinen historischen Genrebildern, mit Feinheit und Verständniß, mit großem malerischen Geschick und echtem Gefühl für Lichtwirkungen, nicht slavisch und nicht ohne eigene Empfindung an. Ein Bild dieser Art, das Fest, welches die Antwerpener Schützengilde zu Ehren von Rubens giebt, allerdings schon 1851 gemalt, war in Wien zu sehen. In der Folge aber wurde Leys mehr und mehr Manierist. Er ging in seiner Alterthümelei immer weiter, in der niederländischen und deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts, besonders in den späteren Nachfolgern der van Eyck'schen Schule, suchte er seine Vorbilder. Mitten unter einem Künstlergeschlecht stehend, welches in einer äußerlichen, oft seelenlosen Bravour aufging, fühlte er sich durch die milde Bescheidenheit, die tiefe, doch nur schüchtern sich zum Ausdruck bringende Empfindung dieser alten Meister angezogen. So begann er in der Malerei rein die Localfarben zu betonen, ohne auf eine harmonische Gesamthaltung auszugehen, verzichtete auf jede Luftperspective, stellte alle Figuren ungeschickt, hölzern, handlungslos hin, als kenne er den Körper nicht und könne ihn nicht in Bewegung setzen. Aber die Keuschheit seiner Vorbilder nahm er bei dieser erkünstelten Nachahmung nicht mit herüber, die Charakteristik und das individuelle Leben derselben verwischte er bei solcher Lahmheit und Absichtlichkeit. Was wir noch auf der Ausstellung sahen, die Einzelfiguren Philipp's des Guten und der Maria von Burgund (1864), der Bürgermeister Lancelot von Urfel, die Miliz anredend, welche Antwerpen vertheidigen soll,

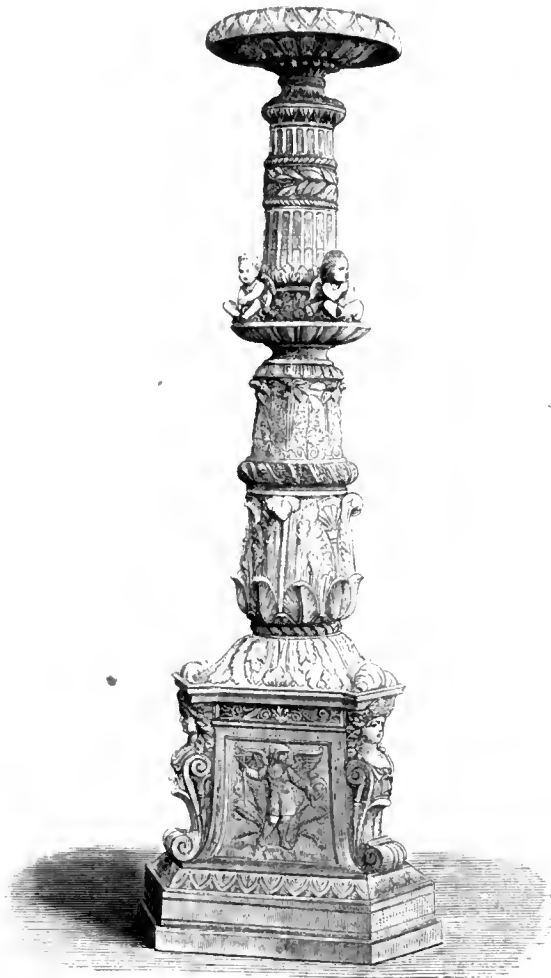
(1867) und die Pilger (1868) sind dürftige, geistlose, gezwungene, und deshalb unangenehme Uebungen in alterthümlicher Manier.

Der Sonderling Wiertz blieb ohne Nachfolge, Henri Leys aber weckte eine solche; eine große Anzahl junger Künstler machte diese ungefundene Versuche, die zum Modeartikel für den überreizten Geschmack geworden waren, mit, und diese Richtung gab sich für die wahrhaft nationale aus. F. Vinck, Lagye, in seinen ganz hübschen Interieurs mit auffallend schwachen Figuren, Braeckelaer gehen wir auf ähnlicher Bahn. Am talentvollsten, mit einer gewissen Mäßigung bewegen sich auf ihr Albrecht und Julian de Vriendt, der erste in seiner Jacobäa von Baiern, welche Philipp den Guten um Gnade für ihren Gemahl fleht, der zweite in der heiligen Elisabeth mit ihren Kindern, welche von den Einwohnern Eisenachs in das Elend gestossen wird (s. die Abb. S. 124). Dies sind Bilder ziemlich großen Umfangs, denen man bei sorgfamer Ausbildung und gediegener Färbung wenigstens ein größeres Geschick in der Haltung, ein selbständiges Gefühl nicht absprechen kann. Frei von Alterthümelei sind nur die beiden größeren Historienbilder von Emile Wauters, der wahnsinnige Hugo van der Goes, und Maria von Burgund, welche die Schöffen von Gent um Gnade für ihre Räte fleht. Hier finden wir wenigstens ausdrucksvolle und lebendige Charaktere, aber eine dumpfe, schwere Farbe.

Neben den archaischen Tendenzen weist die belgische Malerei auch hypermoderne auf, die sich am sichtbarsten in Alfred Stevens verkörpern. Seine sechzehn Bilder sind pikante Cabinetsstücke von eigenartigem Reiz der Farbe, jedes einzelne ein Bravourstück. Sie stellen meistens Damen aus der feinen Gesellschaft in allerlei Toiletten und in verschiedenen Situationen dar, im Hauskleide, im Besuchs- und Promenaden-Anzug, als Wöchnerin im Bette, unbekleidet im Bade, in hübschen Interieurs oder mit aufgespanntem Sonnenschirm vor einer rothen Tapete, wo derselbe gar nicht nöthig ist. Dazwischen erscheint zur Abwechslung eine Japanerin vor dem Spiegel auf dem größten dieser Gemälde. Jedes der Bilder übt seinen Reiz aus. Aber von Inhalt und Gedanken ist nirgend die Rede. Weder ein feines geistiges Interesse noch ein Zug gemüthlichen Humors, wie in den Cabinetsstücken der alten Niederländer, spielen hier hinein.

Die Geistlosigkeit ist ein Zug, der in der modernen belgischen Genremalerei durchgeht. Willems malt nach wie vor Bilder, in welchen Atlaskleider die Hauptrolle spielen, ist dabei aber ohne Ausnahme hölzern und empfindungslos, während in technischer Hinsicht ein Terburg und Metsu ihre Sache doch noch besser verstanden. Madou bleibt mehr und mehr gegen frühere Leistungen zurück, er ist im Vortrag flau, im Ausdruck gezwungen-witzig. Die Volksmalerei gelingt den Belgiern vollends nicht. Gerade, wo der Ton des Humors angeschlagen werden soll, fehlt es ihnen an Naivetät und Leben.

Eine gewesene Größe ist auch der einst berühmte Thiermaler Verboeckhoven. Die jüngere Generation, wie Robbe, de Haas, Joseph Stevens, leistet im Thierstück Besseres. Charles Verlat, jetzt in Weimar, versteht es, die Thiere scharf zu individualisiren, ja sogar dramatisches Leben zu entfalten, in den Hunden, die ein Kind vom Wolfe befreien. Nur sollte er es bleiben lassen, einen Amor zu malen, und auch seine Bildnisse, welche man auf der deutschen

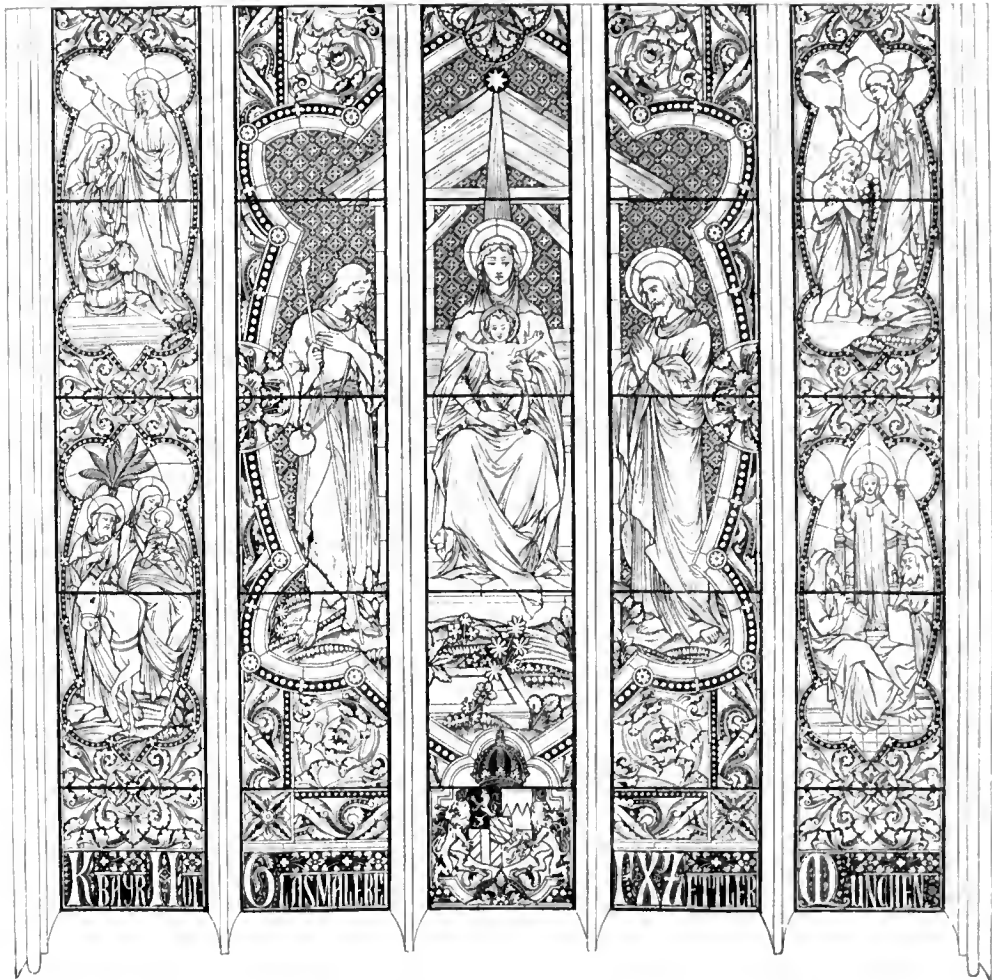


Candelaber aus Terracotta, von Franz Naumann in Plottendorf.

Seite sah, sind hart und hölzern. Im Secstück zeichnet sich Clays durch gute Beobachtung, kräftige Pinfelführung und feine Haltung aus. Unter den Landschaftsmalern, die ihre Motive wesentlich in der heimathlichen Natur suchen und ähnliche Wege wie die neueren französischen Landschaftsmaler gehen, stehen Fourmois, van der Hecht, D. Schampheler, besonders aber Lamorinière hervor, der auch etwas von der Poesie der älteren niederländischen Landschaft aufgenommen. Das größte seiner Bilder, ein flandrischer Herbsttag mit stehendem Gewässer, hochstämmigen Birken und ferner Ortschaft, ist bei gedämpftem Ton duffig und stimmungsvoll.

Von dem belgischen Bildhauer Fraikin sehen wir die glatte, aber anmuthige Gruppe einer jungen Mutter mit ihrem Kinde.

Trotz der politischen Trennung zeigen die Niederlande in der modernen Malerei eine starke Verwandtschaft mit Belgien. Bei großer Ausbildung der rein malerischen Seite bleiben auch die Holländer im geistigen Ausdruck weit zurück.



Untere Partie eines Kirchenfensters, Glasmalerei von F. X. Zettler in München.

und sind gerade dadurch nicht eben ihrer großen Kunstvergangenheit würdig, obwohl sie sonst — und zwar ohne falschen Archaismus — manches von derselben zu lernen suchen. In dem Saal der Holländer hingen fast nur Bilder, die sich sehen lassen können. Das Durchschnittsmaß der Ausbildung ist noch höher als in Belgien, aber hervorragendere Schöpfungen, die sich tiefer dem Geiste einprägen, sind nicht darunter. Der eigenthümlichste Künstler der Niederlande, Alma-Tadema, fehlte diesmal. C. Bisschop hatte einige Genrebilder, ein vornehmes und lebendiges Herrenportrait und zwei Charakterfiguren in holländischem Nationalcostüm, lebensgroß, in halber Figur, ausgestellt; sein »Gretchen van Marken«, gut gemalt, traulich und anziehend im Ausdruck, mußte dem Eintretenden sofort in die Augen fallen. Unter den Genremalern trat J. Israels am anspruchvollsten auf. In Farbe, Helldunkel und malerischer Wirkung eines Interieurs versteht er seine Sache, aber die Gestalten entbehren der Individualität. Man findet keinen Humor da, wo er hingehört, wie bei der Bauernfamilie bei



Credenz von Cooper & Holt in London.

Tische, und auch mit der Tiefe der Empfindung ist es nicht weit her; denn diese müßte in ganz Anderem liegen als in dem Titel: »Durch Finsterniß zum Licht«, welchen er bei einem ländlichen Begräbniß an den Rahmen geschrieben hat. Auch in den Bildern aus dem Volksleben von Sadée fehlt das individuelle Leben, Hermann ten Kate erscheint kaum auf früherer Höhe, die Scenen aus dem Fischer- und Seemannsleben von Elchanon Verveer sind von ziemlich wohlfeiler Laune. Stroebel hat namentlich in einem seiner Bilder, einem Goldschmiedsladen, ein gefälliges Interieur mit Figuren und Durchblick in das Freie nach Art des Pieter de Hooghe geschaffen. In Triggt's historischen Genrebildern aus der Geschichte der deutschen Reformation — nur Predigt-, Unterrichts- und Disputations-Motive — ist auch auf die Interieur- und Lichtwirkung ein stärkeres Gewicht als auf die wirkliche Herausbildung der Charaktere gelegt.

Ausgezeichnete Leistungen finden wir in der Architektur-Malerei, in Bosboom's stimmungsvollen Kirchen-Interieurs, in C. Springer's ziemlich großen, klaren, präcis gezeichneten Ansichten der Rathhäuser von Leyden und von Lübeck. Beide werden auf diesem Gebiete nur von unserem Graeb übertroffen. Auch die Landschaft steht durchschnittlich auf einer erfreulichen Höhe. Die flotten Waldpartien von Bilders, die Gemälde von Boks, Borfeleu, J. Bakhuysen, J. F. van Deventer, van der Maaten, W. Roelofs, J. G. Vogel zeugen dafür, S. L. Verveer ist in seinen holländischen Stadtansichten vortrefflich. Ebenso finden wir mehrere gute Seestücke, unter denen zwei Bilder von Heemskerk van Beeft in erster Reihe stehen. T. Bakhuysen malt Blumen flott und kühn, zwei Damen, A. Haanen und M. Vos, zeichnen sich im Stillleben aus. Eine andere Dame, Henriette Ronner, ist längst als eine treffliche Hundemalerin bekannt. Unter den übrigen Thierbildern ist namentlich ein Pferdestück von A. Mauve hervorzuheben.

Alles, was die Skandinavischen Länder in der Kunst leisten, ist lediglich dem Zusammenhang mit deutschem Geist und deutscher Bildung zu verdanken, ist Product ihrer Düffelder Colonie. Wenn sie hernach den Zusammenhang mit dem eigenen Vaterlande zu wahren wissen, aus dessen landschaftlicher Natur, aus dessen Volksthum ihre Vorwürfe wählen, so bewähren sie dadurch nur die Richtung und Gesinnung, zu der sie der Umgang mit dem deutschen Geiste geführt hat. In Gude haben wir den bedeutendsten Meister aus diesen Ländern bereits berücksichtigt. Norwegen besitzt aber noch einen zweiten Landschaftsmaler ersten Ranges, L. Munthe in Düffeldorf, der durch zwei herrliche, stimmungsvolle Bilder, den Saum eines herbstlichen Birkenwaldes und einen Winterabend bei Thauwetter, vertreten ist. Unter den Landschaftsmalern sind dann noch Jacobson, Morten Müller und zwei Schüler von Gude, J. Nielsen und Frithjof Smith, beachtenswerth, dazu kommen ein paar hübsche Architekturstücke von Lerche in Düffeldorf. Der Altmeister der norwegischen Volksmalerei, A. Tidemand, tritt uns in einer freundlichen Composition, die jedoch kaum auf seiner früheren Höhe steht, einem Brautzuge im Walde, entgegen. Unter den schwedischen Gemälden fiel durch seinen Umfang ein sonst nur mäßiges Geschichtsbild, König Erich XIV., von Graf Georg von Rosen, in

die Augen. Die besseren Genrestücke, von Fagerlin, Jernberg, Nordenberg, sind sämmtlich aus Düsselhof eingekauft. In einem Gemälde von Helander ist der directe Einfluss von Carl Hoff, in einer Arbeit von Agnes Börjesson der von Wilhelm Sohn zu erkennen. Die dänische Malerei nimmt sich nicht sonderlich aus; höchstens ein paar Marinen von Johann Carl Neumann und von Sörensen und einigen behagliche Genrebildchen von Carl Bloch, meistens Mönche in verschiedenen launigen Situationen, verdienen Beachtung.

Unter den zahlreichen Arbeiten des dänischen Bildhauers Jerichau sind die beiden hervorragendsten längst bekannt: zwei badende Mädchen, mäfsig in der Erfindung, aber gefällig durch das weiche Sich-Aneinanderfchmiegen der Körper, wenngleich ziemlich flau in der Behandlung; sodann die weit überlegene, lebendige und herrliche Gruppe des Pantherjägers.

Die Zahl der russischen Künstler war nicht bedeutend und der Saal, der ihre Arbeiten enthielt, sah fast ebenso unruhig und verworren aus, wie der ungarische, da Zeichnungen und architektonische Aufnahmen unmittelbar neben den Gemälden Platz gefunden hatten. Die Russen wissen im Allgemeinen, woher sie ihre künstlerische Bildung zu holen haben, ihren Arbeiten sieht man wenig nationale Ursprünglichkeit, dagegen eine deutsche oder französische Kunsterziehung an. Letztere läfst ein gröfseres Bild von Heinrich Semiradski vermuthen, welches in dem internationalen Mittelsaal hängt: »die Sünderin«, nach dem gleichnamigen Gedicht von Tolstoi. Diese Dichtung kenne ich nicht, sie behandelt aber offenbar die Geschichte der Magdalena, welche durch Christi Erscheinung aus ihrem üppigen Leben aufgerufen wird. Der russische Maler hat eine grofse Genrescene bei effectvollem, südlichem Sonnenlichte daraus gemacht, mit zahlreichen, gefchickt in Scene gesetzten Figuren, aber mit einem falonfähigen, ausdruckslosen blonden Christus und auch sonst ohne wahre geistige Beseelung des Vorgangs. Eine verwandte Richtung tritt uns in einem gut angeordneten und geschmackvoll durchgeführten Gemälde von Waffili Wereschagin entgegen: Gregor der Grofse straft die Geldgier, indem er einem Todten seine Schätze mit in das Grab giebt. Alexander Kotzebue, der in München lebt, ist ein bedeutender Schlachtenmaler, aber sein ausgestelltes Bild, Avantgardengefecht bei Karstula im Jahre 1809, hing so hoch, dafs ich höchstens seine übersichtliche Anordnung erkennen konnte, ohne sonst eines Urtheils fähig zu sein. Ein paar kleine Schlachtenbilder von Willewalde sind haltungsvoll und lebendig. Die Schilderung des heimathlichen Lebens bei starkem Realismus tritt uns in Ripin's Barkenziehern an der Wolga entgegen: echt russische Typen, sehr derb, fast brutal in der Auffassung, aber mit dem Stempel des Wahren, bei glühendem Abendlicht. Minder glücklich ist Waffili Peroff, dessen rastende Jäger ebenfalls naturalistische Kraft, doch mit starker Uebertreibung des Ausdrucks, verrathen. Constantin Makovski schildert ein winterliches Volksfest in St. Petersburg, die Butterwoche, mit vielen lebendig beobachteten Einzelheiten, ohne rechte Haltung. Anziehender sind die kleinen Genrebilder von Wladimir Makowski, knöchelspielende Kinder, glücklich im Charakter beobachtet, etwas spitz im Vortrage; sodann die »Nachtigallen-Liebhaber«, ein sehr hübsches russisches Interieur, endlich das Vorzimmer eines Arztes. Karl Hulin ist in seinen Kinderbildern



Gothisches Grabmal, nach Fr. Schmidt's Entwurf ausgeführt von A. Wasserburger in Wien.



Toilette-Spiegel, von Ravené & Sufsmann in Berlin.

fauber und allerliebft, während ein hiftorifches Genrebild: Vorabend der Bartholomäusnacht, in der Hallunken-Phyfiognomie des Franzofen, der fich das weifse Kreuz an den Hut befestigt, ganz witzig und dabei gut gemalt ift. Zwei kleine Genrebilder des Finnländers Carl Janfon, Seeleute beim Kartenspiel und Brautwerbung, fcheinen die Duffeldorfer Schule zu verrathen. Daffelbe ift wohl auch bei der Landfchaft eines Finnländers, Berndt Lindholm, der besten in diefem Saale, voll feinen Stimmungslebens, der Fall, während außerdem eine flache Gegend mit fumpfigem Boden von Szuchodolsky, ein kühl geftimmtes nordifches Strandbild von Eugen Dücker, und der Eisgang auf der Newa von Alexius Bogoljuboff, klar, charakteriftifch und fein in der Perspective, Beachtung verdienen.

Ueber die fpanifche Malerei im Zusammenhange zu fprechen, fühle ich mich nicht im Stande. Der Raum, welcher diefer Schule angewiefen war, einer der Eckpavillons mit Kuppellicht, war von fchornsteinartigem Format und fo dunkel, dafs man höchstens bei geöffneten Thüren durch das von unten einfallende Licht etwas erkennen konnte. Unter den Malern diefer Nation fcheuen mehrere den gröfsten Mafsstab nicht; fo Mercada, welcher den Tod des heiligen Franz von Affifi dargestellt und dazu Ghirlandajo's berühmtes Frescobild benutzt hat, und Dominguez, deffen Tod des Seneca ein ernstes Studium, gute fran-zöfifche Schule, etwas von David's akademifchem Stil, aber kräftige Farbe und realiftifche Energie zeigt. Ein Genrebild von Pellicer, welches das abendliche Strafsenleben in Madrid charakteriftifch fchildert, ein stattliches, in der Farbe prunkvolles Damenportrait von Navarrete, ein Mädchen in Volkstracht von Rodriguez fielen mir noch am meiften in die Augen.

Zu den Nationen, welche in der Malerei bereits an der Grenze der europäifchen Cultur ftehen, gehören merkwürdiger Weife auch die Italiener, das gröfste Kunstvolk der modernen Welt, dem Europa im 15. und 16. Jahrhundert die Wiedergeburt des Gefchmacks verdankt. Noch immer ift auf andern Gebieten etwas von der alten Begabung zu fpüren, doch in der Malerei find die Italiener halbe Barbaren; fie treten anspruchsvoll auf, oft im gröfsten Mafsstabe, fie prunken mit ihrer Virtuofität der Technik, dabei haben fie aber faft niemals ein echtes Gefühl für die Farbe, nie ein feines durchgebildetes Verftändnifs der Form. Ihre grofse künftlerifche Vergangenheit, noch heut das Ideal der modernen Welt, ift für die Italiener nicht vorhanden; fie find in der Auffaffung und Mache völlig modern, ebenfowenig kennen fie aber auch ihre Natur, ihr Land und Volk, ihre Gegenwart; das, was um feiner Schönheit willen Menschen aus allen Nationen, und befonders die Künftler, über die Alpen lockt, wird von ihnen nicht verftanden, theilnahmlos gehen fie an Alledem vorbei. Motive aus dem Volksleben Italiens, wie von dem Wiener Paffini, lebensvolle Gefaltten aus diefer Welt, wie von dem Franzofen Bonnat, Blicke in die landschaftliche Schönheit diefer Gegenden, wie von Oswald Achenbach, finden wir hier nicht. Wie wenig können fich neben folcher Naturauffaffung — um zunächft bei der Landfchaft zu bleiben — Arbeiten wie die von Vertunni fehen laffen. Künftler, die mehr Eigenthümlichkeit befitzen, glauben in der Landfchaft nur dann etwas leisten zu können, wenn fie die Schönheit der heimifchen Natur, der fie fich nicht gewachsen

fühlen, ängstlich vermeiden, das möglichst Langweilige, Oede und Hässliche aufsuchen und dies nicht etwa mit feinem Stimmungsleben zu durchdringen suchen, sondern es mit kalter photographischer Schärfe festhalten. Roffano's Viehmarkt aus der Gegend von Neapel, eine schnurgerade Allee, welche das ganze Bild ausmacht, ist für diese Art von Landschaftsmalerei bezeichnend. Pittara's Thierstücke scheinen ein gewisses Studium Troyon's zu verrathen, bleiben aber gegen das Vorbild durch ihre Trockenheit weit zurück.



Vasen von weißem opakem Glas, von Lobmeyr in Wien.

Eher öffnen sich den Italienern dann die Augen, wenn sie über ihre Grenzen gehen; die beste Landschaft, in der Technik allerdings ganz französisch, ist ein düsteres Wüstenbild mit lagernder Karawane von Pasini; auch das italienische Feldlazareth bei der Belagerung von Paris, von Carlo Nogarò, ist ein effectvolles Winterbild. Ein Hühnermarkt von Cipriani, mit lebendigen Motiven und einigen gut aufgefassten Mönchscharakteren, ein Heiligenbilder-Händler, dessen Kram von Landleuten bewundert wird, von Girolamo Induno, gehören zu den besseren Schilderungen aus dem italienischen Volksleben. Das feinste und talentvollste aller italienischen Gemälde, die wir hier ausgestellt sehen, ist aber seinem Stoffe nach aus dem russischen Volksleben gegriffen, die Brautschau von Ro-



Schild in Treib-, Ciselir- und Taufchirarbeit, von Elkington & Co. in Birmingham.

berto Fontana; die junge Braut steht ganz entkleidet da, um sich so den weiblichen Anverwandten des Bräutigams zu präsentiren, der Ausdruck der Prüfenden ist fein und mannigfaltig; die geduldige Schamhaftigkeit der Hauptfigur, die wir kaum im Profil sehen, und die durch ein Streiflicht pikant beleuchtet ist, wirkt allerliebft. Eine zweite Arbeit desselben Künstlers, die Gespensterscene aus Robert dem Teufel, trifft den Ton recht gut und ist, bei feiner Zeichnung, poetisch in der Wirkung des Mondlichtes. Aber es ist sehr bezeichnend für die künstlerische Gefinnung des modernen Italiens, daß die Malerei zu ihren Vorwürfen eine Anleihe bei der Oper macht.

Zu den besten Künstlern gehört sodann Bertini, von dem wir zunächst zwei Bildnisse, sein eigenes und das der Prinzessin Margherita, sehen, nicht eben tief



Füllung, in Eisen getrieben, von A. Batsche in Wien.

im Ausdruck, aber mit Bravour und Leben durchgeführt. Seinen beiden kleinen Mädchen, welche Tauben füttern, fehlt trotz mancher feinen Züge doch die rechte Naivetät. Von den zwei historischen Genrebildern ist das eine: Leonardo, die Beatrice von Este malend — diese nach einem Kopf in der Ambrosiana zu Mailand — ein Costümstück ohne sonderlichen Geist, doch von fauberer Durchführung, während das andere, Franz I. von Frankreich und der Marschall Trivulzio, durch wirkungsvolle coloristische Haltung befriedigt. Ein originelles Talent tritt uns in Bianchi entgegen; seine Gefangstunde in der Sacristei mit dem cholерischen alten Maestro, welchen die Chorknaben mit ihrem Mangel an Gehör in Verzweiflung bringen, ist glücklich und geistvoll; hier wie in einem anderen Gemälde, betende Frauen am Altar, spricht sich ein eigenthümliches,

freilich das Bizarre auffuchendes Farbengefühl aus. Ganz anmuthig ist eine Malerin in ihrem Atelier von Domenico Induno, ein hübsches Interieur. Zu den besseren historischen Genrebildern gehören Gamba's Goldoni, der, auf der Gondel einherfahrend, das venetianische Volksleben betrachtet, Lodovico Norfini's Jacob II. von England, der des Herzogs von Monmouth Bitte um sein Leben zurückweist. Nicht ohne Geist schildert Patini das wilde Treiben in Salvator Rosa's Atelier.

Eine merkwürdige Eigenschaft der Italiener ist, daß ihnen das Gefühl für das eigentlich Malerische häufig fehlt, daß sie die Grenzen zwischen dem, was der Dichtung und was der bildenden Kunst zukommt, so oft verkennen. Gar häufig ist ihre Absicht, bei Genrebildern dem Publicum eine rührende Geschichte zu erzählen. Da wirft sich in Mion's »Häuslicher Scene« ein junger Mann, etwa wie Goethe's Clavigo, reuig zu den Füßen der einst Geliebten und Verlassenen, die krank im Lehnstuhl sitzt, von ihren tiefbetäubten Angehörigen umgeben. Ein andermal sehen wir, wie der Geldmensch seine Tochter verhandelt hat, trotz der Thränen der Mutter und der armen Braut, trotz der innigen Theilnahme von Verwandten und Hausgenossen. Aleffandro Zezzos nennt sein Bild »Weder Gemahl noch Sohn«. Wer soll das der langweiligen schwarzgekleideten Person ansehen, die steif wie ein Plättbrett und mit der gleichgültigsten Miene von der Welt dasieht!

Auch bei den historischen Bildern fallen die Italiener häufig in den Fehler, das darstellen zu wollen, was durch den Anblick des Bildes selbst, ohne eine Erklärung des Katalogs nicht verständlich ist. Hieran leidet auch z. B. die Ermordung des Buondelmonti von Eleuterio Pagliano, ein Bild, dem es weder an Lebendigkeit der Handlung, noch an Farbensinn fehlt; und bei dem ziemlich lahmen großen Bilde von Gianetti, das in' dem internationalen Mittelsaal hing, Giovanni Barbarigo, welcher der Königin Maria von Ungarn die Freiheit wiedergibt, hat man eine gewöhnliche Theater Scene ohne nähere Motivirung und ohne individuelles Leben vor sich. Ciferi's Niedermetzlung der Maccabäer ist theatralisch, aber gut aufgebaut, voll Haltung und Kraft der Farbe. Mitunter sehen wir auch in Figurenbildern jenen äußersten Naturalismus losbrechen, den wir bereits in der Landschaftsmalerei gefunden. Cammarano's »Episode vom 20. September 1870«, eine Infanterie-Attake in überlebensgroßen, ganz von vorn gesehenen Figuren, ist von frappanter, doch geradezu brutaler Wirkung. Von einer unfreiwilligen Komik ist dagegen Lodovico Bufl's großes Bild: König Vittore Emanuele, die Annexionen sanctionirend. Ein Künstler, der sonst kleine elegante Genrebilder malt, ist hier über seine Sphäre hinausgegangen; eine größere Lahmheit und Geistlosigkeit läßt sich nicht denken; die Menschen sehen wie ausgestopfte Puppen aus. Offenbar das beste unter den größeren Gemälden war Uffi's Aufbruch der Pilger nach Mecca; das bunte Gewühl der Karavane, reich an charakteristischen Typen, ist in scharfer Beobachtung und sicherem malerischem Gefühl und voller Verwerthung der glühenden südlichen Beleuchtung geschildert.

Aber nicht sowohl durch ihre Malerei haben die Italiener Effect gemacht als durch ihre Plastik. Die ist ein beliebter Modeartikel, ein Hauptvergnügen

des großen Publicums, gangbar und gut bezahlt, während unter den Werken der Malerei aller Völker selbst das Beliebteste in dieser ungünstigen Zeit keinen Käufer mehr fand.

Die Plastik bildet in Italien einen Industriezweig, der für den Export arbeitet und wesentlich nicht von selbständig productiven Künstlern, sondern von geschickten Handwerkern betrieben wird. Ihre Stärke haben diese in der möglichst gesteigerten technischen Virtuosität der Marmor-Ausführung, die für sie die Hauptsache bildet, während unsere Bildhauer sich meist mit der Modellierung in Thon begnügen und das Marmorwerk nur als eine Copie des Modells, von Gehilfen-



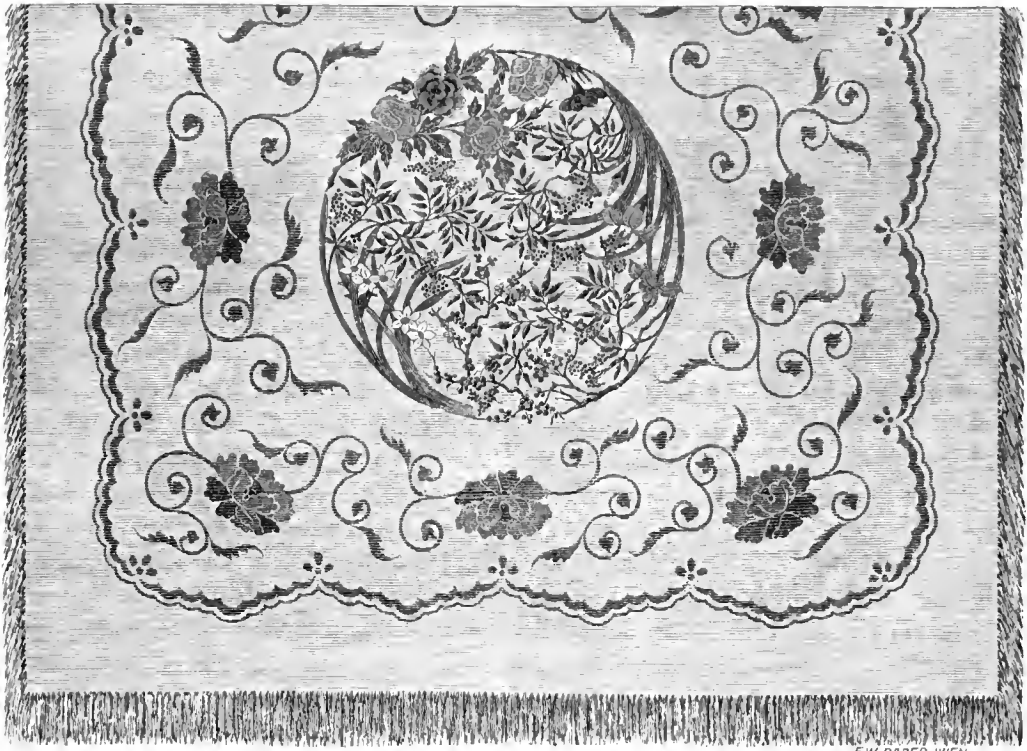
F. W. BADER WIE. Nac.

Seidenstoff von Giani in Wien, olivenfarbig, die Ornamente in rothem Sammet erhöht; Kaiserpavillon.

hand ausgeführt, in die Welt senden. Die Italiener wissen sich in der Marmor-technik bei fortwährender Uebung der Hand eine Routine anzueignen, die über jeden Begriff geht, und gehen darauf aus, durch das rein technische Kunststück zu wirken, wofür sie stets ein williges Publicum finden. Das, was das eigentliche Ziel der Plastik ist, die nackte Menschengestalt darzustellen, gilt ihnen nichts, niemals gehen sie auf die Idealität der Form aus, das Nackte hat für sie nur insofern Bedeutung, als es einen Reiz auf die Sinne ausübt. Hierauf ist die Art, in welcher sich die Gestalten bewegen, die Formen sich entblößen, Busen und Nacken aus den Gewänden hervorschauen, berechnet. Die Formen selbst gehen aber nur selten über das Gewöhnliche hinaus. Während unsere Bildhauer gern in Italien weilen, da ihnen unter diesem glücklichen Himmel eine größere Un-



Tapete, von C. Hochfläßer & Sohn in Darmstadt.



Japanesische Bettdecke.

befangenheit des Daseins, eine edlere Plastik der Körper entgegentritt, da sie hier mit Leichtigkeit schöne Modelle finden, die ihnen die Heimath nicht bietet, haben die italienischen Bildhauer fast ebenfowenig wie die italienischen Maler für die Schönheit ihrer eigenen Wirklichkeit Sinn. Nirgend finden wir bei ihnen eine einfache Ruhe des Daseins, sie gehen überall auf das Pikante aus, sie wissen nur durch das Gezierte, Gefällföchtige, lüftern sich Einschmeichelnde des Motivs zu wirken. Den Reiz des Machwerks zeigen sie nicht sowohl im Nackten, als im Costüm, sie wetteifern mit dem, was nur Sache der Malerei fein kann, indem sie darauf ausgehen, die Stoffe des Anzugs, Linnen und Wolle, Sammet und durchsichtige Schleier, Spitzen und Schnüre mit der denkbar größten Realität und materiellen Wahrheit wiederzugeben, ebenso die Vegetation des Bodens, das zottige Fell des Hundes oder den Strickstrumpf in der Hand des kleinen Mädchens, wie in zwei Kindergestalten von Zannoni. So wird auch das Netz in der Hand von Braga's Fischerknaben, das Gefieder der Hühner und das lange Haar der Ziegen in Lombardi's Thiergruppen mit raffinirtester Technik dargestellt. Mit dieser gefällföchtigen Ueberfeinerung ist zugleich stets noch ein anderer Zug verbunden: eine auf die Spitze getriebene Sentimentalität des Ausdrucks. Beides gehört nothwendig zusammen, ohne diese krankhafte Steigerung des Ausdrucks würden die Gefichter neben den anspruchsvoll und aufdringlich behandelten Einzelheiten und Nebendingen nicht zur Geltung kommen. So ist die Wahrheit des

Effectes auf der einen Seite von der äußersten Unwahrheit des Gefühls auf der anderen Seite untrennbar.

Gerade bei Kindergestalten in mancherlei Situationen — und solche lieben diese Bildhauer ganz besonders darzustellen — ist die Süßlichkeit am unangenehmsten. Das beweisen manche Arbeiten von Pietro Guarniero, der nur zuweilen durch einen gewissen Humor veröhnt, wie in dem kleinen Buben, der mit äußerstem Widerwillen auf Befehl sein Gebet spricht. Durch die übertriebene Sentimentalität stößt auch die außerordentlich elegante Costümfigur ab, die Guarniero für Raffael in seiner Jugend ausgiebt. Mitunter können wir uns trotz des Widerspruchs gegen die Richtung nicht dem Eindruck des echten Talentes und des glücklichen Wurfes verschließen, wie bei Francesco Barzagli's »Vanarella«, der kleinen Eitlen, die mit der langen Schleppe ihres Seidenkleides kokettirt. Auch die Phryne desselben Künstlers gehört bei seiner Behandlung des Nackten zu den besseren Leistungen; das durch und durch Sinnliche, die geheuchelte Scham, die zur Schau getragene Nacktheit bringt das gewählte Motiv von selber mit sich. Bei Ginotti's blinder Nidia — nach Bulwer's »letzten Tagen von Pompeji« — ist recht hübsch ausgedrückt, wie sie beim Blumenpflücken, ohne zu sehen, ihren Weg sucht, aber Blumen, durch die Mittel der Plastik möglichst naturalistisch dargestellt, sind allerdings ein eigenes Ding. Tantar dini, der sonst vorzugsweise Bewunderung gefunden, war diesmal besonders glatt und conventionell. Zocchi's junger Michelangelo im Eifer der Arbeit ist ein frisches und charaktervolles Genrewerk. Auf das größere Publicum übte eine Arbeit von Tabacchi Anziehung aus, welche für die äußerste Verirrung dieses italienischen Virtuofenthums charakteristisch ist: eine Dirne im Debardeurcostüm, welche, die Maske in der Hand, verführerisch auf einem zierlichen Tischchen balancirt — das Motiv im Stil mancher Holzschnitte des »Journal amufant«, und dabei Stiefelchen mit hohen Absätzen und Tricot in Marmor!

Kein italienischer Bildhauer hatte so durchschlagenden Erfolg wie Monteverde mit seinem Gypsmodell: »Dr. Jenner, der an seinem Kinde die erste Impfung vornimmt« (f. d. Abb. auf S. 96). Auch hier tritt uns der äußerste Naturalismus, die zu malerische Auffassung, die Bravour im Costüm entgegen, aber dabei ein so kecker Wurf in der Auffassung, eine so unmittelbare Lebendigkeit, daß die Wirkung nicht ausbleiben kann. Die gespannte Aufmerksamkeit des Arztes bei der Operation, die charakteristische, haarscharf der Wirklichkeit nachgebildete Bewegung der Rechten mit der Pincette, das Sich-Eindrücken der Linken in das Fleisch des Kindes sind meisterhaft gegeben, nur der nackte Knabe selbst, wenn auch flott, ist nicht ganz so glücklich und unmittelbar in der Bewegung. Von Monteverde war auch noch ein Columbus als Jüngling da, welcher neben Franceschini's Trovatore zu den besten Costümfiguren gehörte.

Nur in den Werken der Genreplastik leisten die Italiener Beachtenswerthes, ihre Arbeiten höheren Stils werden wenig Theilnahme finden. Die bestehenden Reize der Technik fallen fort, schon weil wir hier meist mit Gyps, statt mit Marmor, vorlieb nehmen müssen, das Gefuchte und Widrige bleibt mitunter, wie in Gallori's Nero in Weibertracht, oder die Auffassung geht nicht über das Conventionele hinaus, wie in Confani's Victoria mit dem Schilde, Luccardi's

Kain, Magni's Justitia und seiner Sappho. Oldofredi's müder Mann von Chifelhurst, ein Nachklang von Vela's sterbendem Napoleon I., ist ganz charaktervoll. —

Nur die Kunst eines Volkes, des englischen, haben wir noch zu berücksichtigen. Es ist sachgemäß, diese für sich zu behandeln, denn sie hat ihren ganz besonderen Charakter. Der Canal bildet auch in künstlerischer Beziehung



Bronzeleuchter, von Elkington & Co. in Birmingham.

eine entschiedene Trennungslinie zwischen den britischen Inseln und dem Continent. Die englische Malerei hat sich auf dem heimathlichen Boden selbst entwickelt, meist unbekümmert um die künstlerischen Strömungen in dem übrigen Europa; sie findet ihr Publicum bei sich zu Hause, sie arbeitet nicht für den Export, und der Markt auf dem Continent hat für sie nicht das mindeste Interesse. Dieser Umstand hat bei Gelegenheit der Wiener Weltausstellung nun zunächst einen sehr günstigen Einfluss gehabt; die englische Gemälde-Ausstellung war eine gewählte. Die Künstler hatten nicht das geschickt, was sie gerade fertig hatten, was eben frisch von der Staffelei kam und des Käufers harrte, sondern aus dem Privatbesitz, meist aus vornehmen Wohnungen und Sammlungen, war eine kleine

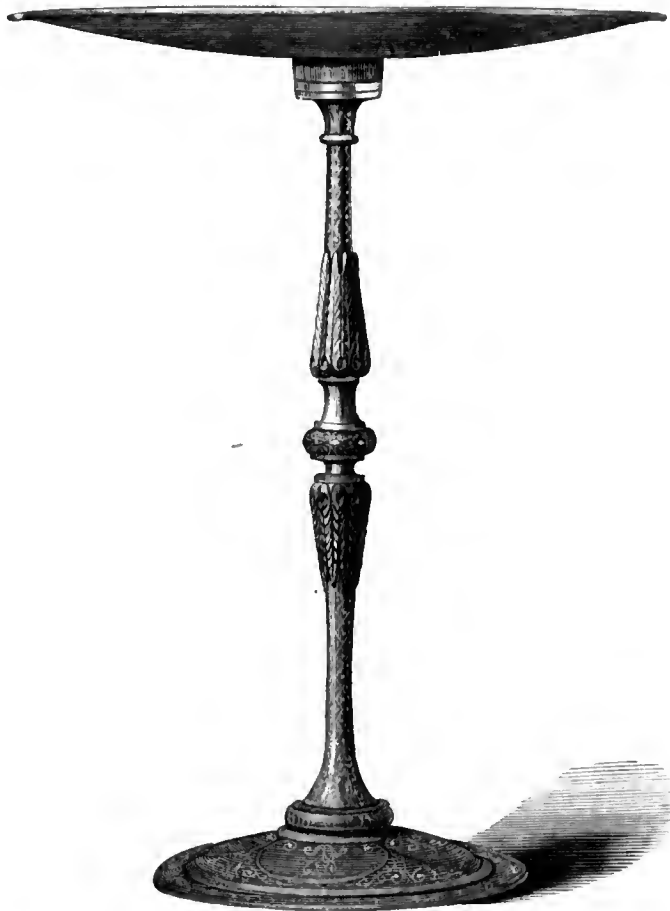


Stimmzettelurne für den deutschen Reichstag, von Jul. Loewel in Berlin.



Lampe, entworfen von Heyden, ausgeführt von der Berliner Lampen- und Bronzwaaren-Fabrik von Stobwasser & Co.

Anzahl von Gemälden auserlesen worden, die so ziemlich die Höhe dessen repräsentirten, was die angeesehensten Maler zu leisten im Stande sind. Der Eindruck des englischen Saales war daher ein ganz besonderer, man glaubte sich in den Raum eines englischen Privatfammlers von feinem Geschmack versetzt.



Tauschirte Schale von Ybarzabal in Eibar.

Als ich die englische Malerei zuerst in England selbst kennen lernte, konnte ich mich anfangs nicht recht mit ihr befreunden, bis ich einmal die große Kunstausstellung in der Royal Academy und die Bildersäle im South Kensington Museum des Abends besuchte, wo sich stets ein besonders elegantes Publicum dort wie in Gesellschaftsräumen versammelt. Ich merkte sofort, daß die Leute nicht Unrecht hatten und daß die Bilder sich in der That bei dieser Beleuchtung am besten ausnahmen. Die englische Malerei ist eine Malerei für Gaslicht. Die Bestimmung der neueren englischen Gemälde liefert dafür eine genügende Erklärung. Sie werden eigentlich nur für den Drawing room des Privathauses geschaffen. Da liegt es in der Natur der Sache, daß man sie Abends, bei künstlicher Beleuchtung, vorzugsweise sieht und genießt, und es scheint, als ob sich die Maler, vielleicht größtentheils unbewußt, darauf einrichten. Bei künstlicher

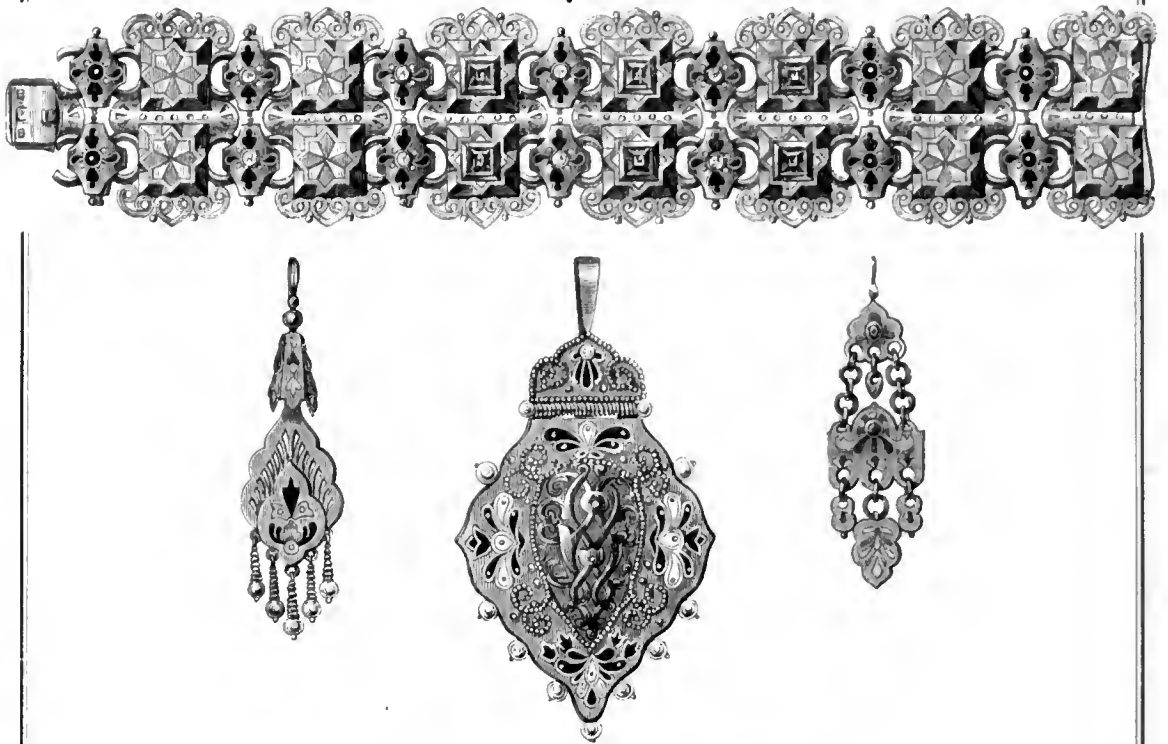
Beleuchtung wird der coloristische Eindruck harmonischer, während er sonst durch eine Vorliebe für gar zu lebhaft, scharfe Gegensätze leicht bunt, dabei durch einen Zug des Gefallsüchtigen oft süßlich ist. Aber auch Auffassung und Charakteristik streifen oft an das Süße, was mit dem ganzen Entwicklungsgange der modernen englischen Malerei, ihrem Losgelöstsein von aller größeren Tradition, ihrem Schaffen für Privatliebhaberei, namentlich der vornehmen Kreise, zusammenhängt.

Für kirchliche Zwecke hat die Kunst nichts zu thun, da die Formen des Cultus dies verbieten, zu monumentalen Zwecken, zu der Decoration öffentlicher Gebäude wird sie nicht herangezogen, und wenn einmal der Versuch gemacht wird, ihr solche Aufgaben zu gewähren, wie bei der Ausschmückung der Parliamentshäuser, so fällt die Sache ungenügend aus, denn hierzu fehlt es den englischen Künstlern an Sinn wie an Vorbildung.



Innenfläche der Schale von Ybarzabal; tauschirte Arbeit.

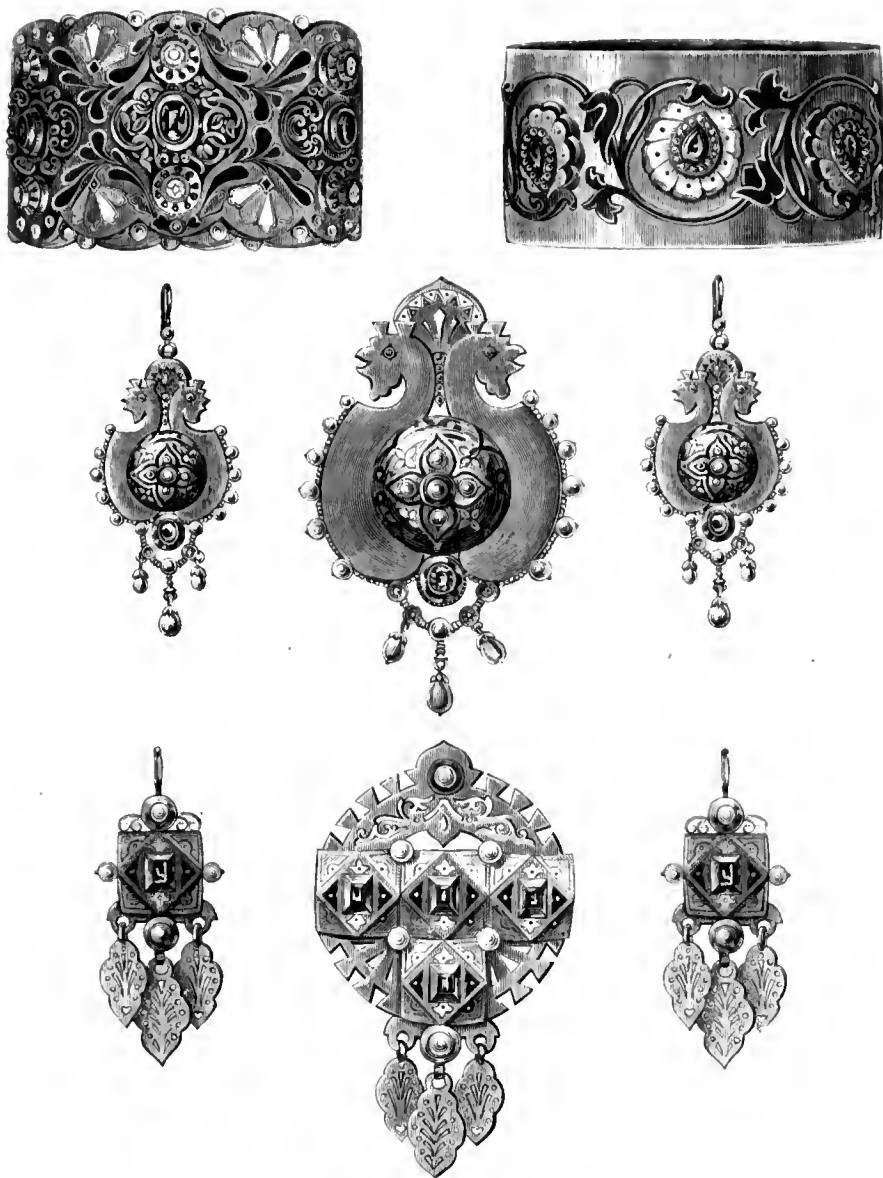
Einige Worte von Richard Redgrave in seiner Einleitung zu dem Kataloge der neueren englischen Gemälde, meist aus dem Nachlass von Mr. Sheepshanks, im South Kensington Museum, treffen den Nagel auf den Kopf, nur daß er gerade in dem, was uns als Einseitigkeit der englischen Schule erscheint, ihren Hauptvorzug erkennt: »Die Blüthe der englischen Kunst«, so heißt es an einer Stelle, »entfaltete sich den Anforderungen derjenigen entsprechend, die sie als eine Quelle des Genusses in der Häuslichkeit lieben. Deshalb sind unsere Bilder klein, unseren Privatwohnungen angemessen, und ihre Gegenstände sind solche, mit denen wir leben und die wir lieben können, die uns eine Erquickung in den Augenblicken der Ruhe nach der harten Arbeit des Tages gewähren.« Trat man auf der Pariser Ausstellung des Jahres 1855, meint Mr. Redgrave, aus den Sälen der französischen und continentalen Gemälde in die Galerie der engli-



Goldschmuck von Otto Krumbügel in Moskau.

schen, so kam man von Szenen des Kriegs und der Leidenschaft, des Ringens und des Leidens zu Szenen häuslichen Friedens, welche das Leben eines Volkes widerspiegeln, dem lange eine ruhige Existenz vergönnt war. Und während die großen holländischen Genremaler des 17. Jahrhunderts, setzt er hinzu, in ihren Arbeiten wie Leute erscheinen, die niemals lesen, weil sie blos Motive aus dem alltäglichen Leben darstellen, ohne Zusammenhang mit der Literatur, ohne Anschluß an heimische oder fremde Dichter, finden unsere oder fremde Schriftsteller an den englischen Malern ihre liebevollen Illustratoren, und selbst wenn diese ihre Stoffe aus dem gewöhnlichen Volksleben schöpfen, suchen sie irgend einen rührenden Zug, eine zarte Episode, einen süßen Ausdruck einzumischen, durch welche auch diese Gegenstände mit der edleren Menschlichkeit in uns selbst verknüpft werden.

Das Alles sieht unser englischer Gewährsmann für besondere Vorzüge an. Wir dagegen finden in dieser einseitig literarischen Inspiration, in diesem zum Theil moralisirenden und zum Theil sentimentalischen Zug der Kunstwerke eine krankhafte Neigung, welche dem übertrieben modernen Wesen der englischen Schule entspringt. Ohne Zusammenhang mit den herrlichsten Epochen der Vergangenheit, namentlich mit der italienischen Renaissance, ohne Antheil an dem Aufschwung, welchen Frankreich und Deutschland in unserem Jahrhundert erlebten, im eigenen Lande durch keine frühere künstlerische Ueberlieferung als die des vorigen Jahrhunderts getragen, kommt die englische Schule schwer zu



Goldschmuck von Otto Krumbügel in Moskau.

einem ausgebildeten Stil in Composition, Ausdruck und Farbe. Das bannt sie in ganz bestimmte Schranken, aber innerhalb derselben entfaltet sie in der That manche überraschende Eigenthümlichkeiten: Geist und lebendigen Humor, glückliche Anmuth, feine Individualisirung, gute Beobachtung des Lebens, malerischen Reiz. Diesen Eigenschaften muß man gerecht werden, besonders, wenn sie uns in einer so feinen Auswahl von Kunstwerken wie diesmal gegenüberstehen.

Bei der Stellung der englischen Malerei, wie wir sie eben schilderten, ist es selbstverständlich, daß größere historische oder religiöse Gemälde selten auftreten.

Aber einige Ausnahmen von wirklicher Bedeutung waren in Wien vorhanden, unter denen ein Gemälde von E. M. Ward, allerdings bereits aus dem Jahre 1854, durch Umfang wie durch Energie der Behandlung hervortritt: des Herzogs von Argyll letzter Schlaf. Der greife Gegner Carl's II. schläft ungebrosen und friedlich in feinen Fesseln, während der Kerkermeister und der Offizier, der ihn zum Tode führen soll, tief ergriffen an seinem Lager stehen. Bei großer Macht des Ausdruckes und charaktvoller Zeichnung wirkt dies Gemälde zugleich durch seine Tiefe des Tones und sein gut abgewogenes Helldunkel, das ein ernstes Studium der Rembrandt'schen Schule verräth. Von G. F. Watts war eine Skizze vorhanden, die in kleinem Mafstabe eine echte Gröfse der Composition, ideale Empfindung, stilvollen Aufbau und noble coloristische Haltung zeigt: der Todesengel, der mächtig thronet, während zu seinen Füfsen der greife König, der seine Krone darbietet, der Ritter, der sein Schwert auf den Altar legt, der Bettler, das Kind, das lebensmüde Mädchen nahen. Frost ist in seinen Versuchen, das Nackte zu idealisiren, kalt und conventionell. Seine *Una* unter den Waldnymphen (1846) lohnt die Ueberschreitung des Programmes wahrlich nicht. F. Leighton, der als Schüler von Steinle mit der strengen continentalen Richtung im Zusammenhange steht, hatte aufser einem anmuthigen antiken Genrebilde »Kleobulos und Kleobule« noch die lebensgrofse Halbfigur eines grün gekleideten jungen Mädchens, das eben vom Gebete aufsteht, ausgestellt, zart im Ausdruck und von feinem Reiz in Farbe und Vortrag. J. E. Millais, einst das Haupt der sogenannten »Preraphaelites« erschien diesmal, ohne alle früheren idealen Bestrebungen, nur als Portraitmaler, in Bildnissen von Kindern, allerliebsten kleinen Mädchen, von echt englischer Schönheit, aber etwas puppenhaft, von einer zu absichtlichen Virtuosität des Vortrags und kreidig im Ton. Unter den Bildnißmalern zeichneten sich dann noch J. P. Knight und Sir Francis Grant aus. Das Jagdrendezvous des letzteren bewältigt, trotz mangelnder Luftperspective, diesen schwierigen Vorwurf sehr geschickt. Von dem berühmten, seitdem verstorbenen Thiermaler Sir Edwin Landseer sahen wir sein eigenes Portrait nebst zwei Hunden, die ihm über die Schulter gucken, recht gemüthlich, obwohl dem Künstler dasselbe wie manchen anderen Thiermalern, z. B. Verlat, begegnet, daß er auch das menschliche Abbild kaum über die animalische Existenz hinaushebt. Zwei andere Bilder von ihm sind bekannte frühere Arbeiten: »Die Zufluchtsstätte« — ein Hirsch in der Dämmerung am einsamen Hochlandssee, diese durch den Stich allgemein verbreitete, poetische Conception — und »Das arabische Zelt«, mit der ruhenden Stute, dem Füllen, Hunden und Affen, fehllich und tüchtig in der Charakteristik des Thierlebens, doch ohne hinreichende Kraft des Colorits.

Merkwürdig spärlich trat die eigentliche Volksmalerei auf, der doch in England ein Wilkie glorreich die Bahnen gewiesen hatte. Jene Schönthuererei in Vorwurf und Behandlung, welche im Gemälde zunächst nur ein behagliches Möbel des Wohnzimmers sieht, macht ihr mehr und mehr den Platz streitig. Harvey's Aufbruch der Schulkinder, voll Frische der Auffassung und von glücklicher Interieur-Wirkung im Charakter der alten Holländer, rührt schon von 1846 her. Nicol's Gefchirrhändler ist eine joviale, köstliche Charakterfigur, kräftig



Vase mit Fußgestell, mit Gold- und Emailverzierung, von Lobmeyer in Wien.

aus dem Leben herausgegriffen, theilt aber die gewöhnlichen Fehler des begabten Künstlers, im Ausdruck fast übertrieben, im Ton zu violett zu sein. Thomas Faed offenbarte mit großer Energie des Ausdrucks auch diesmal eine ergreifende psychologische Wahrheit bei blühendem, aber ruhigem Colorit. Der »Letzte seines Stammes« ist ein alter Schotte zu Pferde, der von den Seinen umgeben am Strande der Ueberfahrt harret; der schwere Abschied von dem Vaterlande prägt sich in Allem tief ernst aus. Während dies Bild schon aus dem Jahr 1865 herrührt, ist ein neues, drei Kinder an einem offenen Grabe, nicht minder ausdrucksvoll und echt empfunden.

Im Ganzen überwiegt das historische Genre. Yeame's Königin Elisabeth, welche nach der Bartholomäusnacht den französischen Gefandten empfängt, mir schon vom Jahre 1866 her bekannt, ist in der Luftwirkung etwas hart, sonst höchst charaktervoll in der psychologischen Erfassung dieses peinlichen Mo-



Handleuchter von Ravené & Sufsmann in Berlin.

ments und voll echten geschichtlichen Lebens. Stowe schildert König Eduard II. in feiner Hingabe an den unwürdigen Günstling Gavestone, welche den Unwillen des Hofes erregt. Philipp Calderon erzählt uns mit Laune und geistreicher Lebendigkeit eine Scene aus den Vendée-Kriegen: englische Soldaten finden nach der Schlacht einen Knaben allein als Hüter im verlassenen und geplünderten Gehöft. Sein größeres Bild, ein junges Paar im Costüm des 16. Jahrhunderts, das auf dem Wasser treibt, führt den sentimentalischen Titel »Sighing his soul into his Lady's face« — echt englisch! Es sollten womöglich noch ein paar Verse im Katalog und am Rahmen stehen. Bei unleugbarem Reiz ist hier doch die Süßlichkeit auf die Spitze getrieben und die Figuren sind eigentlich für das Motiv zu groß. In Stoff und Geist ist das Rococobild »fair quiet and sweet rest« von Fields dem vorigen verwandt. Wir hatten dann noch an Marks' mittelalterlichen Bettlern, an Horsley's hübschem Interieur mit Schachspielern, schönen Damen und Courmachern im Costüm des 17. Jahrhunderts und an Watson's »Giftbecher« unsere Freude, denn dies kleine Bild sieht viel zu gemüthlich aus, als daß wir im Ernst dem Cavalier im Atlaskleide, der ein Fläschchen in den Pokal

leert, eine böse Absicht zutrauen könnten. Allerliebft, geistreich und voll kecker Laune ist Storey's »schüchterne Schülerin«, ein Gänschen im Costüm des 17. Jahrhunderts, das sich bei der Tanzstunde ungeschickt anstellt. Frith überrascht auch diesmal wieder durch seinen liebenswürdigen Humor und seine feine Individualisierung, welche das Momentane und schnell Vorüberfliegende im Ausdruck ebenso zart wie sicher festzuhalten weiß. Während Lord Foppington, der unverfälschte Schwätzer, seine Abenteuer einer Gruppe im Costüm des vorigen Jahrhunderts erzählt, ist der Ausdruck der jungen Dame am Fenster, die kaum verhehlen kann, wie wenig sie von dem Allen glaubt, sowie die Haltung der anderen Schönen, die vor sich hinschaut, wohl wissend, wie nachdrücklich der



Indische Thongefäße.

stehende Cavalier sein Auge auf ihr ruhen läßt, fein und lebensvoll. Lewis und Hodgson führen uns orientalische Scenen vor, Paul Falconer Poole in seinem gespenstlichen Jäger, nach einer Erzählung des Decamerone, und Elmore in seinem Bilde zu Bürger's Leonore entfalten dämonischen Reiz und träumerische Phantastik. Orchardson in einer Fallstaff-Scene und Pettie, der uns Probstein, den Narren aus »Wie es euch gefällt«, mit seiner Unschuld vom Lande vorführt, illustriren Shakespeare mit flotter Laune, nur in einem etwas zu eleganten Stil.

Unter den Landschaften fanden wir zunächst eine Themse-Partie mit Brücke und Vieh von dem verstorbenen Turner, und zwar offenbar ein früheres Bild, vor Beginn jenes Manierismus, zu dem der Künstler, wie Dr. Liebreich vor Kurzem nachgewiesen hat, durch eine Erkrankung des Auges geführt wurde. Sonnig und duftig, offenbart dies Werk jene volle Poesie der Luft- und Lichtwirkung, deren der Künstler in seiner besten Zeit fähig war. Neben ihm zeichneten sich Linnel, Davis, Vicat Cole, dieser in einer einfachen Gegend bei Abenddämmerung, und Richard Redgrave aus, dessen Richtung eine von

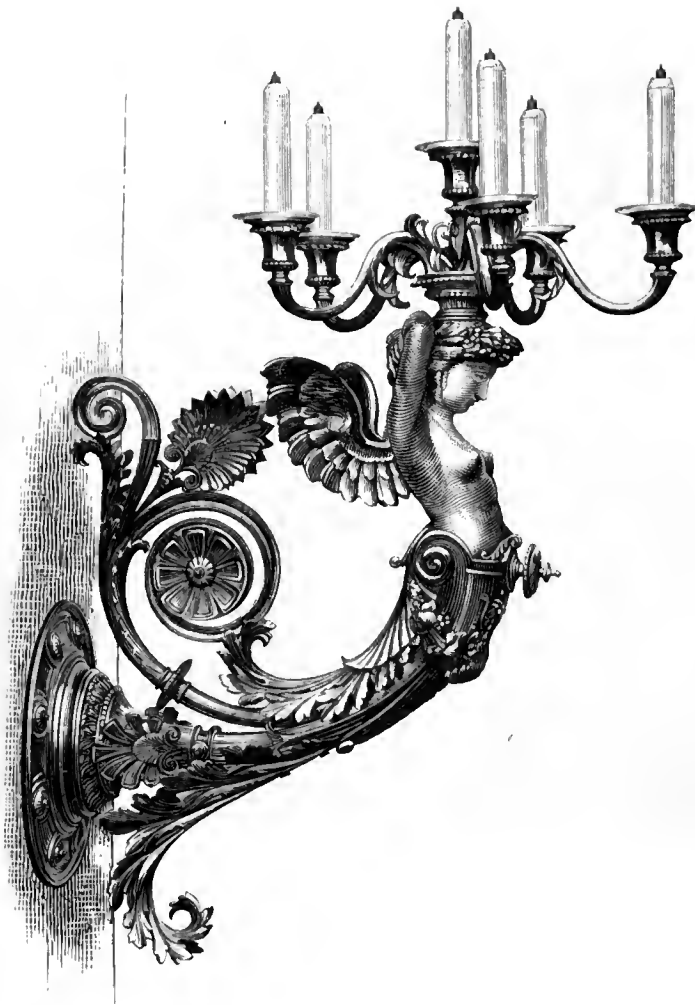
der herrschenden ganz abweichende ist, und der in feinen durchsichtigen Waldpartien auf die liebevolle, feine Behandlung des Einzelnen, der Rinde jedes Stammes, der Gräser des Vordergrundes ausgeht, ohne die harmonische Gesamtwirkung dabei zu trüben. Endlich bewährt sich E. W. Cooke auch diesmal wieder als ausgezeichnete Seemaler.

Ein besonderer Raum ward von den englischen Aquarellen gefüllt. Die Engländer bewährten auf's Neue ihre anerkannte Meisterschaft in dieser Technik. Aber trotz guter Arbeiten von Read, Barrett und Anderen waren es diesmal nicht sowohl Landschaften und architektonische Ansichten, welche den größten Eindruck machten, als vielmehr eine Reihe historischer Szenen von Sir John Gilbert: Ludwig XIV. mit feinen Ministern in den Gemächern der Frau von Maintenon Staatsrath haltend; eine Scene nach der Schlacht von Naseby; der Einzug der Jeanne d'Arc in Orleans. Hier ist echtes geschichtliches Leben und großartige Charakteristik, verbunden mit einer ganz erstaunlichen Kraft des Tons, wobei freilich zu beachten ist, daß Gilbert im Aquarell, ohne eigentliche Rücksicht auf das besondere Wesen dieser Technik, geradezu auf die Wirkungen der Oelmalerei ausgeht.

Die englische Sculptur spielte keine hervorragende Rolle. Westmacott's Eva wie seine Andromeda sind nicht ohne Reiz der Bewegung, nähern sich aber dem Theatralischen. Marshall's Büste „Undine“ spielt bei vieler Anmuth doch in das Glatte und Süße. Um ihrer Lebendigkeit und Frische willen verdienen die kleinen Thiergruppen von J. E. Boehm Beachtung.

Alfred Woltmann.





Wandleuchter, entworfen von G. Schröfl, in Bronze ausgeführt von D. Hollenbach Söhne in Wien.

Die vervielfältigenden Künste.

I. Frankreich.

Der Kunstoffreund, welcher den Kupferstich und was darum und daran hängt, auf der Weltausstellung studiren wollte, wandelte ziemlich einsame, wenig betretene Pfade — und dies aus Gründen, welche zum Theil in der Ausstellung selbst zu suchen, zum Theil aber ganz allgemeiner Natur sind. Die letztern sind ja bekannt genug. Seit geraumer Zeit sind unser Geschmack und die Productionsverhältnisse dem Kupferstich so ungünstig wie nur möglich. Das strenge Grabstichelblatt wird immer feltener — Weltausstellungen werden immer häufiger. Die Bearbeitung einer großen Kupferplatte durch einen hervorragenden Meister nimmt



Krytallglasflaschen von James Green in London.

ja heutzutage einen längern Zeitraum in Anspruch, als die hastige Begehrlichkeit nach Neuem ertragen kann. Auch die leichtern Arten der Vervielfältigung, die Radirung, der Holzsehnitt, die Lithographie, müssen sich zur Illustration bequemen, sich an das gedruckte Wort anklammern, um zu öffentlicher Geltung zu gelangen. Ihnen kommt der entschiedene Zug zum Malerischen, der unsere Kunst so sehr beherrscht, doch noch zu statten, während das Gefallen am großen stilistischen Kupferstiche dadurch nur beeinträchtigt wird.

So kam es denn, dafs auf der Wiener Weltausstellung nicht sowohl der Kupferstich in Linienmanier als vielmehr jene feine Nebenbuhler Erfolge aufwiesen. Dies gilt insbesondere von der französischen Abtheilung, die wir hier zunächst in's Auge fassen. Zwar waren die Leistungen der vervielfältigenden Künste in Frankreich durch die 153 Nummern, welche der Katalog unter der Rubrik „Gravure“ aufzählt, nur sehr mangelhaft und unzureichend vertreten, aber auch durch ihre Lücken, nicht minder als durch ihre Glanzpunkte war ihre Auswahl lehrreich. Denn, mögen wir über die heutigen Zustände Frankreichs denken, wie wir wollen, mögen wir zu abfälligem Urtheilen über seine Errungenschaften noch so sehr geneigt sein, im Wettkampfe auf dem Felde der Kunst und Kunstindustrie können wir nirgends eine französische Niederlage verzeichnen. Nur klein-



Emaillierte Schale, galvanoplastische Reproduction von Elkington in London.

licher Chauvinismus, der ja auch in deutscher Druckerschwärze üppig gedeiht, kann der französischen Kunst auf der Wiener Weltausstellung den Siegerpreis vorenthalten.

Bei dieser hervorragenden Stellung, welche wir nach unserm besten Wissen und Gewissen insbesondere der französischen Malerei zuerkennen müssen, gewinnt auch die vervielfältigende Kunst der französischen Abtheilung ein höheres Interesse. So wagen wir denn einen Gang durch den offenen Corridor (zu deutsch: hölzernen Schupfen), in welchem die großen und kleinen Kunstblätter dem Sonnenschein, Wetter und Staub ausgesetzt und bunt über Eck zur Befichtigung aufgehängt sind.

Schon diese Art der Unterbringung hat etwas Geringschätziges. Insofern ist die Stellung der vervielfältigenden Künste in der Gegenwart allerdings gekennzeichnet. Die Anstrengungen, welche insbesondere die Franzosen gemacht haben, um ihre Malerei, im günstigsten Lichte erscheinen zu lassen, haben sich auf ihren Kupferstich nicht erstreckt. Sie haben nicht, wie in der Malerei, auch hier über den programmgemäßen Zeitpunkt zurückgegriffen. Ja weit entfernt, die Werke verstorbenen Meister des Kupferstiches mit auszustellen, wie dies mit den Malern Delacroix, Rousseau, Troyon z. B. geschehen, ließen sie sogar ihre berühmtesten,

heute noch lebenden Stecher, als: Henriquél-Dupont, Jules und Alphonse François, Achille Martinet u. A. m., blos durch ihre Abwesenheit glänzen. In Betracht des unbefrittenen Ruhmestitels, welchen die neufranzösische Stecher-
schule seit den Tagen Wille's und Bervic's genießt, in gerechter Würdigung ihrer
ebenbürtigen Weiterentwicklung durch einen so rüstigen Veteranen wie Henri-
quel, ist uns die Entfugung, welche die französische Commission hier geübt hat,
völlig unverständlich. Sie läßt sich eben nur aus den bereits oben erwähnten,
ganz allgemeinen Gründen erklären.

Die französische Maler-Radirung ist es daher vor Allem, was unserer Be-
wunderung sich darbietet. Die kleinen Blätter eines Leopold Flameng, eines
Claude-Ferdinand Gaillard, eines Jules Jacquemart sind wahre Glanzpunkte
der ganzen Kunst-Abtheilung überhaupt. Wenn sie auch in der That nur Punkte
sind im Vergleich zu den klastergroßen Götzen der sogenannten Salle carrée,
so ist doch wahrlich in dem kleinsten von ihnen mehr echte Kunst beschlossen
als in so manchem Ungeheuer von geölter Leinwand. Freilich hätte es keiner
Weltausstellung bedurft, um die Gebildeten aller Nationen mit den Spitzen der
französischen Radierer bekannt zu machen. Ihre Arbeiten, meist ziemlich kleinen
Formates, sind schon durch ihre Publication bei gedruckten Werken, zumeist in
der „Gazette des Beaux-Arts“ allgemein verbreitet. Ueber ihren hohen Kunst-
werth konnte man sich daher längst allerwärts ein Urtheil bilden, welches durch
keine noch so bunt zusammengewürfelte Auswahl ihrer Blätter eine Abänderung
erfährt. Dieses Urtheil geht dahin, daß die moderne französische Radirung in
ihren ersten Vertretern die legitimste Nachfolgerin der holländischen im siebzeh-
nten Jahrhunderte ist. An den Mustern jener classischen Kunst hat sie sich auch
vor allen gebildet. Außerlich zwar scheinen ihre Meister aus der Descendenz
der alten Pariser Stecher-
schule hervorzugehen, sie wissen auch den Grabstichel
trefflich zu handhaben, ja sie beuten seine feinsten Mittel bis zum Raffinement
aus. Flameng zum Beispiel nennt sich einen Schüler von Calamatta, seine Wie-
dergabe von Ingres' „Quelle“ und „Angelica“, sein Bildniß der Kaiserin Josefine
nach Prud'hon gehören zu dem Zartesten und Stilvollsten, was der moderne
Grabstichel geleistet hat; die Modellirung des Fleisches mittelst freier Stichel-
punkte ist glücklich getroffen und hebt sich leuchtend aus der linearen Umgebung
hervor. Doch treten schon diese Ausnahmen aus der Linie heraus, welche die
strenge Zucht der alten Grabstichel-Technik vorschreibt. Vergleicht man vollends
die daneben stehenden spätern Arbeiten des Meisters, wie das Selbstbildniß von
Quentin Latour, die Saskia Rembrandt's und Andere, so sieht man in dem grellen
Gegenfatz dieser breiten und freien Behandlung deutlich, wie aller Zusammen-
hang mit den Traditionen der französische Stecher-
schule abgebrochen ist. Aus
dem Schüler Calamatta's ist ein eifriger Nachfolger Rembrandt's geworden, der
es sogar versucht, das „Hundertgulden-Blatt“ des großen Niederländers auf eigene
Faust zu wiederholen. Der Strom von Farbe, der mit Delacroix und Genossen
über die französische Malerei hereingebrochen, hat eben auch die vervielfältigende
Kunst mit sich fortgerissen. Ihre tüchtigsten jüngern Kräfte folgen nothwendig
dem Zuge zum unbedingt Malerischen, der unsern Geschmack immer mehr be-
herrscht. Sie sind selbst vor Allem Maler, wenn auch nur in Schwarz und Weiß.

Aber mehr als das: viele von ihnen sind auch Maler in der ganzen Bedeutung des Wortes — Maler, die es nicht verschmähen, zur Radirnadel zu greifen, um entweder die eigenen Gedanken oder die Großthaten früherer Meister öffentlich und vor allem Volke zu erzählen.

Wer die in den Gemäldesälen zerstreuten Bildnisse Gaillard's aufmerksam betrachtet hat, jene liebevoll durchgeführten Charakterköpfe, welche mit dem Leben der Gegenwart zugleich eine Jahrhunderte alte künstlerische Wahrheit zu athmen scheinen, der wird es begreiflich finden, daß ihr Meister den »Mann mit der Nelke« von Van Eyck aus der Galerie Suermondt, den »Condottiere« des Antonello da Messina im Louvre so zu stechen verstand, daß seine Platte nicht sowohl eine Abbildung als vielmehr eine Wiedergeburt des alten Kunstwerkes



Teller von Mintons in Stoke upon Trent.

genannt zu werden verdient. Doch findet Gaillard's Genie in der Vertiefung in minutiöse Feinmalerei keineswegs seine Grenze, er weiß auch ganz andern Anforderungen gerecht zu werden. Beweis davon ist das große Portrait des Grafen von Chambord, das nicht bloß in seiner architektonischen Einfassung, sondern auch in der Stichführung an den Geschmack des vorigen Jahrhunderts erinnert. Vergleicht man damit das lebensgroß gemalte Bildniß seines Mobilgarde-Capitäns, so muß man gestehen, daß Gaillard doch leichter mit dem Stichel als mit dem Pinsel eine breitere Behandlung der Formen zu bewältigen weiß.

Es geht ein antiquarischer Zug durch diese neueste französische Stechererschule, die wir eigentlich Radirerschule nennen müssen; denn ob auch Stichel und kalte Nadel und alle möglichen Mittel der Abtonung bei ihr Anwendung finden, so führt doch die geätzte Linie das erste Wort und das Princip der malerischen Freiheit waltet überall vor. Zu dem Genius, zu dem technischen Geschick ihrer ersten Vertreter gesellt sich ein tiefes Verständniß historischer Kunstformen, kunstgeschichtliches Wissen und jene klare Anschauung von der Eigenberechtigung der Vergangenheit, welche der beste Schutz gegen kalten Eklekticismus ist. Mit Vorliebe lassen sie alte Kunstwerke für sich selber sprechen, indem sie ihnen von den Ausdrucksmitteln ihrer eigenen Kunst nur soviel und nicht mehr leihen, als zur Deutlichkeit nöthig ist. Ver-



Lampe von J. Grüllemeyer in Wien.

ständige Pietät nur kann einem reichen Künstler diese Entfagung auferlegen. Ihm gilt es, von den alten Meistern zu lernen, nicht aber sie nachzuahmen. Daher die Mannigfaltigkeit, mit der ein Jules Jacquemart jedesmal ein Anderer ist, je nachdem sein Gegenstand es ihm eingiebt. Im Vergleich zu seiner Schwester Nélie, der genialen Portraitmalerin, hinter deren vielbewunderten Bildnissen wir Alles eher als eine zarte Frauenhand vermuthen würden, zeigt der geistvolle Radirer eine Nachgiebigkeit gegen seine Vorlagen, die fast an weibliche Schmiegsamkeit erinnert. Zumal dort, wo der Farbensinn durch merkwürdige Probleme



Ehrenpokal aus vergoldetem Silber, nach Th. Hanfen's Entwurf ausgeführt von G. Simon in Wien.

angeregt wird, wie bei Rembrandt, Frans Hals oder Van der Meer aus Delft dringt er bis zu einem erstaunlichen Grade in die Feinheiten seiner Originale ein, und das Alles, ohne lange zu tasten, mit wenigen sichern Treffern. Am deutlichsten erhellen diese seine Vorzüge an jenen einfachen Beispielen, wo er mit der bloßen Radnadel einen Krystallbecher oder einen Schmuckgegenstand wiedergibt. Noch niemals vielleicht ist der Charakter des Materials in so geistreicher Weise bildlich dargestellt worden, wie in den Radirungen von Jacquemart.

Wenn wir bei dieser, man könnte sagen: historisch-antiquarischen Richtung

der französischen Radirung länger verweilen, so soll dies nicht zu Ungunsten jener Meister gedeutet werden, welche ein weniger umfangreiches Register beherrschen, vielmehr, wie in der Malerei, so auch in der geätzten Zeichnung ihrer einmal eingeschlagenen Richtung treu bleiben, als: Léon Gaucherel, Maxime Lalanne und deren Beider Schüler Brunet-Debaines und Rajon, ferner Delauney, Rochebrune, Veyraffat u. A. Ausgezeichnet sind sie Alle durch einen feinen Sinn für Lichtwirkung, sei es in Contrasten, sei es in feiner Abtonung. Besser als es hier auf kleinen Kupferplatten geschieht, kann auch die kühnste Malerei nicht Schattenmassen bewältigen, Raum- und Luftwirkung verfolgen. Eine besondere Gruppe unter diesen Meistern bilden noch diejenigen, welche mit Vorliebe architektonische Ansichten wiedergeben und dabei ein seltenes Verständniß historischer Bauformen an den Tag legen.

Bedeutsame Anstrengungen macht auch die französische Lithographie in ihrem Streben, sich der Radirung und wohl gar auch dem linearen Kupferstich an die Seite zu stellen. Seitdem Alexandre Calame und Eugène Bléry die Original-Lithographie mit so viel Erfolg cultivirt haben, ist die Steinzeichnung buchstäblich salonfähig geworden. Sie dient nun manchen Malern als Surrogat für die schwierigere Kupferradirung, wie z. B. Achille Sirouy. Andere bedienen sich ihrer zum Studium und zur Reproduction fremder Werke, wenn es auch nicht Jedem so gut gelingt wie E. L. Vernier mit der Wiedergabe von Landschaften Corot's, dessen graue, staubige Malweise wie für die Lithographie prädestinirt erscheint. Kühne Neuerungen auf diesem Gebiete zeigen dagegen zwei von Alexandre Collette ausgestellte große Blätter, die Himmelfahrt Christi nach Pietro Perugino und die heilige Familie des Königs Franz I. nach Raphael. Jene, theils mit der Feder, theils mit dem Stift ausgeführt, ist ein Versuch, den Contouren Festigkeit zu verleihen, ohne die Zartheit der Schattirung aufzuheben; diese ist eine genaue Nachzeichnung des berühmten Edelinck'schen Stiches mittelst der Feder. Letztere Leistung ist von erstaunlicher Kraft und verfaßt nur etwa beim Uebergang in die höchsten Lichte die Wirkung.

Eine Kunsttechnik, welcher die illustrationslustige Gegenwart und mehr noch vielleicht die Zukunft eine große Rolle anweist, der Holzschnitt, findet in Frankreich gleichfalls erfolgreiche Pflege. Und zwar ist es nicht sowohl die übertriebene, nach rohen Effecten haschende Richtung, welche der Gaukler Gustav Doré seinen Holzschnidern aufgezwungen hat, es ist vielmehr eine streng zeichnende, maßvoll abtonende Art und Weise, welche uns auf der französischen Ausstellung vorgeführt wurde. Dabei muß es als eine ehrenwerthe, allerwärts nachzunehmende Einrichtung hervorgehoben werden, daß die Holzschneider selbst als ausstellende Künstler auftraten. Der Spielraum, welcher dadurch dem persönlichen Ehrgeiz geboten wird, ist das beste Mittel, eine so leicht zu industriellem Betriebe herabfinkende Kunsttechnik vor Verflachung und Verfall zu schützen.

Schließlich sind wir aber auch dem französischen Grabstichelblatte auf der Weltausstellung noch eine nähere Betrachtung schuldig. Wie bereits oben erwähnt, hat dieselbe allerdings wenig Tröstliches. Wo ist sie hin, die vergangene Pracht, an welche die Namen Maffard, Masson und Morin im Kataloge ohne ihr Verschulden erinnern? Fast scheint es, als wäre die berühmte Stecher Schule,

welche Colbert in den Gobelins einst begründet, bis auf ihre letzten Ausläufer ausgestorben; denn die ältern anerkannten Meister sind auf ihren Lorbeern sitzen geblieben und haben blos ihre jüngern, nicht immer viel versprechenden Schüler auf den Kampfplatz geschickt. Pierre Metzmacher und G. N. Bertinot erscheinen beinahe als die einzigen respectablen Vertreter des größern monumentalen Kupferstiches, und der Letztgenannte ist vielleicht der Einzige, welcher seine Ausführung mit tiefer, kräftiger Stichführung zu vereinigen weiß, z. B. in seiner Madonna mit Stiftern nach Van Dyck. Auch in dem genrachten «Schutzengel» nach Bougreau ist der Lichteffect nicht ohne Witz im Stiche wiedergegeben.

Was sonst von Grabstichelblättern ausgestellt war, gruppirt sich um die Société française de gravure, welche zugleich auch selbst als Ausstellerin auftrat, so daß dadurch einige Blätter doppelt in der Ausstellung vorkamen, einmal nämlich unter dem Meisternamen, das anderemal unter dem der Gesellschaft. Diese ward im Jahre 1868 gegründet und beruht auf Jahresbeiträgen ihrer Mitglieder, denen dafür die bessern Abdrucksarten der Platten reservirt sind. Die Gesellschaft verfolgt den Zweck, den ernsten Kupferstich zu fördern, und erfreut sich des Präfidiums von Henriquel-Dupont. Die Hoffnungen aber, welche man unter diesen Umständen auf die Pflege der alten Linienmanier durch die Gesellschaft zu setzen berechtigt war, werden durch die bisher gelieferten Blätter nur in sehr mäßiger Weise erfüllt. Meist sind es anspruchslose Arbeiten von Anfängern oder Kräften zweiten Ranges; und auch jene Platten, welche hervorragenden Meistern ihre Bearbeitung verdanken, stehen nicht auf der Höhe dessen, was von guten Namen zu erwarten wäre. So erklärlich und zweckmäßig die Heranziehung jüngerer Künstler zu den Aufträgen der Gesellschaft sein mag, so bedenklich ist das Abfallen guter Meister in's Mittelmaß, sobald sie für die Gesellschaft thätig sind. Lobenswerth ist jedenfalls die Befchränkung ihrer Publicationen auf anerkannte Werke alter Meister. Mit der bloßen Publication des Gegenstandes erwirbt sich aber eine solche Institution nur erst den kleinern Theil ihrer Verdienste. Die Art der Reproduction fällt hier vor Allem in's Gewicht. An deren technische und künstlerische Vollendung müssen die höchsten möglichen Ansprüche gestellt werden. Am wenigsten dürfen sich tüchtige Meister denselben entziehen und die Gesellschaft mit kleinern Abfällen ihrer Kunst abfertigen. Wenn das möglich ist, so läßt es auf eine mangelhafte Organisation der Gesellschaft schließen, sei es, daß dieselbe größere Arbeiten erster Künstler nicht zu bestellen vermag, sei es, daß deren persönliche Stellung zur Gesellschaft jede fruchtbare Kritik ausschließt. Es wäre sehr zu beklagen, wenn es auf diesem Wege der Société française de gravure nicht gelänge, diejenige dominirende Stellung in dem regen Kunstleben jenseits der Vogesen einzunehmen, deren sie zur endlichen Erreichung ihres schönen Zieles bedarf.



Brunnenfigur von A. Schmidgruber.



Schrank von Ebenholz, von O. B. Friedrich in Dresden.

II. Deutsches Reich.



Manchettenknopf,
Gold mit Email, von
E. Philippe in Paris.

Im Gegensatz zu den Franzosen, welche sich insbesondere durch die Ausstellungen ihrer Radirer hervorthaten, lag das Schwergewicht in der deutschen Abtheilung auf einigen großen Grabstichelblättern. Und zwar waren es einige Stiche nach Rafael, welche mit den höchsten Ansprüchen auf monumentale Geltung auftraten und daher vor Allem unsere Beachtung auf sich ziehen.

Man spricht in Deutschland viel und gern von der «großen historischen Kunst». Man steht zu ihr gewissermaßen in einem platonischen Verhältnisse; man kann sie zwar nicht fassen und erreichen, man würde sich aber schämen, einzugestehen, daß man sein Ziel minder hoch gesteckt habe, als es die nun einmal theoretisch und ästhetisch festgestellte Aufgabe der «großen Kunst» verlangt. Leider läßt sich nur die große Kunst nicht auf demselben Wege machen, auf welchem die ganz inhaltslose und theoretische Schwärmerei des Publicums gemacht wird. Der Künstler, welcher sich dadurch täuschen läßt und nur das Unmögliche für strebenswerth hält, ist mehr zu beklagen als anzuklagen. Indes er vornehmlich für seine Unsterblichkeit zu arbeiten vermerkt, huldigt er leicht einem vorübergehenden Zeitgeschmacke, der auf keine tieferen Bedürfnisse und Ueberzeugungen begründet ist.

Unter solchen Umständen ist es ein Glück, wenn die reproducirende Kunst sich den anerkannten Meisterwerken der Vergangenheit zuwendet. Hier allein steht sie auf ganz sicherem Boden. Die Ansprüche, welche die großen Meister des XV. bis XVII. Jahrhunderts an unsere Bewunderung stellen, sind unverjährbar. Ihren Werken kann der Kupferstecher getroßt den Aufwand von Zeit und Mühe widmen, den heutzutage seine Technik kostet. Freilich sind aber auch die Anforderungen, welche sie an den Stecher stellen, ungemein viel höher als die eines modernen Vorbildes; denn einmal ist die classische Sprache der alten Meister ursprünglich fremd und ihr Verständniß schwierig; sodann aber haben sich bereits zahlreiche hochbegabte Stecher in ihrer Interpretation versucht, ja bewährt, und das Ergebniß des modernen Künstlers fordert somit zu den gefährlichsten Vergleichen mit den ihrigen heraus. Dies wird um so mehr der Fall sein, wenn sich ein Zeitgenosse an die Wiedergabe von Gemälden wagt, von denen bereits große, bisher für mustergiltig angesehene Kupferstiche existiren.

Zwei solche Beispiele lieferte uns nun gerade die deutsche Abtheilung auf der Weltausstellung. Es sind natürlich Stiche nach Rafael; denn es ist seit lange schon eine kupferstecherische Zunftregel, nur Rafael und immer wieder Rafael zu stechen, und es spricht gewiß für die Dauerhaftigkeit seines Credits, daß es bisher nicht gelang, ihn todzuschleichen. Im Gegentheile erregte Eduard Mandel's Stich nach der Madonna della Seggiola Aufsehen, nachdem das Bild bereits einige vierzigmal gestochen war. Und so wenig Rafael's Werke in dem ungemessenen Vorrathe gleichzeitiger Meisterwerke vereinfacht dastehen, so hat doch der moderne Grabstichel ihm mehr gehuldigt als allen andern classischen Künstlern zu-

fammengenommen. Zu den berühmtesten Stichen aber nach Rafael gehören unstreitig und mit Recht Friedrich Müller's Wiedergabe der Madonna Sixtina in Dresden und Longhi's Arbeit nach dem Spofalizio in der Brera zu Mailand.

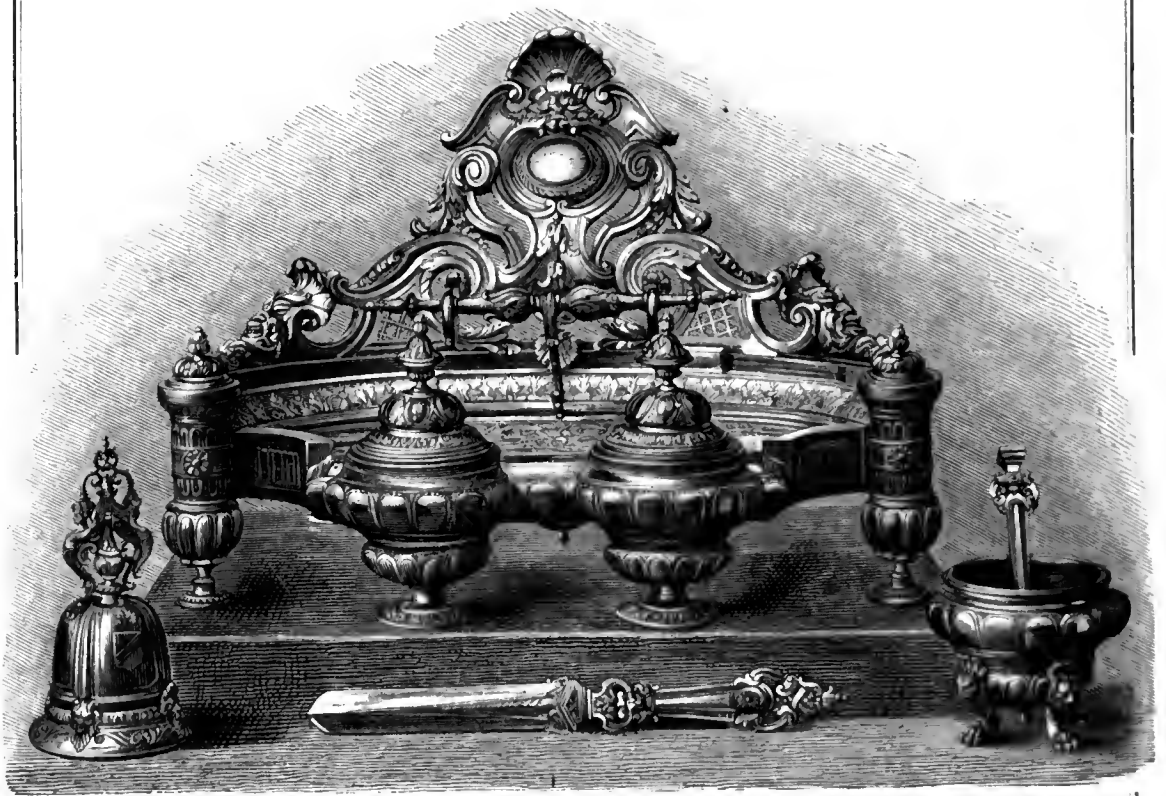
Es zeugt nun gewifs von nicht geringem Selbstvertrauen, dafs der deutsche Kupferstich der Gegenwart gerade mit diesen beiden Meisterwerken in die Schran-



Kryftall-Spiegel, in Relief gefchliffen, von Fritz Heckert in Petersdorf bei Warmbrunn in Schlefien.

ken tritt und fozufagen Concurrenzblätter für dieselben liefert. Wenn wir, den Recenfenten von Beruf und den allgemeinen Zeitungsfimmen glauben wollten, fo wäre diefer kühne Wurf gelungen. Inbefondere ift die Sixtinifche Madonna von Josef Keller bei ihrem Erfcheinen Gegenftand ungemeiner Lobeserhebung gewesen; fogar auf Koften der hellleuchtenden Verdienfte Friedrich Müller's. Bei der Seltenheit fo grofser Unternehmungen auf dem Felde des Kupferftiches hat es zwar fein Mifliches, das ohnedies nicht allzu rege Intereffe des Publicums

durch eine kühle Beurtheilung abzuschrecken; auch war es erfreulich, daß Keller seine frühere blasse Stichweise zu Gunsten einer tieferen Durcharbeitung der Platte verlassen hatte. Nun aber, wo der Meister verstorben ist, dürfte es doch gerathen



Schreibzeug in Messinggufs, von Henri Perrot in Paris.

sein, der Wahrheit die Ehre zu geben und die ihm dafür gezollten Lobsprüche auf ihr, dem Sachverhalte entsprechendes Mafs zurückzuführen. Sein Werk gehört jetzt der Geschichte an, sowie das Friedrich Müller's, dessen ehrwürdiges Andenken nun sein Recht fordert. Wüßten wir nicht längst, was wir an Müller's Madonna besitzen: gerade der Vergleich mit der Keller'schen, die Beobachtung, wie weit diese hinter ihrer Aufgabe zurückbleibt, müßte uns darüber belehren. Möglich, daß vor dem Originale auch bei Müller nicht Alles haarscharf klappt; wie treu und wahr stimmt aber der Total-Eindruck mit der Offenbarung Rafael's zusammen! Wie leuchten da die Gestalten im himmlischen Aether, wie flattern die Gewänder der Madonna, wie bestimmt sitzen alle Linien, wie glühen die römischen Kinderaugen? Das Alles ist bei Keller in's Schwarze und Unbestimmte verflüchtigt. Die Draperien lasten, wie durchnäst an den Figuren, die Augen sind verwaschen und sehen geisterhaft glasig. Die Engelsglorie ist stumpf geworden. Ueber dem Ganzen liegt ein dumpfer Mehlthau, der die Zeichnung verwischt und über die sonnige Helle des Urbildes vollständig täuscht. Das Schlimmste aber liegt in den innern Contouren des Fleisches. Das Körperchen



A. J. PAAR & SIBLHOFFER, WIEN.

Schild von Elkington in Birmingham.

des Christkinds ist ganz unverständlich; die reizenden anatomischen Freiheiten eines Rafael sind zu knolligen Unwahrheiten umgestochen worden; und die beiden Lieblinge des modernen Geschmacks, die beiden Engelskinder an der untern Brüstung, schauen traurig in die Welt. Auffallend ist es, daß hervorragende Vorzüge Keller's aus seinen frühern Arbeiten nicht auf sein letztes Werk übergegangen sind. Angesichts der höhern Aufgabe, die er sich hier gestellt hat, sollte man eine Steigerung seiner früheren bewährten Mittel voraussetzen. Statt dessen hat er die bestimmte klare Stichführung, die seine Disputa und mehr noch das Fresco von San Severo auszeichnen, im Stich der Sixtina aufgegeben zu Gunsten einer spitzen, struppigen Stichweise, welche, statt coloristisch zu wirken, Lichtglanz und Sättigung der Schatten gleicherweise unmöglich macht. Ich kann mir diese Verirrung eines bedeutenden Künstlers nur aus allgemeinen, endemischen Einflüssen erklären. Es ist der coloristische Zug unserer Zeit, der uns hier einen Poffen gespielt hat.

Unwillkürlich wird man an die Manier erinnert, in welcher Henriquel-Dupont vor einigen Jahren Correggio's Vermählung der heiligen Katharina auf's neue un-

sterblich gemacht hat. Aber Rafael und Correggio, welcher Abstand! Alles was hier Tugend ist, wird dort Sünde. Das Schwellen des Fleisches, das Vibriren des Contours, der zitternde Farbennebel, der über der ganzen Bildfläche lagert, alles das hat mit Rafael's Art nichts gemein. Für Correggio hat es Henriquel unvergleichlich wiedergegeben. Sein Triumph — ich kann mich des Gedankens nicht erwehren — hat Keller nicht schlafen lassen, der doch aus Erfahrung wissen mußte, daß Rafael nur in ganz bestimmten, klaren Umrissen, nur mittelst einfacher, gediegener Stichelzüge festzuhalten ist. Aus der allgemeinen Begründung von Keller's Irrthum scheint mir aber auch eine allgemeine Folgerung hervorzugehen, die nämlich, daß auch uns das Verständniß einer rein stilistischen Vollendung der Zeichnung immer mehr abhanden kommt.

Besser steht es um das soeben vollendete Spofalizio von R. Stang. Zunächst ist Longhi keine so gefährliche Folie wie Müller; doch ist auch jener bei weitem nicht verdunkelt worden. Auch hier läßt die Bestimmtheit der Zeichnung Manches zu wünschen übrig, z. B. das ausgeschliffene, unsichere Profil jener Frau zur Linken, die sich auch im Original durch die abseuerliche Drapirung ihres Gewandes auszeichnet. Wenn schon nicht beim späteren, so können wir noch weniger beim jugendlichen Rafael stilistische Genauigkeit entbehren. Dafür würden wir den Farben-Contrast gerne in den Kauf geben, durch welchen die vordere Hauptgruppe von dem duftigen Hintergrunde nicht abflieht — nein, abfällt — ein Fehler freilich, der bereits dem Originale anhaftet, vermuthlich seit der Zeit, da es von der dunklen Uebermalung des Grundes befreit wurde. Dem nun wieder lichten Hintergrunde aber und auch den kleinen Figuren in der Ferne hätte es hier an der entsprechenden Durchzeichnung nicht fehlen sollen. Diesen Schwächen, welche indess ebensowohl als Concessionen an den Zeitgeschmack aufgefaßt werden können, stehen auch große Vorzüge entgegen, als: solide Ausführung, liebevolles Eingehen in die Zartheiten des Vorbildes, willige Hingebung an den Meister. Immerhin bleibt Stang's Arbeit eine der bedeutendsten Leistungen des modernen Kupferstiches.

Ganz anders freilich versteht sich Eduard Mandel auf die Wiedergabe Rafael's. Der Altmeister hat ja noch andere Zeiten gesehen, in denen große Formenanschauung und correcte Linienführung im Sinne der Alten in Ehren standen. Es waren drei Blätter von ihm ausgestellt. Zwei davon sind in aller Welt bekannt und beliebt, so daß es überflüssig wäre, ein Wort zu ihrem Preise auszusprechen; es sind die Madonna della Sedia nach Rafael und die Bella di Tiziano, beide in Florenz. Diese Blätter sind aber weit übertroffen durch seine neueste Arbeit, durch die, zum erstenmale gestochene, kleine Madonna Panshanger von Rafael, so genannt von dem Wohnsitze des Lord W. Cowper bei Hertford, wo sich das Bild befindet. Wenn man bei aller Meisterschaft der Technik von der Sedia sagt, daß die Schatten für das farblose Bild zu tief gehalten seien, daß das unnachahmliche Profil der Nase jeder Reproduction spottet, und von der Bella Tizian's, daß die etwas harte Zeichnung des Kopfes nicht auf der Höhe des stupend getroffenen Beiwerkes steht, so schweigt gegenüber der jüngsten Publication des greisen Meisters alle und jede Kritik. Wie fein und sinnig sind die Strichlagen gewählt, wie delicat sind sie ausgeführt! Die Zierlichkeit des Con-

tours, das milde Leuchten des Fleisches, der helle Gesammtton, ja auch das Email der frühen Malweise — Alles echt rafaelisch! Wahrlich, der Kupferstich muß eine schwere Kunst sein, wenn große Meister doch erst in ihren späten Jahren ihr Bestes zu leisten vermögen! Von rechtswegen sollte daher jeder Kupferstecher hundert Jahre alt werden.

Die Münchener Kupferstecher J. Bankel, Paul Barfufs und Johann Lindner erschienen mit guten Bildnissen; von Letzterem ist namentlich das Porträt des deutschen Kaisers, zwei Drittel der Lebensgröße, keine gewöhnliche Leistung und wohl das Beste dieser Art. Sehr gelungen, von klarer, bestimmter Haltung ist



Glasteller, dunkelblau und weiß emaillirt, mit Goldrand, von J. & L. Lobmeyr in Wien.

Johann Burger's Kupferstich: „Bauer und Makler“ nach Vautier; duftig auch feine „Ruhe auf der Flucht nach Egypten“ nach Van Dyck. Johann Kracker hat sein Talent vergeblich an das letzte Gastmahl der Generale Wallenstein's nach Julius Scholtz gewandt; ein solcher Hexentanz von Glanzlichtern eignet sich überhaupt nicht für den Grabstichel. Gut in einem grauen Tone gehalten ist Christoph Preifel's: „Verfüamte Effenszeit“ nach K. von Enhuber. Seltene Vorzüge kennzeichnen die Arbeiten von Professor J. L. Raab in München: „Die Verlassene auf dem Tanzboden“ nach Kindler hat einen gefälligen, lichten Gesammtton; das Porträt W. Kaulbach's ist, obwohl breit und unverschmolzen behandelt, sehr ausdrucksvoll; dagegen scheint die Radirung der Pietà nach Feuerbach zu tief geätzt und ist dadurch unklar.

Die große Landschaft von J. Richter nach C. Ebert ist eine verdienstliche Arbeit, wirkt aber etwas unruhig. Diesen sämmtlich Münchener Künstlern reiht sich noch Friedrich Vogel an; in seinem «Seni vor der Leiche Wallenstein's» ist der Knalleffect auf geschickte, maßvolle Weise wiedergegeben; dagegen hat seine Zeichnung nach dem Bildnisse der de Tassis von Van Dyck in der Lichtenstein-Galerie zu Wien etwas modern, alumblättlich Anempfundenes, das sich hoffentlich im Stich wieder verlieren wird. Auch A. Schultheifs: «Luther als Chorknabe mit Andern singend», nach Lindenfeld, ist von guter Wirkung und wäre es noch mehr, wenn sich die Lichtmasse des Stichfeldes besser vom weissen Rande isolirte.

Die «Anbetung der heiligen drei Könige» nach Paolo Veronese von H. Steiffenand in Düsseldorf ist eine tüchtige Arbeit. Ein ungemein lebenswürdiger Meister aber ist Professor E. Willmann in Karlsruhe. Niemand versteht es so wie er, landschaftliche Reize im Kupferstich wiederzugeben. Sein «Frühling» nach Knaus ist ein lustiges Stückchen. Seine Landschaften nach Jules Coignet sind kleine Meisterwerke in technischer Beziehung und in dem Reichthume ihrer Tonscala. Die Jahreszeiten nach Marak waren die einzigen bedeutenden Leistungen der

Radirnadel in dieser Abtheilung. Auch von Lithographie und Holzschnitt ist uns nichts Bemerkenswerthes aufgefallen, ausser etwa die Vignetten von Albert Vogel in Berlin, meist Kriegsscenen, welche zeichnend und für Texteinlagen in Bücher recht stilgemäß behandelt sind.

Das Fehlen aller sogenannten feinen Kunstblätter in der deutschen Abtheilung gäbe zu lehrreichen Betrachtungen

Anlass. Die Species der Liebhaber, welche sich einst an diesem kleinen Kaliber vergnügte, ist ausgestorben. Was heute den Ausschlag giebt, ist das Nietenblatt der diversen Kunstvereine, das nur an der Wand hängt, um eine möglichst amüsante und gemüthliche Familiengeschichte zu erzählen. An diesem Genre muß nun der deutsche Kupferstich sein Dasein fristen und wir dürfen ihn daher nicht für alles das verantwortlich machen, was als regelmässige Ration den Mitgliedern der verschiedenen Kunst-Vereine vor die Krippe gesteckt wird.



Riechfläschchen mit Goldfassung und Edelsteinen, von E. Philippe in Paris.

III. Oesterreich und die übrigen Staaten.

Wie auf so manchem andern Gebiete, gab uns die Weltausstellung auch in der österreichischen Abtheilung der graphischen Künste Gelegenheit, zu beobachten, was Nachfrage und guter

Wille selbst da zu schaffen vermögen, wo es ursprünglich an ausreichenden Kräften und am Angebote mangelte. Ist nur einmal ein erstrebenswerthes Ziel gesetzt, der Bewegung Spielraum geboten, dann finden sich wohl bald auch Talente ein, welche davon Gebrauch machen. Wie traurig stand es noch vor einem Jahrzehnt in Wien um die vervielfältigende Kunst! Unter der Aegide privilegirter Kunstvereine hatte man es glücklich so weit gebracht, daß die Kupferpressen und lithographischen Anstalten fast nur mehr höhere Maculatur lieferten. Daß die Kupferstich-Prosa eines Heinrich Rahl keinen Nachwuchs fand, brauchen wir wohl nicht zu beklagen, und in welchen traurigen Ausläufern die Stöber'sche Schule sich verlief, konnte man an einem Portrait des Kaisers beobachten,

das unter der Nummer 806 ausgestellt war und sich nur etwa durch den beigetzten runden Preis von fünfzig Gulden auszeichnete. Dafür lieferte die Ausstellung ein erfreuliches Bild von der regen Thätigkeit, welche insbesondere Wien auf allen Gebieten

der reproducirenden Kunst gegenwärtig entfaltet. Nur die französische und die deutsche Abtheilung lassen sich in dieser Beziehung mit der österreichischen in Vergleich stellen.

Allerdings sind es vorerst nur einige wenige Künstler, deren Leistungen uns ein so reiches Bild vor Augen führen, und diese sind, wie es nach der früheren Stagnation nicht anders sein konnte, meist aus der Fremde zugewandert. Nur auf diesem Wege konnte das Versäumte so rasch nachgeholt werden. An der Spitze der neuen Wiener Kupferstecherschule steht Professor Louis Jacoby aus Havelberg in Preußen, ein Schüler Eduard Mandel's und so wie dieser ein eifriger Bekenner jener strengen, stilgerechten Grabsticheltechnik, welche sich zu Ende des vorigen Jahrhunderts aus der klassischen fran-

zösischen Porträtisten-Schule herausgebildet hat. Die Verdienste Jacoby's beruhen vorzüglich im Porträtstich. Die charakteristischen, fein durchgeführten Köpfe von Theodor Mommsen, Henzen und Professor Brücke verdienen umso mehr Anerkennung, als sie aus



Mittelstück für ein Aquarium, nach Entwurf von O. König in Silber ausgeführt von J. Grüllemeyer in Wien.

originalen Aufnahmen des Meisters selbst hervorgegangen sind. Das kleine Bildniß Grillparzer's, welches die Gesamtausgabe von dessen Werken zielt, ist die zarte, maßhaltende Wiedergabe einer frühen Daffinger'schen Miniature. Einen glücklichen, sehr lobenswerthen Schritt nach rückwärts machte aber Jacoby mit dem Brustbilde Rokitansky's. Er geht darin von der des Kupferstiches unwürdigen Gepflogenheit ab, den Kopf des Portraits haltlos in der Luft oder vielmehr auf der weissen Papierfläche hängen zu lassen. Mit Verleugnung seiner Reichthümer hatte der moderne Kupferstecher diese bequeme Ausflucht von der Armuth der Lithographie entlehnt. Jacoby giebt nun dem gestochenen Bildnisse wieder seinen farbigen Hintergrund zurück, dessen es bedarf, wenn es als fertiges modernes Kunstwerk und nicht als Skizze und Bruchstück wirken soll. Eine solche skizzenhafte Darstellungsweise sei der Radirung, dem Holzschnitt und andern leichtern Arten der Technik unverwehrt, dem schweren Kaliber des Grabstichels aber ziemten derartige Abkürzungen nicht. Vielmehr erweist es sich dem Kupferstiche vortheilhaft, wenn auch der Grund noch durch irgend eine architektonische Umrahmung eingeschlossen und zusammengehalten wird, wie dies Jacoby hier nach dem Beispiele der älteren classischen Meister wieder versucht hat. Eine andere, noch ungleich erfreulichere Neuerung — wenn wir die Rückkehr zu einer älteren, besseren Uebung so nennen dürfen — constatiren Jacoby's Bildnisse von Kaiser und Kaiserin, in ganzer Figur gestochen nach Winterhalter. Das Verdienst des Stechers steht hier um so höher, je weniger ihm der Maler vorgearbeitet hat. Immer wieder muß aber hervorgehoben werden, wie hoch die Gunst der Verhältnisse anzuschlagen ist, welche dem Künstler einen so weitgehenden Auftrag zu Theil werden liefs. Vielleicht dafs das seltene Beispiel doch Nachfolge findet und den Mächtigen dieser Erde die Wahrheit zu Gemüthe führt: dafs sich Standbilder oder Denkmäler aere perennius am besten mittelst der Kupferplatte herstellen lassen!

Einen sehr begabten Schüler Jacoby's lernen wir in Johann Klaus aus Wien kennen. Der noch unvollendete Abdruck eines großen Stiches nach der «Schlacht von Kolin» von Sigmund L'Allemand, welchen der junge Künstler mit kaiserlicher Unterstützung ausführt, verspricht durch seine correcte Zeichnung und feinfühligte Abtonung einen schönen Erfolg. Die gleichen Vorzüge vermögen wir leider an den Radirungen desselben Künstlers, insbesondere an denen nach Canon, Schmitz und Adolf Menzel nicht wahrzunehmen. Zum Gefolge Jacoby's gehört auch der gewissenhafte, lebenswürdige Nürnberger Johannes Sonnenleiter, dessen «Junge Kätzchen» nach Knaus, «Speckbacher und sein Sohn» nach Defregger und «Die ereilten Flüchtlinge» nach Kurzbauer überall gerne gefundene Gäste sein werden. In C. E. Forberg aus Düffeldorf ist der Wiener Stecher-Colonie ein weiteres Talent zugewachsen. Dies verbürgt der gelungene Stich nach Vautier, mit dem er auf der Ausstellung debutirte.

Eine seltene Begabung für die stilgerechte und doch zugleich auch malerische Wiedergabe von Architekturwerken besitzt Heinrich Bültemeyer aus Hameln bei Hannover. Die große, prächtige Ansicht des St. Stephans-Domes, die er im kaiserlichen Auftrage vollendet hat, ist, wie keine andere, des Wiener Riefenwahrzeichens würdig. Und damit auch die Landschaft und das Thierstück seine Ver-

tretung finden, des waltet der emsige Grabstichel von Karl B. Post in seinen großen Blättern nach Friedrich Voltz, Paufinger und Andreas Achenbach.

Die Radirung wird nur durch Einen namhaften Meister vertreten; dieser Eine aber wiegt für Viele, sowohl durch die Qualität seiner Leistungen, wie durch die Productivität, deren er fähig ist. William Unger aus Göttingen bildet eine ganze Schule für sich. Er hat bei Niemandem gelernt, als etwa bei den alten Meistern, die er nachbildete, und schwerlich wird auch Jemand bei ihm lernen, wenigstens nicht Dasjenige, was ihn vor Allen auszeichnet; denn das ist einer Uebertragung nicht fähig, es ist der Ausfluß einer ganz speciellen persönlichen Begabung. Wie kein Anderer, versteht es Unger, jenes unfagbare Etwas, welches wir Farbe nennen, aus dem Faße: Gemälde, in die Bouteille: Radirung, abzuzapfen, ohne daß der Geist, die Blume des edlen Inhaltes verloren geht. Das schwankende Spiel der Lichter, er weiß es mit der Spitze seiner Nadel festzuhalten; in dem Streite von Hell und Dunkel zieht er mit Sicherheit die Diagonale ihrer beiderseitigen Wirkung; nie ist er verlegen um die Stelle, welche mit Nachdruck dem Aetzwasser auszuliefern ist. Bedenkt man, daß Unger unmittelbar vor den Gemälden zu arbeiten pflegt und das Original gleich im Gegenfinne auf die Platte reducirt, so kann dies unsere Bewunderung für die Trefflichkeit des Meisters nur steigern. Es gehört ein ganz ungewöhnliches Geschick dazu, eine Reihe farbiger Effecte in so compendiöser Kürze wiederzugeben, ohne dabei feinem Vorbilde untreu zu werden. Doch liegt es in der Natur dieser genialen Begabung, daß sie mit ganzem Erfolge nur auf jene Werke anwendbar ist, die überhaupt einen solchen Auszug unbeschadet ihrer Wirkung vertragen, ja theilweise durch diese Vereinfachung dem weniger geübten Auge sogar verständlicher und somit wohlgefälliger werden. Das kunstgeschichtliche Gebiet, in welchem das Scepter — soll heißen die Radirnadel William Unger's unumschränkt waltet, ergibt sich daraus von selbst. Vom Clairobscur Correggio's zieht es sich fort zu den Schlagschatten der „tenebrosen“ Italiener, von diesen erstreckt es sich hinüber zu den Spaniern, um sich dann unter den farbungewaltigen Holländern des siebzehnten Jahrhunderts in's Endlose auszubreiten. Was Unger auf diesem ihm unterworfenen Gebiete der Coloristen zu leisten vermag, hat er uns durch zahlreiche Proben bewiesen. Gerade für die Spitzen der malerischen Entwicklung, die zuweilen eine ziemlich schwer verständliche Sprache sprechen, gerade für Frans Hals, für Rembrandt und die Seinen ist Unger der beste Dolmetsch. Weniger schon eignen sich die Gemälde eines Rubens für die gleichen Reproductionsmittel. Bei aller Farbenpracht und üppigen Lebendigkeit seiner Darstellung hält Rubens überall an einer bestimmten zeichnenden Umschreibung der Einzelheiten fest. Mächtig dehnen und blähen sich seine Formen, aber bei aller Spannung und Fülle durchbrechen sie ihre Umrisse nicht zu Gunsten einer allgemeinen Lichtvertheilung und Farbestimmung. Eine Reproduction erfordert daher bei größern Dimensionen jene klare, consequente Linienführung, wie sie Rubens selbst in der von ihm geleiteten Stecherschule eingeführt hat. Die schlichte und doch so glanzvolle Stichweise der Bolswert, Vorstermann, Pontius, de Jode wird für Rubens immer classisch bleiben. Am ehesten hat noch der Altar des heiligen Ildefons im Belvedere etwas von jener allgemeinen, in Duft zerfließenden Farben-



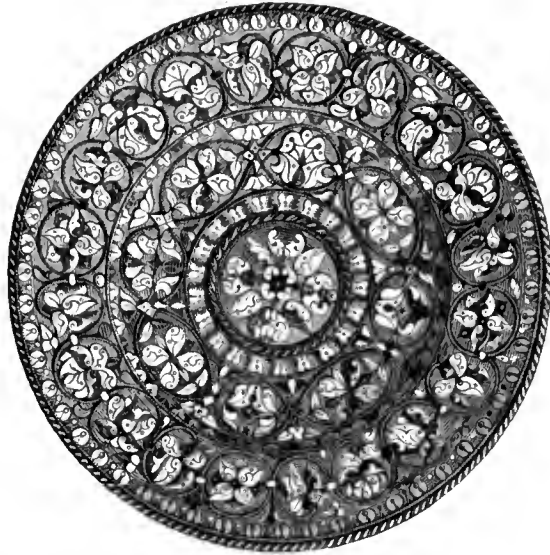
Visitière in vergoldeter Bronze, nach Entwurf von A. Hauser ausgeführt von J. Grüllemeyer in Wien.



Visitenkartenschale in vergoldeter Bronze, nach Entwurf von O. König ausgeführt von J. Grüllemeyer in Wien.

Atmosphäre, welche der Radirung wahlverwandt ist, und insofern konnte Unger doch auch an der großen Platte, die er nach diesem Hauptbilde von Rubens ausgeführt hat, einen schönen Erfolg erringen.

Der Wiener Holzschnitt findet die gediegenste Pflege in dem Atelier Fr. Wilh. Bader's aus Brackenheim in Württemberg. Seine Ansichten vom Weltausstellungsplatze und die Ansicht von Wien aus der Vogelperspective sind großartige technische Leistungen. Feinern künstlerischen Geschmack zeigen aber namentlich seine Nachbildungen von verschiedenen Gegenständen der Kunstindustrie. Der Wiener Xylographen-Verein hat eine Reihe sehr tüchtiger Kräfte aufzuweisen, deren Vielseitigkeit der sorgfältigen Durchführung im Einzelnen kei-



Emallirte Untertasse, von Baranzewitsch in Moskau.



Kästchen in Email, von E. Philippe in Paris.

nen Eintrag thut; ich nenne nur: O. Mende, A. Horn, L. Geisbe, A. Günther und Hermann Paar. Von Letzterem stammt auch der vortreffliche Farbenholzchnitt nach dem Bildnisse des Greifes von Jan van Eyck im Belvedere. Die Chromoxylographie ist Eigenthum der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst,“ deren Publicationen hier überhaupt ziemlich viel Raum einnahmen.

Was die übrigen Staaten an Werken der reproducirenden Kunst ausgestellt hatten, ward von Frankreich, Deutschland und Oesterreich wo nicht an Zahl, so noch mehr an Bedeutung dermaßen übertroffen, dafs nicht viel zu bemerken übrig bleibt. Die Schweiz besitzt in Friedrich Weber zu Basel eine gediegene Kraft.

Seine Grabstichelblätter nach Rafael, Luini und Holbein erfreuen sich gerechter Anerkennung; insbesondere das Bildniß Amerbach's nach Letzterem erhebt sich bis zu einer des Originals würdigen, coloristischen Wirkung. Die Bildnisse des Kronprinzen und der Kronprinzessin des deutschen Reiches sind zwar leichter, doch nicht ohne Geschmack ausgeführt. Belgien stellte nur wenige, aber geschickte und feinfühlig Zeichner von französischer Schule u. A. Gustave Biot und J. Delboëte als Stecher, H. Danse als Radirer und Fl. Van Loo als Lithographen. Holland lieferte bloß Stahlstiche von J. H. Rennefeld und P. J. Arendsen in Amsterdam.

Reichlicher hatte Italien ausgestellt, als machte es den Versuch, den alten Ruf seiner Grabsticheltechnik noch zu retten. Von C. Raimondi erschien ein sehr großes Blatt: Correggio's Himmelfahrt Mariä im Dom zu Parma, zum Theile noch nach der Zeichnung seines berühmten Schwiegervaters Paolo Toschi, aber nicht mehr mit der weichen, schimmernden Farbentiefe desselben ausgeführt. An ähnlichen Härten leidet der große Stich Luigi Sivalli's nach dem sogenannten „Tag“ von Correggio. Sorgfältige Stichelblätter brachten noch T. A. Juvara, G. Micalc, M. A. Martini u. a. Einen eigenthümlichen Contrast dazu bilden die kräftigen Radirungen von Francesco di Bartolo: Thierstücke und Bildnisse, die wie aus dem Norden importirt erscheinen; darunter ein Graf Cavour in ganzer Gestalt mit einem Beleuchtungseffect à la Rembrandt. Auch ein Zeichen der ziellosen Strebungen in der heutigen italienischen Malerei.

Nur England hatte noch im großen Maßstabe gedruckte Kunstblätter ausgestellt. Schöpfen wir noch einmal Athem zum letzten, schweren Gange! Der Quantität nach steht die englische Abtheilung der französischen am nächsten, der Qualität nach aber — ist es eine ganz andere Welt, in die wir uns hier versetzt finden. Es ist, als wandelten wir durch die kunsthistorische Schreckenszeit vergangener Tage. An die Vergangenheit erinnert selbst der leider verstorbene R. A. E. Graves, der einzige geniale Lenker des Stichels, der uns den „Blue Boy“ des Gainsborough vervielfältigt hat. Die modernste Verbrämung bilden allerdings gelungene Nachbildungen von Kunstindustrie-Gegenständen durch die Etching Class des Science and Art Departement im South-Kensington-Museum. Effectvolle Ausnahmen sind auch die Radirungen der drei Slocombe und von J. H. M. Whistler: Ansichten und Architekturen, gut gezeichnet, grell beleuchtet und mit tüchtigem „Bart“ gedruckt. Dazwischen hin und wieder die Holzschnitte des „Graphic“, dessen unruhige Faustpraxis mit den aus dem Grunde herausgerissenen Lichtern der soliden, wenn auch einförmigeren Illustration der „Illustrated London News“ den Rang abgelaufen hat. Fast alles Andere ist gemischte, sehr gemischte Manier, Schabkunst, Aquatinta, Stahlstich und wie die edlen Surrogate des kunstgerechten Kupferstiches alle heißen! Brutale Originalität und flache Fabrication reichen sich hier in bewunderungswürdiger Weise die Hand. Wahrlich, wenn dem so ist, daß uns diese Insulaner nur ein verfloßenes, früher allgemeines Stadium der Kunstreproduction conservirt haben, dann muß man es ja fast ein Glück nennen, daß die Sündfluth der Photographie über sie hereingebrochen ist, um wenigstens den Markt des Continentes von dieser Waare zu säubern!

M. Thausing.



Emaillierte Vase, von Ravené & Sufsmann in Berlin.

Der Farbendruck.

Es ist nun einmal so in unsern Tagen, daß das Neue nicht selten nur deshalb, weil es neu ist, das oft kaum in geringerem Grade nützliche Aeltere verdrängt. So sehen wir die Schwarzlithographie fast ignorirt, während der bunte Steindruck in allen feinen Phasen zu immer größerer Geltung gelangt. Die Ursache hievon liegt übrigens in diesem Falle wohl hauptsächlich in dem natürlichen Reizmittel der Farbe. Die meisten der lithographischen Anstalten brachten daher auf der Weltausstellung vorwiegend Farbendrucke zur Anschauung, der Schwerpunkt ihrer Unternehmungen hat sich eben fast ohne Ausnahme ganz ausschließlich dahin gewendet.

Beginnen wir unsere Revue mit Oesterreich, so haben wir einer ganz respectablen Anzahl von Firmen zu gedenken, deren Leistungen sich mit ihrer Zeit und den in anderen Ländern gemachten Fortschritten zu messen im Stande sind. Zu den bedeutendsten und ältesten Unternehmungen in Wien, welche sich um die Hebung des Oelfarbendrucks grosse Verdienste erworben haben, zählt die k. k. lithographische Anstalt von Reiffenstein, welche eine wahrhaft impofante und ebenso geschmackvoll arrangirte Ausstellung ihrer Werke veranstaltete. Die Thätigkeit dieser Kunstanstalt umfaßt alle Zweige der Lithographie von der kleinen



X A PAAR. BIERHOFER WIEN

Perfisches Metallgeräth.

unbedeutenden Vignette angefangen bis zum vollendeten, in prächtigen Goldrahmen gefassten Oelfarbendruck. Durchweg begegnen wir in diesen mannigfachen Leistungen einem guten, von künstlerischem Geiste befehltem Geschmacke. Auch können wir nicht umhin, das Vorgehen dieses Industriellen anzuerkennen, neben seiner freilich Allem überschriebenen Firma auch die bei jedem Werke beschäftigten künstlerischen Kräfte an eigens angebrachten Täfelchen bemerkbar zu machen. Es machte dies eine um so bessere Wirkung, als die auf den Unternehmer gefallene Auszeichnung demzufolge gleichzeitig auch denjenigen die verdiente Anerkennung zuertheilte, ohne deren Mühen und künstlerische Fähigkeiten die besten Absichten des Unternehmers gescheitert wären. An den Oelgemälde-Imitationen der Firma Reiffenstein möchten wir vornehmlich die Freiheit der technischen Behandlung, die Frische und Klarheit der Farben, wie die charakteristische und künstlerische Wiedergabe der Originale rühmen. Die oft ängstliche und daher schablonenhafte

Erfcheinung des gewöhnlichen Farbendrucks ist fast ganz vermieden, während die verständnisvolle, keine Mittel scheuende Behandlung des Drucks bei selbstverständlicher Vermeidung nachträglicher Retouchen die Schönheit der Resultate wesentlich zu fördern vermochte. Der bekannte, treffliche Genremaler Franz Schams, der begabte Landschaftsmaler Varrone, der virtuose Aquarellist und Porträtmaler Pitner, der Lithograph Marastoni, einer der besten seines Faches, u. A. haben der genannten Firma durch ihre Arbeiten ganz ausgezeichnete Dienste geleistet und wenn auch die Originale nicht immer von dem wünschenswerthen Werthe sein mögen, indem sie vorwiegend der beliebten Gattung angehören, welche auch auf den Ausstellungen am ehesten Liebhaber und Käufer findet, so ist doch keines-



Zuckerdose in Email-Champlevé, von Barbédienne in Paris.

wegs die Würde des Instituts durch Darstellungen von Frivolitäten u. dgl. geschädigt worden.

Neben einer Reihe künstlerisch angeordneter und bestens ausgeführter Diplome, z. B. von der Hand Professor Laufberger's, neben einem massenhaften Materiale von Vignetten, Initialen, Adressen u. s. w. wie auch kleineren und größeren Publicationen, — wir nennen den tropischen Urwald nach Selleny, lithographirt von dem verdienstvollen Landschaftsmaler G. Seelos und die Seegrund-Darstellungen des Baron v. Ranfonnet, — fahen wir ein interessant ausgestattetes Werk des Erzherzogs von Toscana über spanische Küstenländer, dessen erster Band vollendet ist und an dessen in Aquarellmanier ausgeführten Blättern sich vornehmlich die Landschaftsmaler Selleny, Seelos, Nowopacky, Marak, Aug. Schaeffer u. a. betheiligt haben. Aber auch den ernstesten künstlerischen Unternehmungen sich zuzuwenden, zeigt die Anstalt das Bestreben, worüber uns die

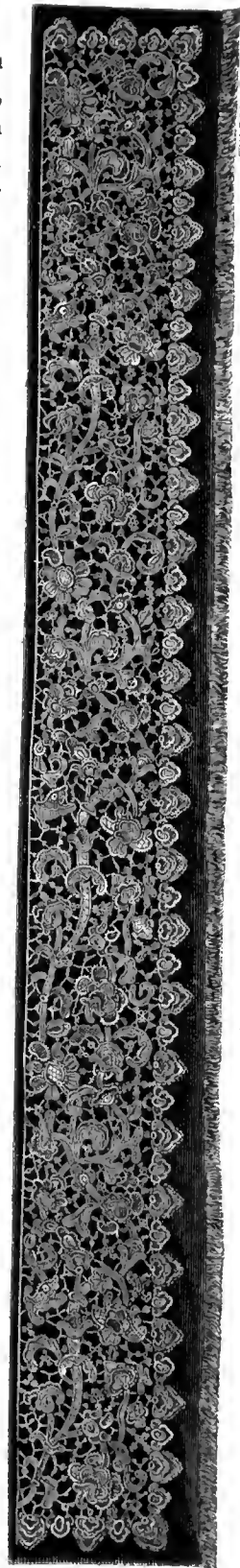
gelungene Reproduction der Tizian'schen Kirichen-Madonna durch Marastoni belehrt.

Eine sehr bedeutende Stellung unter den lithographischen Kunstanstalten Wiens behauptet auch die Firma Hölzel. Dieselbe ist mit großer Opferwilligkeit bestrebt, die besten künstlerischen Kräfte an sich zu ziehen. Eine Reihe guter, oft vortrefflicher Oelgemälde-Imitationen nach Fr. Defregger, Eberle, Voltz, A. Schön, Hansch, Steffan, Riefer, Paul Delaroche, Rafael, Dürer, Murillo, van Dyck u. a. kennzeichnen das Bestreben, Ausgezeichnetes zu leisten. Das aufliegende Verzeichniß der sämtlichen Publicationen des Herrn Hölzel verschwiegen uns leider die Namen der mit diesen Reproduktionen betraut gewesenen Künstler. Doch wissen wir beispielsweise, daß Defregger's Bild durch Pitner reproducirt wurde, während sich Schams namentlich an der Reproduction der Werke alter Meister betheiligte. Von Ed. v. Weeber rühren verschiedene Landschaftsbilder her. Namentlich von Fremden dürften die Imitationen nach Fr. Alt's Aquarellen: »Wien im Ausstellungsjahre 1873« gerne gekauft werden. Die Blätter sind recht fauber ausgeführt, doch etwas einförmig in der coloristischen Behandlung, woraus allerdings kaum für die daran betheiligten Lithographen ein Vorwurf erwachsen dürfte. Nicht bloß um künstlerische Aufgaben macht sich die Anstalt verdient, sondern auch um das Schulwesen, in welcher Richtung dieselbe vielversprechende Publicationen von Anschauungsbildern u. dgl. im Werke hat. — Paterno's lithographische Anstalt cultivirt mit Glück die beliebten Reproduktionen der so populären Bilder von Gauer mann. Ferner stellte dieselbe Chromolithographien nach den Gemälden: »Madonna della Sedia« von Rafael, »Ecce homo« von Guido Reni, »Mater dolorosa« v. Carlo Dolce, »Madonna dell' uva« von Mignard, lithographirt von Schams, Bauer und Marastoni aus, endlich als neuestes Werk einen in feiner coloristischen Wirkung gut bemesserten Farbendruck: »Holländische Marktscene« (Nachteffect) nach van Schendel, lithographirt von Ed. von Weeber. — Das erst vor wenig Jahren errichtete Atelier für Chromolithographie und Oelgemälde-Imitation von Conrad Grefe, einem bekannten Wiener Künstler, bildet sich ebenfalls energisch heran. Eine Reihe guter Reproduktionen, von welchen wir vornehmlich die nach Löffler-Radymno, Ranftl, Gefellschap, Rota u. a. m. nennen wollen, bekundet die lobenswerthe Thätigkeit, mit welcher der genannte Künstler sein Unternehmen fördert. — Das erst vor kurzer Zeit entstandene Specialgeschäft für Farbendruck von S. Czeiger mag allerdings bestrebt sein, seinem Programme nach große, ganz vollendete Nachbildungen von bedeutenden Meisterwerken moderner Künstler herauszugeben. Wenn uns beim Ueberblick der Ausstellung dieser Firma vorwiegend der gute Wille, weniger die That einleuchtet, indem wir bis jetzt doch nur mehr oder minder gute Originale, aber streng genommen wenig von wahrhaft bedeutenden Meisterwerken der modernen Kunst vervielfältigt sahen, so dürfen wir, namentlich in Anbetracht des Umstandes, daß es oft schwer ist, ausgezeichnete Kunstwerke zur Reproduction für den Farbendruck zu erlangen, das Treffliche nicht unterschätzen, das von der Unternehmung namentlich in Bezug auf Farbenhelle und tüchtige Ausführung der Bilder geleistet wurde. — Die literarisch-artistische Anstalt von C. Dittmarsch, deren hauptfächliche Thätigkeit schon

ihrem Titel nach mehr literarisch-illustrativen Publicationen als dem Oelfarbendrucke zugewendet ist, theilte sich, neben einer ansehnlichen Ausstellung von nicht in diesen Specialbericht gehörenden Arbeiten, mit zwei grösseren Chromolithographien, darstellend «Hirtenscenen aus der Campagna», deren Ausführung, obwohl etwas hart, doch im Uebrigen als gelungen zu bezeichnen ist. Die von derselben Firma ausgestellte «Passion» für Landkirchen mag ihrem Zwecke wohl entsprechen, dagegen hätte ein sehr veraltetes Kaiserbild wegbleiben können. Unter der Firma Gerold fahen wir die in Farbendruck ausgeführten, längst bekannten Panoramen vom Semmering und die Westbahnanfichten, während der Schwerpunkt der bedeutamen Thätigkeit dieser altberühmten Firma bekanntlich nicht in den Rahmen dieses Berichtes fällt. Theilweise recht verdienstvolle Leistungen des lithographischen Farbendrucks lieferten noch Leo Tein, Gerhardt und Schmutter, während die k. k. Staatsdruckerei, welche früher grosse Verdienste um die Hebung des Farbendrucks sich erworben hatte, diesmal vorwiegend auf anderen Gebieten der graphischen Künfte excellirte.

Im Ganzen genommen ist zu betonen, das seit der verhältnismässig kurzen Zeit, in welcher man sich in Wien überhaupt mit dieser Technik befasst hat, mit viel Erfolg gearbeitet worden ist. Den Wiener Unternehmungen wäre nur noch zu wünschen, das sie in ihrem Einflusse auf die allgemeine Bildung des künstlerischen Geschmacks so weit kommen, ohne Gefährdung ihres geschäftlichen Betriebes sich Aufgaben zuwenden zu können, wie sie von der Kunst in der edelsten Bedeutung des Wortes gefordert werden.

Hiezu gehören wohl vor der Hand noch opferwillige Männer und was diese nicht zu erzwingen im Stande sind, wäre sodann die Aufgabe der Vereine. Der erste Versuch der »Gesellschaft für vervielfältigende Kunst« mit der durch Marastoni erfolgten Reproduction des so schönen Aquarellgemäldes des leider der Kunst so frühzeitig ent-rissenen Meisters Bitterlich hat diese Gesellschaft ermuthigt, eine Folge von Werken der berühmtesten alten Meister durch den Farbendruck zu publiciren. Wir begrüßen diesen Gedanken auf's freudigste, da nur durch solche voranleuchtende Bilder das noch immer etwas unterschätzte Wesen des Oelfarbendrucks als Reproductions-Mittel für Gemälde höchsten Ranges zur vollen, würdigen Bedeutung erhoben zu werden vermag. Wir sehen, welch grossen Beifall und welche ungewöhnliche Würdigung die



F. W. BÄCKER WIEN.

Spitzenbefaz (point-lace); österreichische Frauenarbeit.

Arundel-Society erworben hat, und diejenigen Unternehmungen, welche sich in letzterer Zeit auch in Frankreich und in den Niederlanden mit der Vervielfälti-

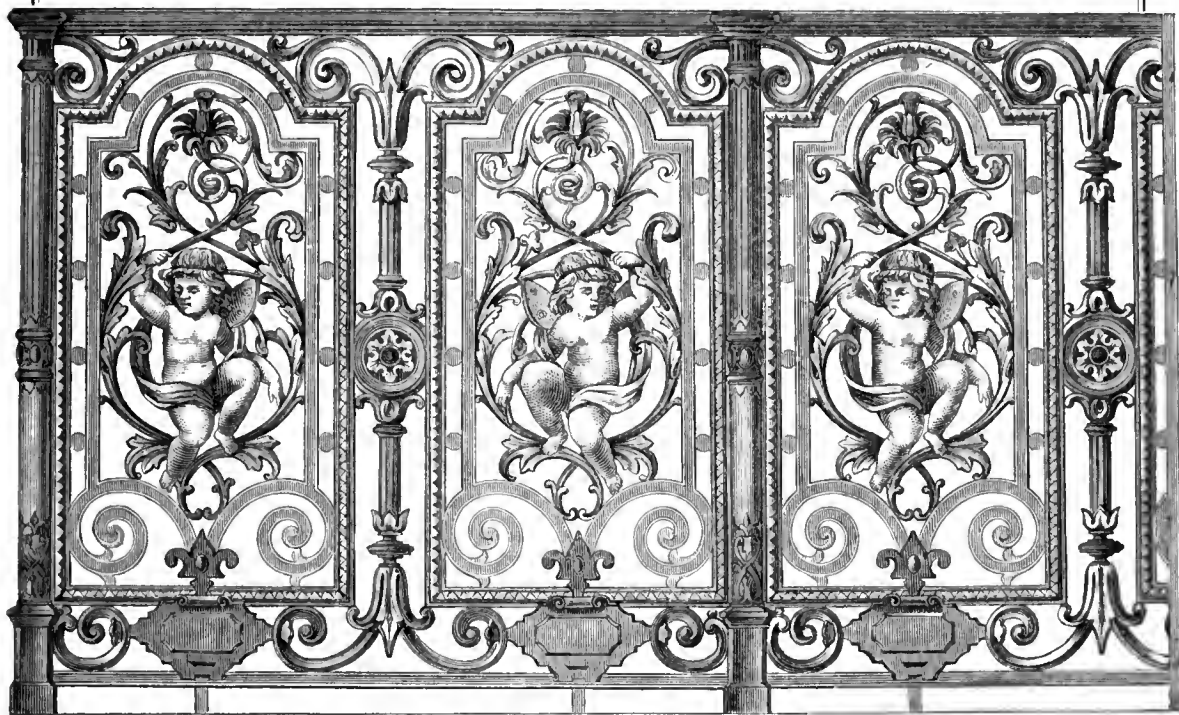


Schmiedeeiserne Thürfüllung, entworfen von G. Schütt in Hamburg.

gung hervorragender Bilder alter Meister befaßt haben, dürften bei der vor-
trefflichen Qualität ihrer Leistungen auch die hierzu nöthige geschäftliche Basis
gefunden haben.

Die Thätigkeit Deutschlands auf diesem Gebiete kann seit Jahren schon
eine höchst bedeutame genannt werden. Während München unter Hanfstängl
u. A. die Wiege der trefflichsten Leistungen der Schwarzlithographie war, feierte
Berlin nach den gewaltigen Erfolgen der Engländer in der Aquarell-Manier
des Farbendrucks Triumphe in der Imitation von Oelgemälden. Die Firma
Storch und Kramer in Berlin lieferte in fortwährend steigender Production
die ersten vollendeteren Arbeiten auf diesem Felde und ihr Ruf drang bald
in alle Welt. Doch bestanden diese Leistungen jenen der jüngsten Zeit
gegenüber zumeist nur in einer freilich recht anständigen Handelswaare und die
etwas trockene Technik, wenn auch sehr fleißige Ausführung gaben diesen Re-
productionen etwas Uniformes in der Erscheinung, wozu auch wohl zumeist die
noch bedingte Wahl der Originale Veranlassung geben mochte. Bald strebte
man nach bedeutamen Fortschritten in Beziehung auf festen, klaren Farbensatz

wie auf die streng characteristische Wiedergabe der individuellen Technik des reproducirten Meisters und wenn man hiebei selbstverständlich nach neuen, frei-



Eisernes Balkongeländer aus Wasseralfingen,
nach Entwurf von Professor Bäumer in Wien.

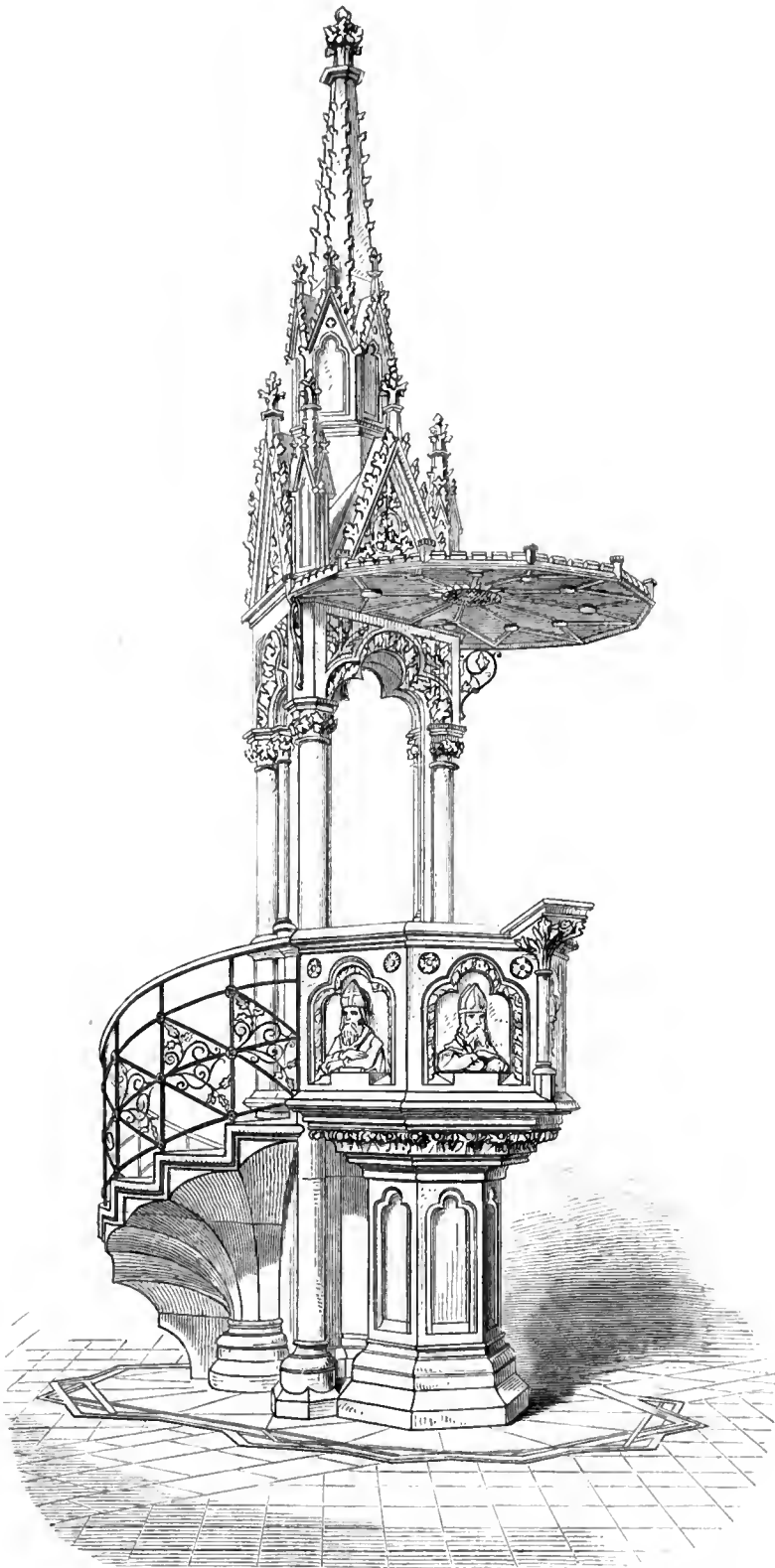
ren, rein malerischen Mitteln der Technik griff, so mußte wohl nunmehr dem bislang gehandhabten »Schummern« mit der spitzen Kreide der Krieg erklärt werden, um mit Pinsel, Tusche und Messer weit wirksamere Effecte erzielen zu können. Das durch diese neuen Mittel erforderte Druckverfahren, zu welchem neben anderem auch das von Manchen verpönte Aufstauben von Farben in Pulver auf den noch feuchten Abzug gehört, dessen Vorzüge sowohl auf die Erhaltung der Farben als auf deren Leuchtkraft von nicht zu unterschätzendem Einflusse sind, hatte allerdings eine weit heiklere Technik bei der Herstellung der Abdrücke zur Folge; doch vergalt der Erfolg reichlich den hiemit verbundenen höheren Zeitaufwand und den dadurch bedingten höheren Lohn des freilich oft mehr künstlerisch als handwerkmäßig arbeitenden Druckers. Haben wir schon in der österreichischen Abtheilung die sprechenden Zeugnisse all dieser neuen technischen Vortheile gesehen, so finden wir dieselben in eben dem Maße in den Chromolithographien des deutschen Reiches wieder. Leider ist im Allgemeinen die Art der Aufstellung der Chromolithographien hier keine sehr günstige gewesen, so daß es in der That oft schwierig war, den Werth der Leistungen zu erkennen. Ueber alle nur möglichen Hindernisse mußten wir uns zuweilen Bahn bre-

chen, um dasjenige mit eindringendem Blicke betrachten zu können, über das wir berichten sollten. Da man, wie es scheint, die Oelfarbendruckbilder in Goldrahmen mehr oder minder als Decoration für die übrigen Ausstellungsobjecte betrachtet haben mochte und dieselben demnach hoch oder entfernt von dem, dem Beschauer karg zugemessenen, Raume placirte, so war es, wie dies in der österreichischen Abtheilung durch deren Aufstellung so glücklich vermieden wurde, hier wesentlich erschwert, sich ein Gesamtbild des Geleisteten vor Augen zu führen. In von halbem Lichte erhaltenen Winkeln sahen wir z. B. die ganz vorzüglich reproducirten Werner'schen Aquarelle aus Aegypten von Seitz in Wandsbeck nächst Hamburg und die höchst schätzenswerthen, mit Recht großen Ruf genießenden Chromolithographien der Firma C. H. Gerold in Berlin ausgestellt, während freilich die in ihrer Treue der Imitation der individuellen Charakteristik der Hildebrandt'schen Aquarelle ganz einzig und unübertroffen dastehenden Reproduktionen durch die Firma R. Wagner in Berlin etwas günstigere Aufstellung fanden. A. Silber, Grack & Aron, Kaufmann, wie die Firmen Herrmann & Bagantz, Otto Troitzsch und Steinbock in Berlin führten größtentheils gute, oft bei guter Wahl der Originale ganz ausgezeichnete Leistungen auf dem Gebiete der Chromolithographie vor. Freilich wird die Mehrzahl dieser Reproduktionen als Marktware bezeichnet werden müssen.

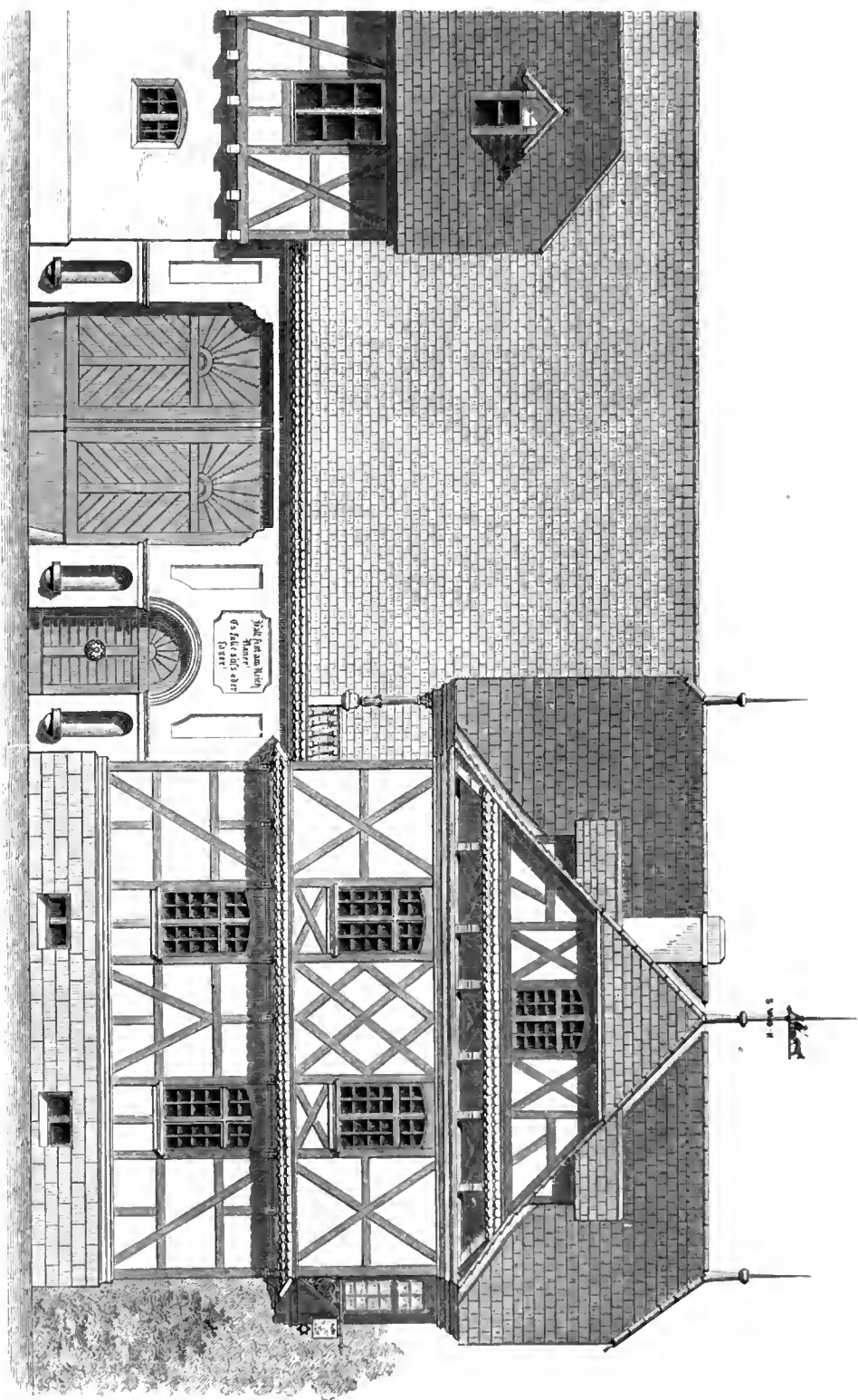
Hat man bei der Vervielfältigung durch den Kupferstich fast immer nur getrachtet, das Beste zur Darstellung zu wählen, so sind es eben bei dem Oelfarbendrucke ganz andere Bedingungen, unter welchen sich derselbe zum Handelsartikel gestaltet hat. Das Bild mit dem rohesten Farbeneffect bringt zumeist dem Unternehmer mehr Gewinn als das solideste, nach allen Richtungen hin sublimste Kunstwerk. Da nun aber auch die Aufstellung der Chromolithographien in der Weltausstellung weniger unter dem künstlerischen als einem merkantilen Gesichtspunkte geschah, so ist es um so begreiflicher, wenn die billige, alltägliche Marktware den Vorsprung gewann.

So reichhaltig und schön Berlin vertreten war, eine so kargliche Thätigkeit sahen wir München auf dem Gebiete der Chromolithographie entwickeln und wenn auch die Firmen Forndran, Schreiner, sowie Aug. Becker recht viel Anerkennenswerthes anstrebten, so scheinen doch die daselbst herrschenden Kunstverhältnisse nicht die Stätte zu größeren, diesbezüglichen Etablissements, demnach zu weiterer Entwicklung in der Pflege der graphischen Künste überhaupt bieten zu wollen. Aus Stuttgart sahen wir die Firmen E. Hochdanz und Gust. Weise mit guten Publicationen — namentlich was schöne Illustrationen betrifft — vertreten, ebenso Leipzig durch die Bach'sche Kunstanstalt und durch die Collectiv-Ausstellung des Brockhaus'schen Verlages auf dem Gebiete des Farbendrucks. Brandes und Wolff aus Hannover stellten recht aner kennenswerthe Oeldruckbilder aus; namentlich muß die ernste, coloristische Haltung in dem Blatte nach Rembrandt anerkannt werden.

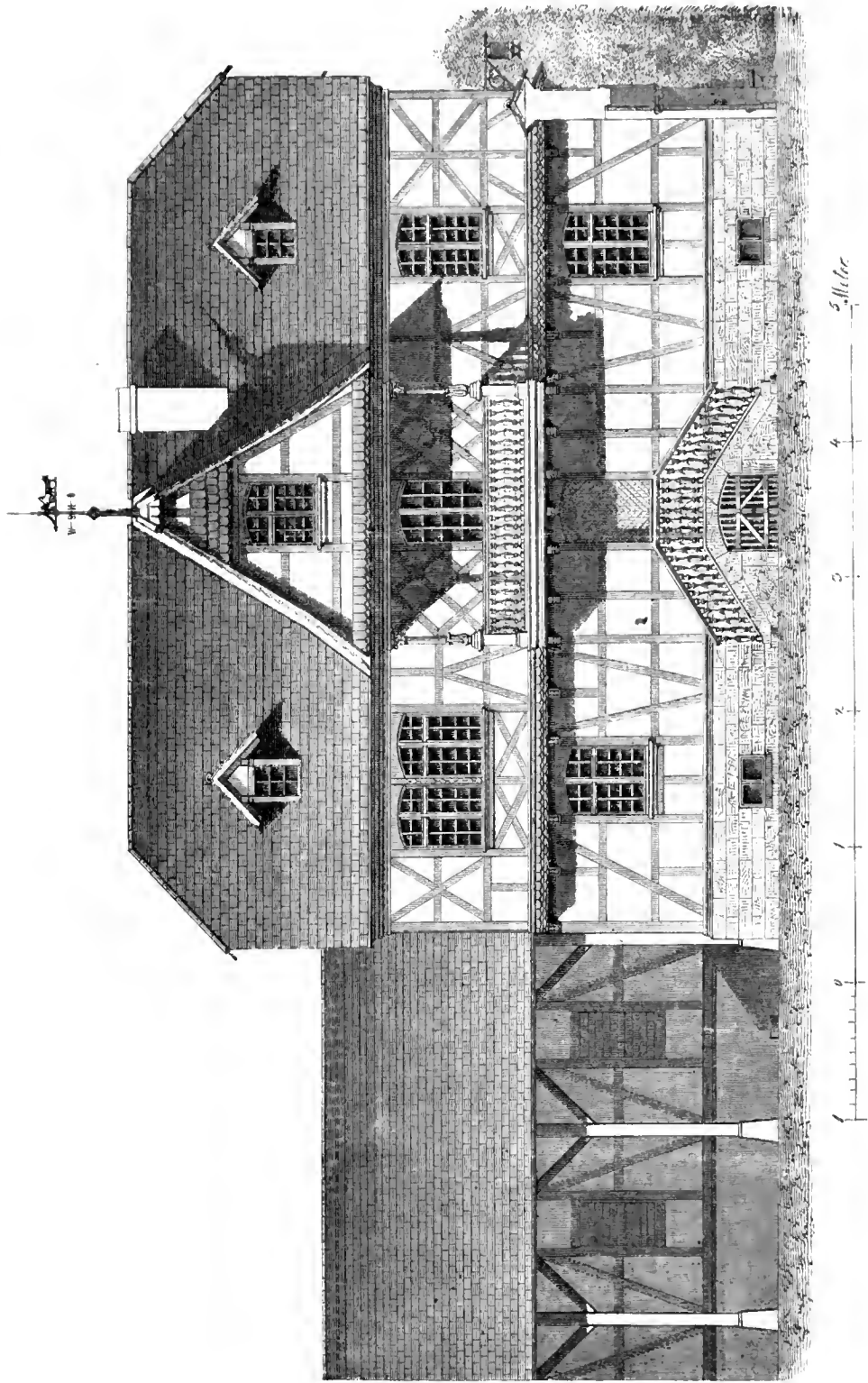
Eine höchst bedeutende Stellung nimmt Frankreich auch auf diesem Gebiete der Technik ein, und seine Vertretung auf der Ausstellung ist eine glänzende zu nennen. Wenn etwa gesagt werden sollte, daß es dem Franzosen gegenüber dem Deutschen an Erfindung mangle, so ersetzt derselbe diesen Man-



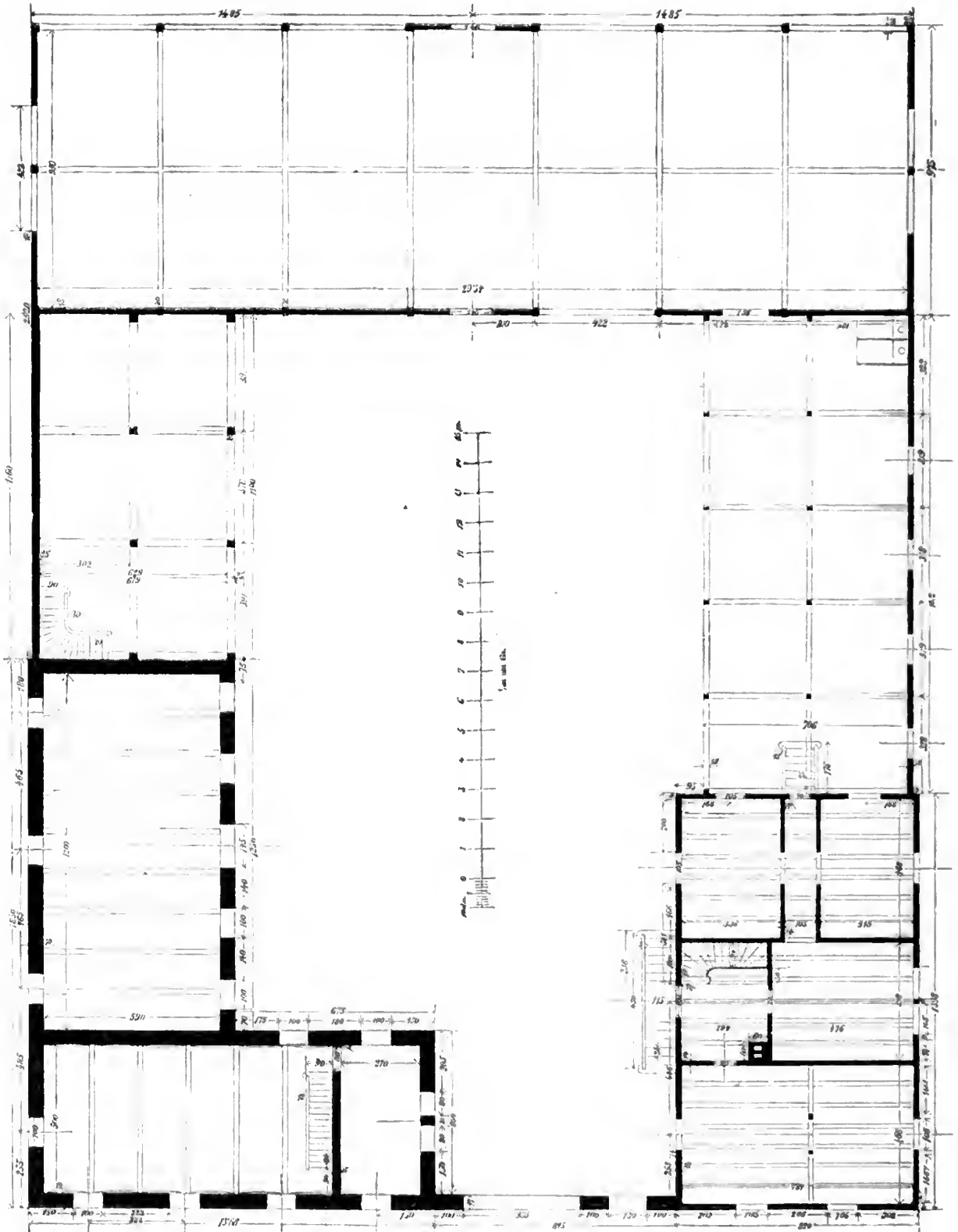
Kanzel, entworfen von Fr. Schmidt, ausgeführt von F. Schönthaler in Wien.



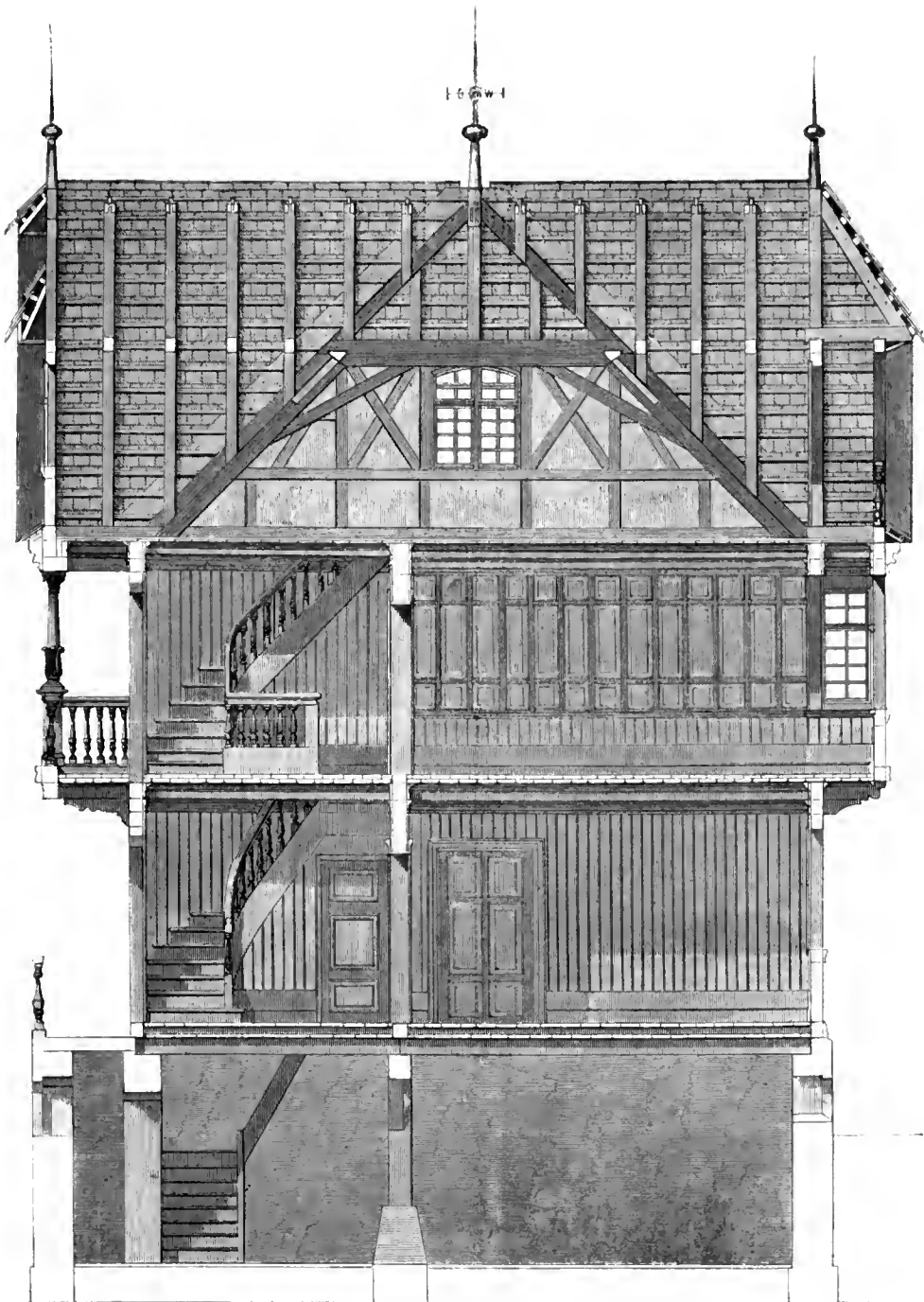
Elfäflischer Brauereihof; äufere Ansicht, mit der Schmalseite des Wohnhauses.



Elffäfferer Bauernhof; Ansicht des Wohnhauses von der Hoffseite.

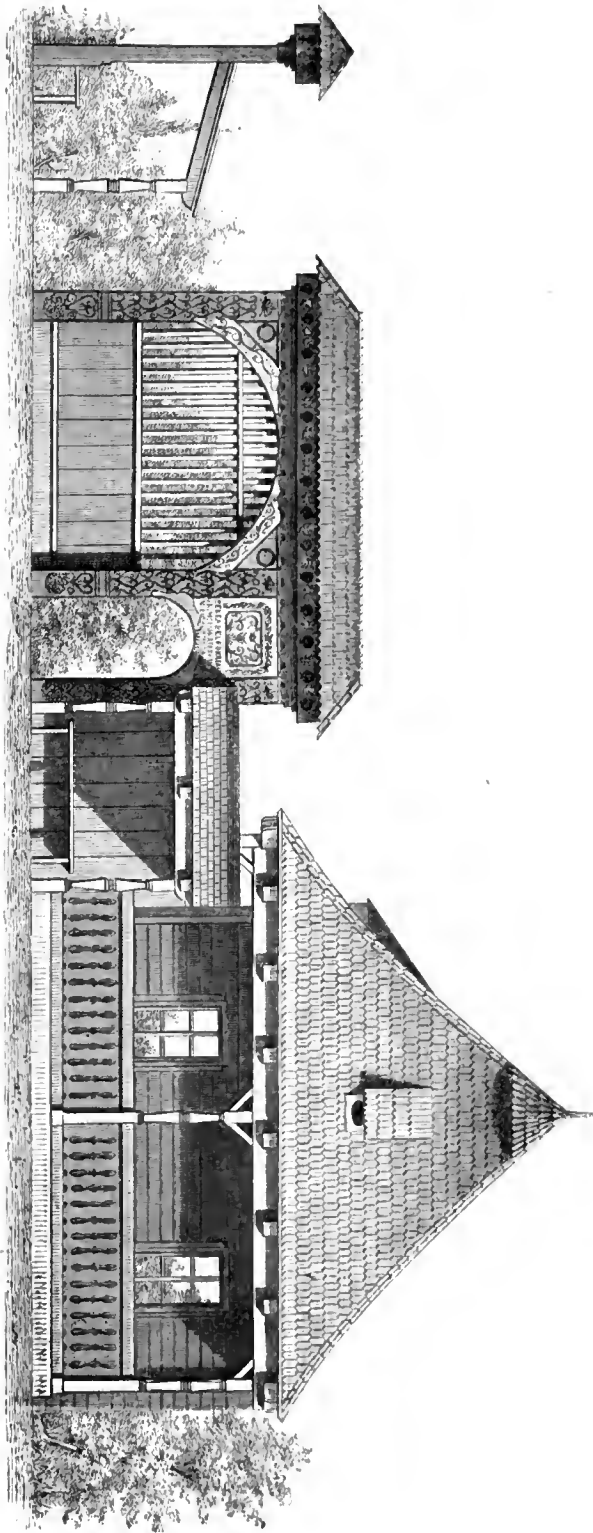


Erläufiger Bauernhof; Grundriss.

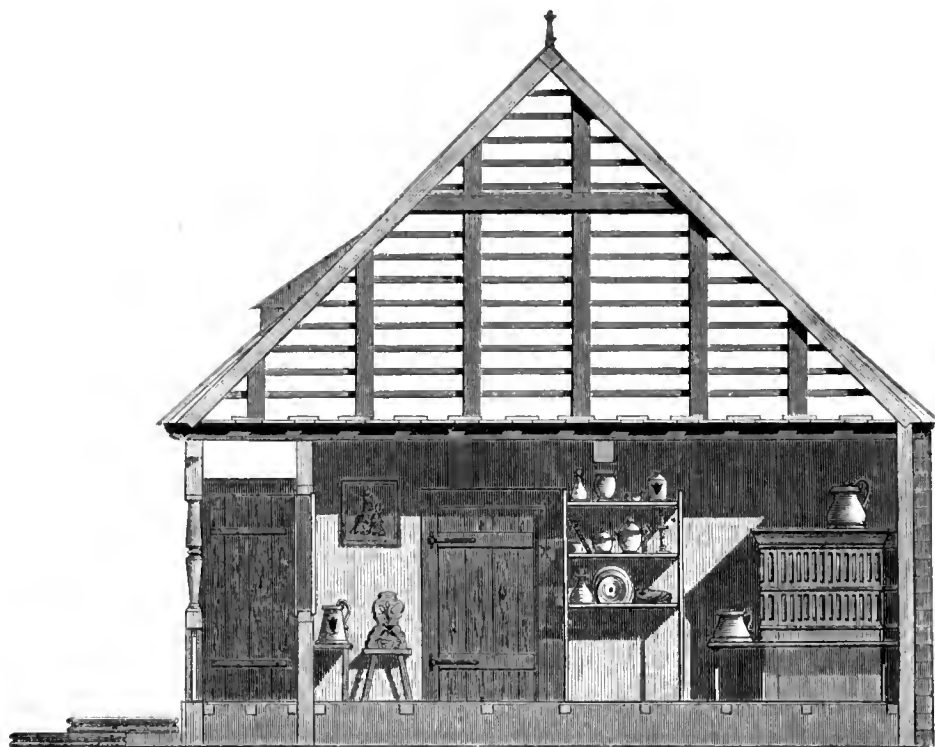


Elßäffisches Bauernhaus; Durchschnit.

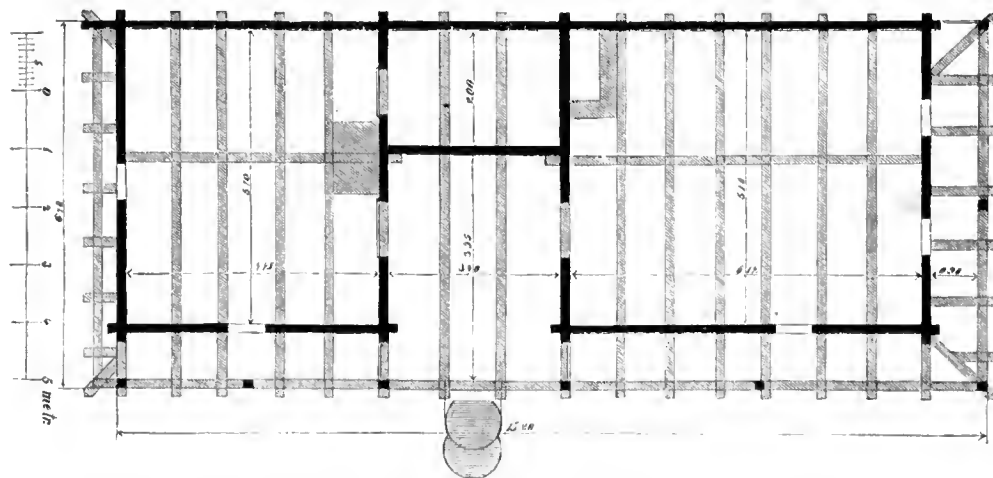
gel reichlich durch den feinen Tact, mit welchem er seine technischen Mittel handhabt, durch die eminente Präcision und durch den auserlesenen Geschmack, mit welchen er in allen feinen Ausführungen in der Kunst zu Werke geht. Dem-



Szekler Bauernhof.



Durchschnitt des Szekler Hauses.



Grundriss des Szekler Hauses.

nach vermögen wir auch ganz außerordentliche Leistungen nicht nur in der Imitation von Oelgemälden und Miniaturen, sondern auch in jenen Musterwerken zu conflatiren, welche in das Gebiet der Artitektur, der Bautechnik wie des Kunstgewerbes einschlagen. Die Firmen Dupuy und Hangard-Maugé brachten wohl das Beste zur Schau, was gemacht werden kann. Des Ersteren Genrebilder und Thierstücke sind in der Feinfühligkeit der Imitation ganz einzig in ihrer Art, und eine wahre Blumenlese moderner Leistungen auf dem Gebiete der Chromolithographie erblicken wir in den Publicationen des Letzteren. Die Darstellungen des Genter Altars der Brüder van Eyck, wie jener köstlichen Initialen u. a. Dinge verdienen die vollste Bewunderung. Testu und Massin, Aeppl, Boulant d. Ae. und Morel reihen sich in würdiger Vertretung den Erstgenannten an. Allenthalben fanden wir die raffinirtesten technischen Mittel sowohl in der Behandlung der Zeichnung als in der des Druckverfahrens mit vollständigem Erfolge zur Anwendung gebracht. Dasselbe läßt sich auch von den Unternehmungen sagen, welche mehr der Geschäftsmäßigkeit als den streng künstlerischen Normen Folge leisten, wovon uns die Ausstellung von Berg in Marseille, J. Bognard d. J. nebst Anderen Zeugniß gaben. Es kann demnach mit Recht gefagt werden, daß der gefällige französische Geschmack auch das allenfalls gebotene rohe Material beherrsche, womit sich selbstverständlich die mitunter derbe Kost, eben durch die Art wie sie gereicht wird, in eine anmuthende, leicht verdauliche Speise verwandelt.

Ganz merkwürdig gering vertreten fanden wir den Farbendruck Englands. Da, wo namentlich in der Imitation des Aquarells so Glänzendes lange schon geleistet wurde, wo die Verbreitung und Pflege der Chromolithographie, unterstützt durch die mächtigen Handelsverbindungen der Nation, die großartigen Dimensionen angenommen haben, wo demnach bei der so außerordentlichen Production ein überreiches Material zur Verfügung gewesen wäre, hat man es unterlassen, sich an dem allgemeinen Wettkampfe zu betheiligen. Während demnach Frankreich diesen Zweig der Kunst durch eine umfassende Ausstellung seiner Productionen würdigte, fanden wir in der englischen Abtheilung nur eine einzige Firma, John B. Day, anfangs auf einem bescheidenen Plätzchen nächst einer in die Annexe mündenden Thür postirt, welche vier Oelgemälde-Imitationen, Niagara- und Strand-Ansichten, das Abendmahl von Lionardo da Vinci und irgend ein Repräsentationsbild, welches bereits durch Feuchtigkeit beschädigt war, ausstellte. Die Behandlung dieser unter Glas gebrachten Chromolithographien zeichnete sich, bei einiger an die Xylographie erinnernden Härte des Vortrags, durch große Präcision der Zeichnung, durch minutiös beobachtetes Aufeinanderpassen der einzelnen Farbenplatten, wie überhaupt durch die größte Sorgfalt der Technik aus. Jedoch von all' den in der ganzen Welt epochemachenden Leistungen, welche wir seit einer Reihe von Jahren theils in den so eminent durchgeführten Nachbildungen berühmter alter Gemälde, theils in einer Unmasse von großen, in breiter und ebenso virtuoser Aquarellmanier gehaltenen Ansichten aus Italien, der Schweiz, Schottland u. s. w., ferner in zahlreichen Thierstücken und Landschaften nach modernen englischen Malern, endlich in den beliebten Darstellungen aus der Rennbahn oder dem landwirthschaftlichen Thier-

leben fahen und bewunderten, fanden wir in der englischen Abtheilung nichts, so dafs man mit Recht annehmen kann, England habe es verschmäht, diesen Zweig seiner glänzenden Production zur Anschauung zu bringen.

Höchst Anerkennenswerthes brachte dagegen die betreffende Abtheilung der Niederlande. Die Firmen W. Bos Sohn in Utrecht, Tresling & Co. in Amsterdam, wie die königl. Niederländische Steindruckerei im Haag leisten Vorzugliches in Sättigung des Tons, tüchtiger Modellirung und charakteristischer Zeichnung, insbesondere aber in den hübschen Imitationen nach Gemälden von Potter, Fr. Hals, Rembrandt, Jan Steen u. A. Einige recht gute moderne Landschaftsgemälde, darunter sehr lobenswerthe Aquarell-Imitationen liefern eine anständige Marktwaare.

Italiens ausgestellte Oleographien nehmen, obgleich daselbst der Farbedruck erst später in Uebung kam, bereits eine recht ehrenvolle Stellung ein. Das Atelier Borzino in Mailand liefert vollkommen gelungene Imitationen sowohl nach modernen als nach ältern Gemälden. Das Genrebild nach Cremona kann als eine vorzügliche Leistung hingestellt werden. Von höchstem Interesse jedoch sind die Nachahmungen byzantinischer Mosaiken, ausgestellt von Spithöver. Ueberhaupt nimmt Italien eine höchst respectable Stellung ein in verschiedenen Publicationen, welche das gesammte Gebiet der Kunstwissenschaft umfassen.

Noch erübrigt uns, der Thätigkeit auf dem Gebiete der Chromolithographie in den Vereinigten Staaten zu gedenken, die selbstverständlich durch die bedeutame Nachfrage, welche diese Art von Reproduction seit allem Anfange fand, gar bald zu eigenen Resultaten führen mußte, wovon wir auch die sprechenden Zeugnisse auf der Weltausstellung sahen. Eine der bedeutendsten Firmen, die von L. Prang & Co. in Boston, fiel uns zuerst in's Auge. Sie brachte eine ziemlich umfassende Collectiv-Ausstellung ihrer bisherigen Leistungen und legte, was namentlich interessant für den Fachmann sein mußte, die progressiven Stufen zweier reproducirter, pompejanische Familienscenen behandelnder Genrebilder, etwa im Stile Hamon's gemalt, zur Anschauung auf. Wir fanden hierbei die namhafte Zahl von 33 Steinen verwendet, was allerdings in großem Widerspruche zu jener Knappheit steht, mit welcher man beispielsweise in den Wiener Kunstanstalten behufs Vermeidung der zu großen Druckkosten in der Anzahl der Steine vorgeht. Was nun die Art der Behandlung dieser beiden bezeichneten Blätter betrifft, so sahen wir, dafs der betreffende Künstler vorwiegend mit der Tusche und dem Schaber manipulirte, während die Kreide erst etwa beim 24. Stein zur Anwendung gelangte. Die Arbeit ist eine äußerst saubere, ja subtile zu nennen und reiht sich den hervorragendsten Leistungen an. Neben diesem cheval de bataille führte uns die genannte Firma noch eine ausgewählte Anzahl von Genrebildern, Thierstücken und Landschaften vor, unter welchen letzteren wir namentlich gute, effectvolle Marinebilder fanden. Auch über die Ausstellung Duval's und Hunter's in New-York läßt sich Gutes berichten, obschon sie mit ihren Erzeugnissen nicht ganz an die erstgenannte heranreicht, sondern mehr das gewöhnliche Effectbild cultivirt, welches von der Menge gerne gekauft wird.

T. R.



Badendes Mädchen, Marmorstatue von R. Begas.



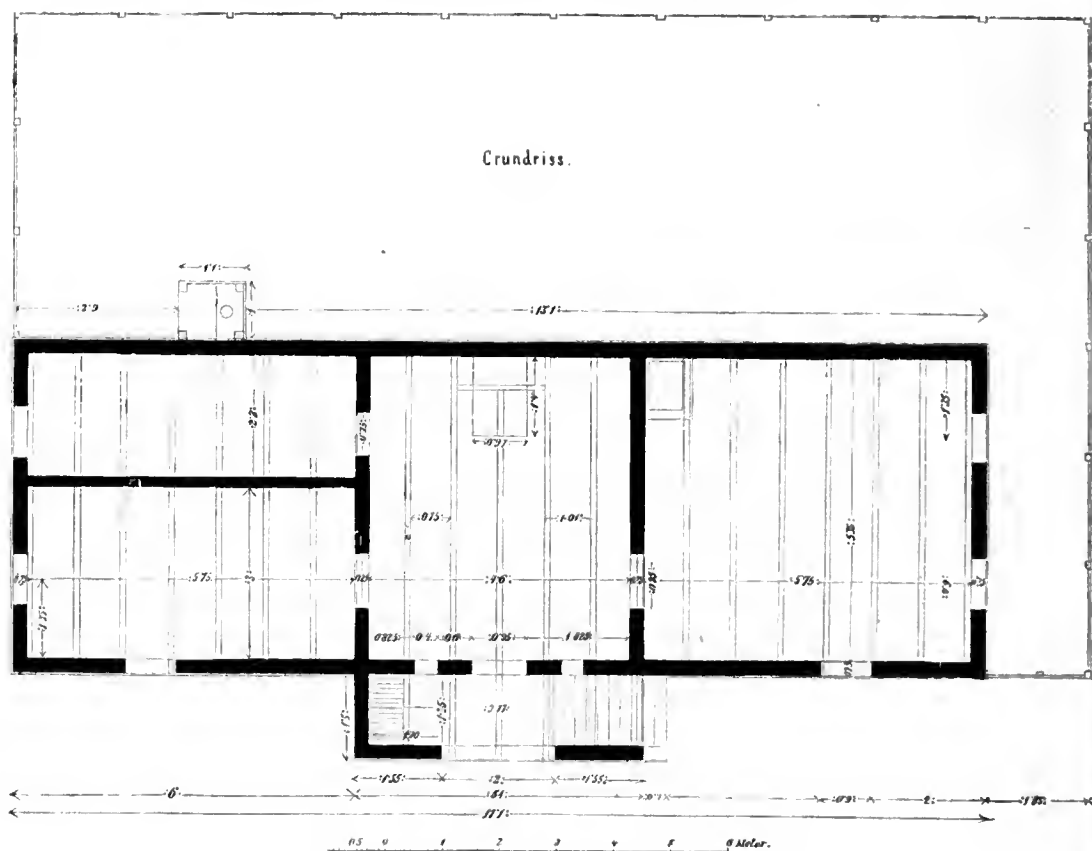
Deckel eines Kästchens in Limoufner Email, ausgeführt von Hans Macht in Wien.

Die Photographie.

Seit durch Archer und Frig (1851) das Collodion-Verfahren zur Erzeugung des Negativs eingeführt wurde, hat sich die Photographie in staunenerregend rascher Weise zur Vollkommenheit emporgeschwungen, so daß sie heutzutage bereits als selbständiger Industriezweig eine wichtige Rolle spielt. Die univervelle Bedeutung des Lichtbildes für die verschiedensten Zweige des Wissens und Könnens wurde auf der Weltausstellung von 1873 in umfassender Weise dargelegt, und ein Blick auf das reiche Material zeigte, wie lebhaft es sich regt auf allen Gebieten des Schaffens mit der „Camera,“ und was die Zukunft noch zu hoffen hat. Die mechanische Erzeugung des Lichtbildes verwehrt es zwar, die Photographie eine „vervielfältigende Kunst“ zu nennen; nichtsdestoweniger aber haben mit Verständniß gearbeitete Reproduktionen sowohl als directe Aufnahmen heute ein so bedeutsame Stellung zur Kunst genommen, daß ihr Einfluß nicht zu unterschätzen ist und es daher gerechtfertigt sein mag, wenn wir hier in Kurzem das Hervorragendste, was im Prater zu schauen war, der Besprechung unterziehen.

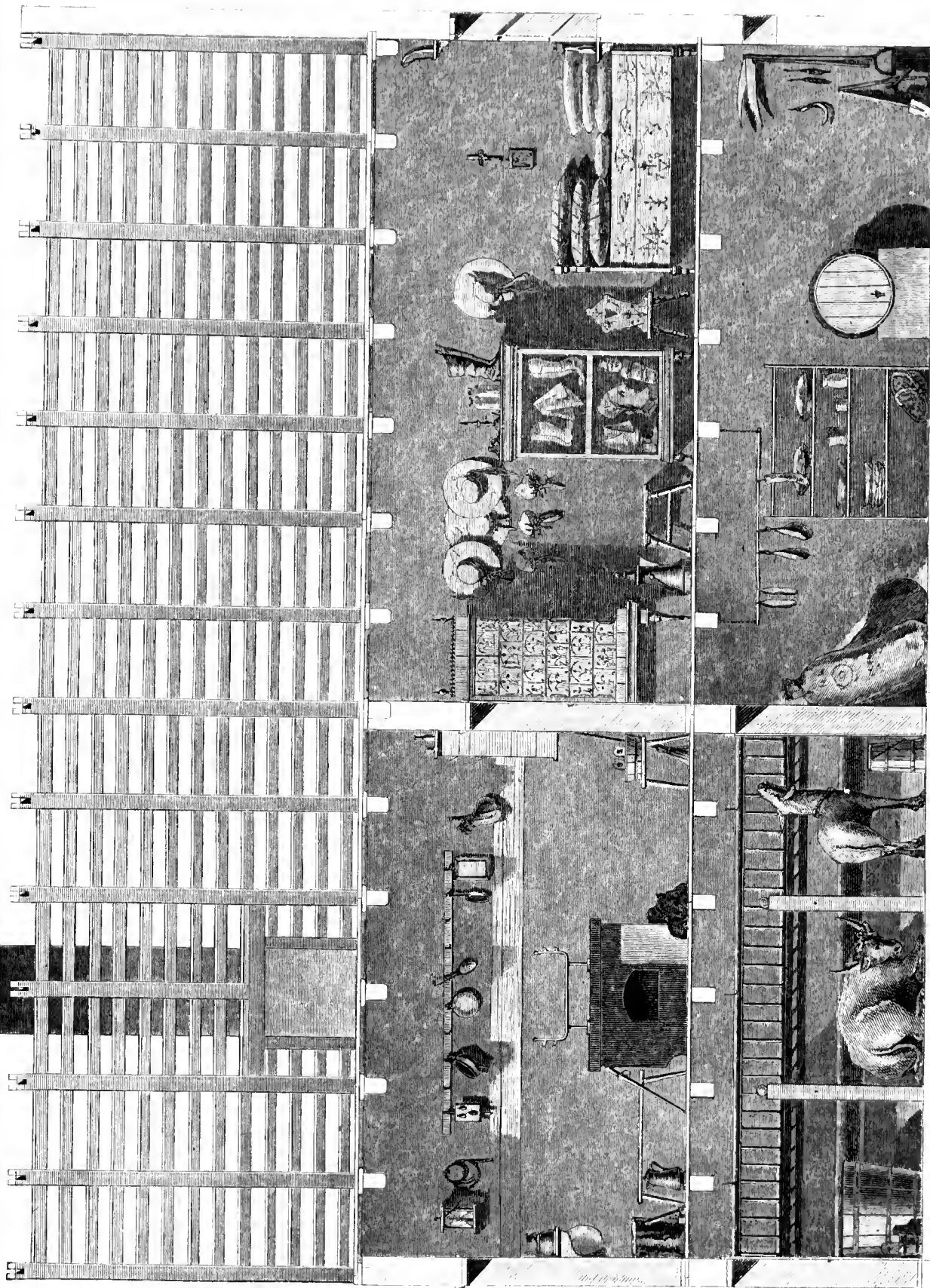
Was zunächst die Technik der Photographie betrifft, so arbeitet das Gros der Photographen noch durchwegs mit dem sogenannten Silberdruck; in aller Welt wird darin Vortreffliches geleistet. In der Zartheit der Lichteffecte und der Durchsichtigkeit der Töne dürfte dieses Verfahren auch von keinem anderen in der Zukunft übertroffen werden. Der Kohlendruck (d. h. das Kohle-Copierverfahren) findet seine Anwendung in Deutschland und theilweise auch in Frankreich, besonders für künstlerische Reproduktionen; das Beste leistet hierin die Firma Braun in Dornach. Die Emailphotographie und Photoxylographie wird, wenn auch nicht in bedeutendem Mafse, so doch von einigen Photographen in hoher

Vollkommenheit betrieben. Die Photolithographie und Photozinkographie sowie die Galvanographie waren in gelungenen Proben vertreten. Den ersten Rang unter den verschiedenen Lichtdruck-Verfahren nimmt jedoch entschieden gegenwärtig die sog. Albertotypie (Pressendruck von der Glasplatte mittelst Drucker-schwärze) ein, die von der renommirten Münchener Firma, welche sie zuerst in Anwendung brachte, in glänzenden Resultaten ausgestellt war.



Im Großen und Ganzen aber zeigt es sich, daß trotz mancher ausgezeichneten Leistung im Druck-Verfahren die Schwierigkeit der Herstellung des Drucks noch dessen Concurrenz mit der Silbercopie fernhält und daß dem erfindenden und grübelnden Geiste noch manches Problem zu lösen bleibt, bis das Lichtbild eben so sicher und vollkommen aus der Presse laufen wird, wie es gegenwärtig aus dem Copierrahmen genommen wird. Das Terrain, welches die Photographie in praktischer Hinsicht beherrscht, hier weiter zu verfolgen, verbietet der gemessene Raum; im kurzen Streifzug wollen wir nur das Hervorragendste der verschiedenen Länder berühren und beginnen unsere Wanderung mit Oesterreich.

Wie schon bei früheren Ausstellungen, so brillirten auch diesmal die Wiener Photographen im Portraitfache. Fein abgewogene Beleuchtungseffecte, sorgfältiges künstlerisches Arrangement bei der höchsten technischen Vollendung haben



Sächsisches Selenlänger Bauernhaus; Längenschnitt.

den Wiener Visitenkarten-Portraits einen Weltruf verschafft, und es dürfte wenig Kunsthändler des Continents geben, die nicht in ihren Schauläden Bilder von den renommirten Firmen Ludw. & Vict. Angerer, Rabending, Luckhardt, Szekely, Gertinger, Adèle, Löwy etc. befäßen. Die Negativ-Retouche wird hier mit viel Bravour und größtentheils auch mit gutem Verständnifs betrieben. Damit sei jedoch derselben für die Photographie noch kein gutes Wort gesprochen; Schmeichelei und Betrug bleibt die Retouche bei einer guten Platte immer; entschieden verwerflich aber sind Productionen, wie das abschreckende Beispiel, welches in der additionellen Ausstellung als „Fortschritt“ zu sehen war, wo ein ältlicher charaktvoller Kopf um circa 30 Jahre jünger retouchirt erschien.

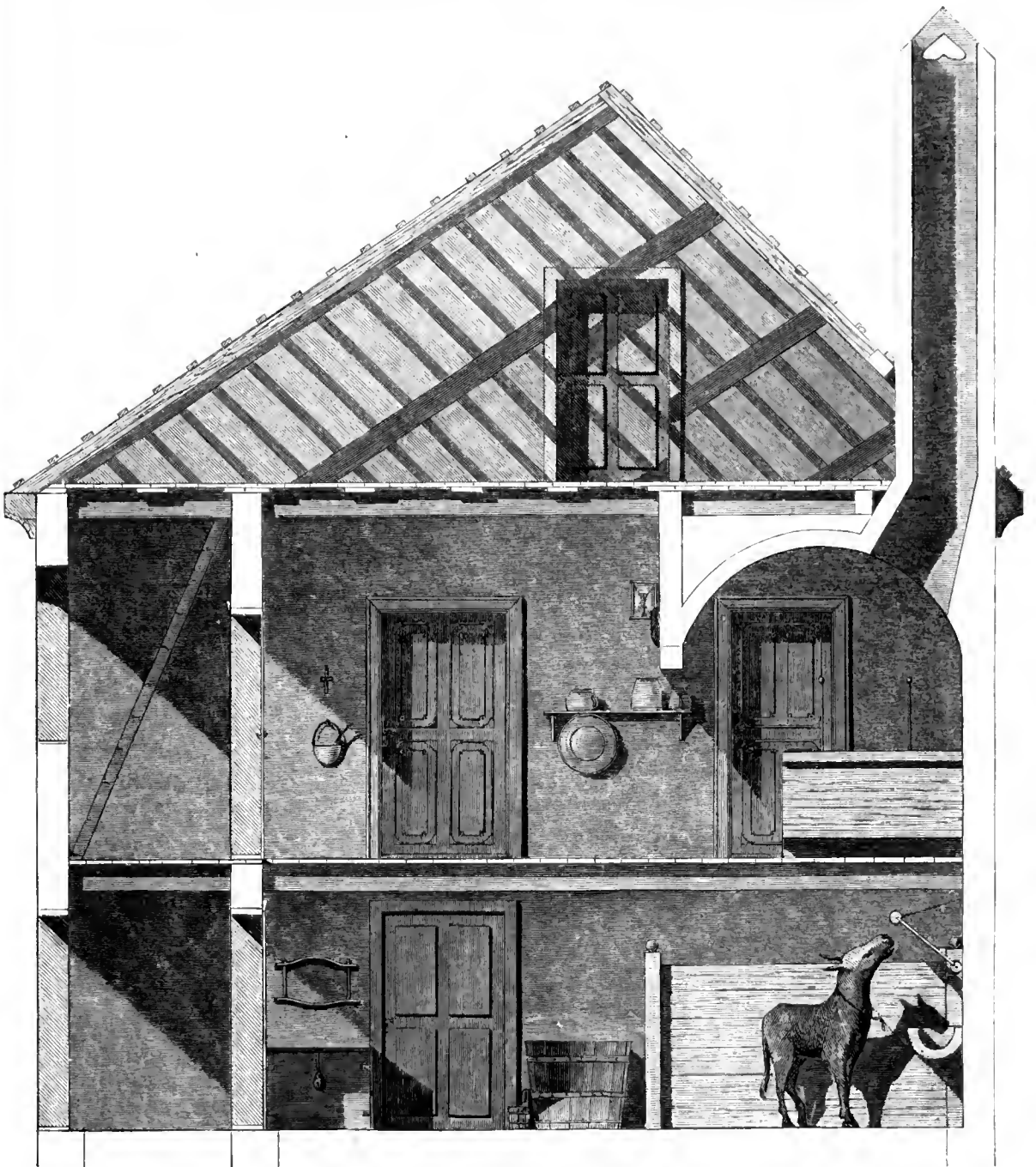
Von Landschaften und Architekturaufnahmen sind vorzügliche Blätter von Dr. Heid, J. Löwy und Frankenstein in Wien, Baldi in Salzburg und Sebastianutti in Triest zu erwähnen, von letzterem sowie von Ludw. Angerer und Löwy auch gute Arbeiten in Lichtdruck.

Die Reproduction hat in Wien ihre vorzügliche Vertretung in der Firma Wawra. Höchst interessant waren die Polar-Aufnahmen des Grafen Wilczek, die Blätter der ostasiatischen Expedition von W. Burger und die Thieraufnahmen von L. Schodisch. Wahre Meisterstücke in der Mikroskop-Photographie brachte Haak (Wien); es war dergleichen auf der gesammten Ausstellung nicht wieder zu finden; ebenso müssen die Heliogravuren des k. k. militär-geographischen Institutes in Wien als die hervorragendsten Leistungen in diesem Fache bezeichnet werden; die auf galvanischem Wege reproducirten Platten von Karten und anderen Stichen in verschiedenen Größen liefsen, was Klarheit und Kraft anbelangt, nichts zu wünschen übrig.

Von den ungarischen Photographen nahm Prof. Koller (Bisritz in Siebenbürgen) mit seinen Portraits und Genre-Scenen die erste Stelle ein; auch unter Rupprecht's (Oedenburg) „Kinderspielen“ fand sich manches reizvoll componirte Bildchen.

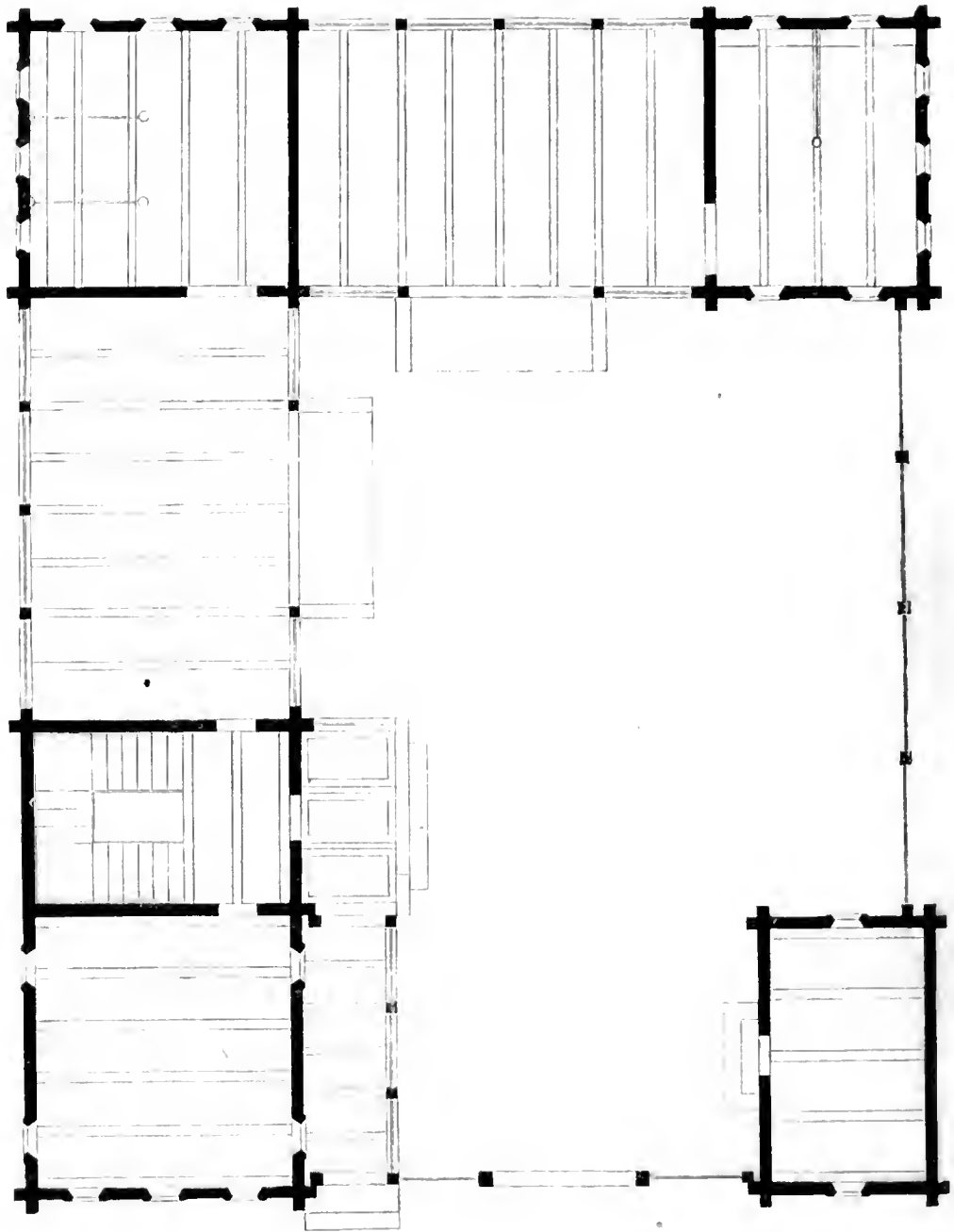
Ueberraschendes bot auf den verschiedensten Gebieten der Photographie Rufsland. C. Bergamasco ist bekannt als Virtuos im Portraitfache; seine Bilder sind in tiefem, gefättigtem Tone gehalten und bei aller Kraft zart und weich modellirt; im Arrangement dürfte es ihm kaum ein zweiter gleichthun; in technischer Vollendung wären seinen Arbeiten nur die Bilder Mieczkowski's an die Seite zu stellen, welche sich auch noch dadurch auszeichneten, daß sie fast ohne Retouche ausgestellt waren. Reizende Landschaftsmotive hatten Fajans und Dutkewicz (Warschau) gebracht, worin besonders die Helldunkel-Partien im Grün von feltener Durchsichtigkeit waren.

In Betreff des Wiedergebens malerischer Effecte — freilich mit allen und oft den complicirtesten Mitteln — stehen wohl die englischen Photographen obenan. Die ausgestellten Arbeiten waren in der That photographische Copir-Studien, bei welchen mehr das künstlerische Gefühl des Erzeugers und seine Geduld als das eigentlich Technische in Betracht kam. Die Landschaften Robinson's und Cherrills, meist Strandbilder mit bewegter See und stürmischer Luft oder Waldbilder waren von überraschender Wirkung. Bei den meisten Bildern



Sächsisches Siebenbürger Bauernhaus; Querschnitt.

war die Luft wohl mit einer anderen Platte gegeben und gewisse Partien mit aller Sorgfalt im Ton angelaufen, so das das Bild schliesslich nicht mehr als reine Aufnahme zu betrachten ist, — doch kümmert die Manipulation des Erzeugers nicht mehr den Beschauer; er ergötzt sich an der Wahrheit des Gegenstandes und bewundert die Geschicklichkeit der Darstellung. Originell in ihrer Art waren die Figuren-Bilder von Colonel Stuart Wortley (London) und der Mrs. Jul. M. Cameron (Insel Wight), in welchen Copien nach alten Bildern (vorzugsweise Italienern) glücklich nachgeahmt erschienen; einige



10 5 0 1 2 3 4 5 6 7 8
 Russischer Bauernhof; Grundriss.

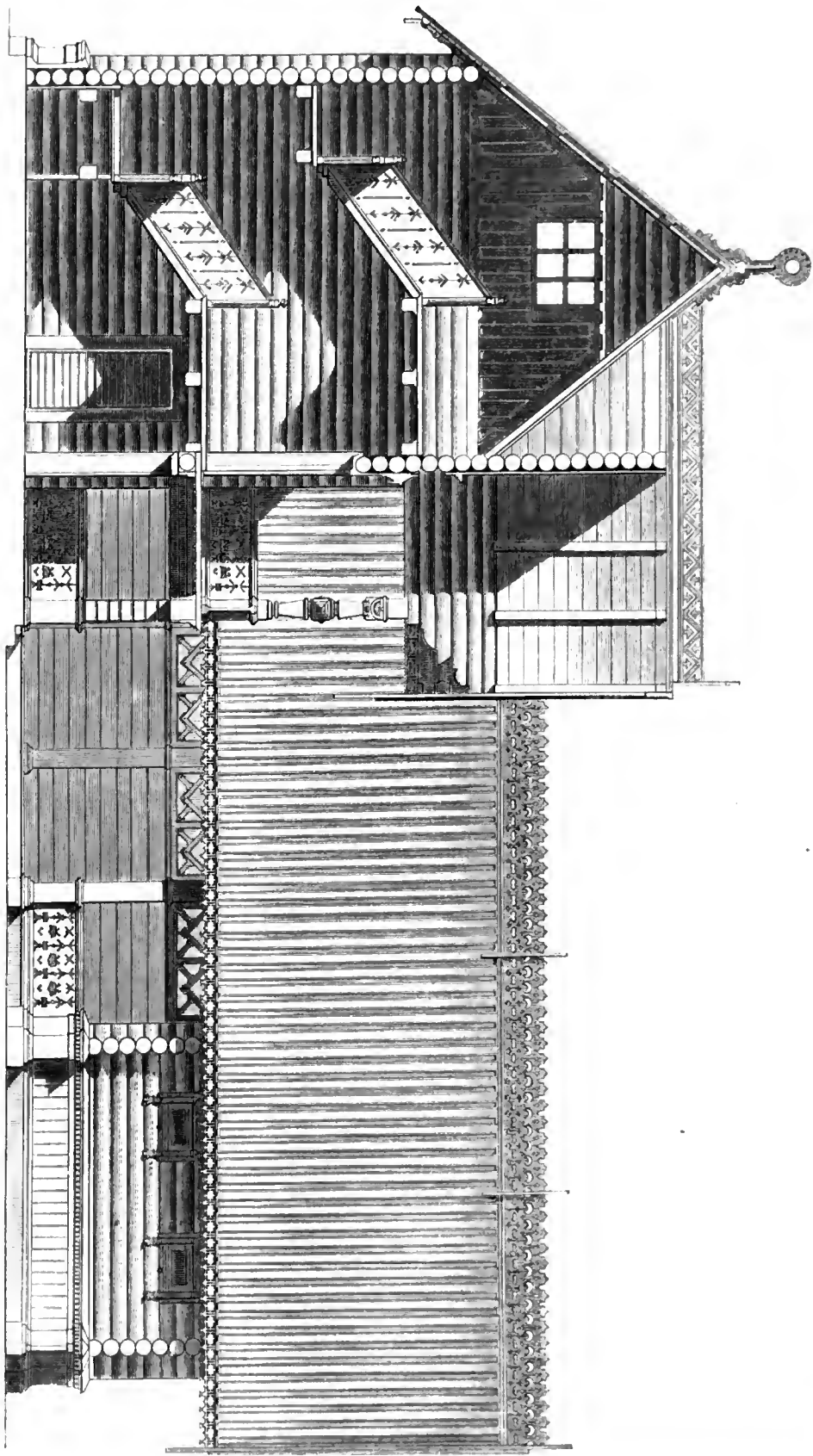
Modelle zu den gesuchten Motiven waren übrigens auch von classischer Schönheit. Der Ton erschien matt, die Contouren absichtlich stumpf und die Modellirung unendlich weich gehalten. Von fesselnder Wirkung war unter anderen Portraits berühmter Männer Darwin's origineller Kopf. Besonderer Erwähnung verdienen von der

englischen Ausstellung auch die Thieraufnahmen von Frank Haes (London) und die Stereoskopen der Londoner Photographie Company. England hatte auf der Weltausstellung in impoſanter Weiſe ſeine Colonien repräſentirt, und es ſpielten in den äußerſt ſyſtematiſch angelegten Expoſitionen von Queensland und Indien die Photographien eine wichtige Rolle. Von höchſtem Intereſſe waren darunter die Anſichten aus den Hinduländern, in welchen uns vorzugsweiſe die Denkmälerwelt dieſes Wunderlandes vor Augen geführt wurde.

Aus der Ferne unfere Blicke wieder zur nächſten Heimath, zu Deutſchland wendend, treffen wir die Photographie wie kaum in einem anderen Staate der Welt im Dienſte der Kunſt. Die Reproduction von Zeichnungen und Gemälden moderner und alter Meiſter wird nirgends groſsartiger und vollkommener betrieben als von den bekannten Münchener Photographen Albert, Bruckmann, Hanſftängl und Obernetter, welcher Letztere neben Albert im Lichtdruck die beſten Leiſtungen auf der Ausſtellung aufzuweiſen hatte. Es iſt wohl überflüſſig, hier auf die einzelnen Publicationen dieſer Firmen einzugehen; ſie haben längſt den Weg durch alle Welt gemacht. Mit Kohlebildern excellirte, wie ſchon oben angedeutet, Braun (Dornach). Auffallend ſchwach war in Bezug auf Reproduction Berlin vertreten, dagegen war Brillantes in directen Aufnahmen von Portraits, Genreſtücken etc. vorhanden; die Arbeiten der Firmen Löfeher & Petſch, Th. Prüm, Schaarwächter und Braſch ſind hier beſonders hervorzuheben; von den Uebrigen ſeien aus der Maſſe noch R. Eich (Dresden), Bieber, Benque & Kindermann (Hamburg) und Hanſftängl (München) erwähnt.

Photographiſche Naturſtudien bilden ein neues, noch weiter auszubeutendes Feld, in welchem jedoch hie und da ſchon mit beſtem Erfolge gearbeitet wird. Obenan ſind hier Bernhard Johannes' (Partenkirchen) „Studien aus dem baieriſchen Hochgebirge“ und Völkerling's „Bäume“ zu nennen. Eine hochintereſſante Sammlung reizvoller Motive brachten auch Eckart und Richard (Heidelberg) aus dem Neckarthale und der unvergleichlichen Schloſſruine am Eingange deſſelben. Grün neben Architektur, maleriſch modellirt und klar bis in's tieſte Dunkel, bildete einen beſonderen Vorzug von F. Suck's (Berlin) Arbeiten, unter welchen auch reizende Intérieurs zu finden waren. Von den Leiſtungen in Architektur-aufnahmen überhaupt ſind F. Peter's groſſe Blätter vom Straſſburger Münſter als beſonders gelungen zu verzeichnen. Den Architekten hat die Photographie ſchon manche Reiſe erſpart und mit welcher Rührigkeit heutzutage auch für die Kunſtwiſſenſchaft in dieſer Sphäre gearbeitet wird, davon gaben die Wände der Ausſtellung genugsam Zeugniſs.

Die Pariſer Photographen machten vor Jahren mit ihren groſſen Louvre-Anſichten den Anfang damit, für die Architekturſchulen zu arbeiten; die Deutſchen ſäumten nicht mit zahlreichen Denkmälern ihrer Gothik; die Denkmäler der Renaissance wanderten in Lichtbildern ebenſo maſſenhaft über die Alpen, wie die Schätze des alten Rom und Griechenlands; die Collodionplatten drangen am Nil bis zu dem alten Meroë hinauf und zogen in Hindoſtan die verſteckten Heiligthümer der Brahmanen an das Licht der civiliſirten Welt. Bewunderungswürdig iſt die techniſche Vollkommenheit, mit welcher nahezu allerorts gearbeitet wird. Es ſeien von den Deutſchen ihrer hervorragenden Leiſtungen wegen auf dieſem Gebiete

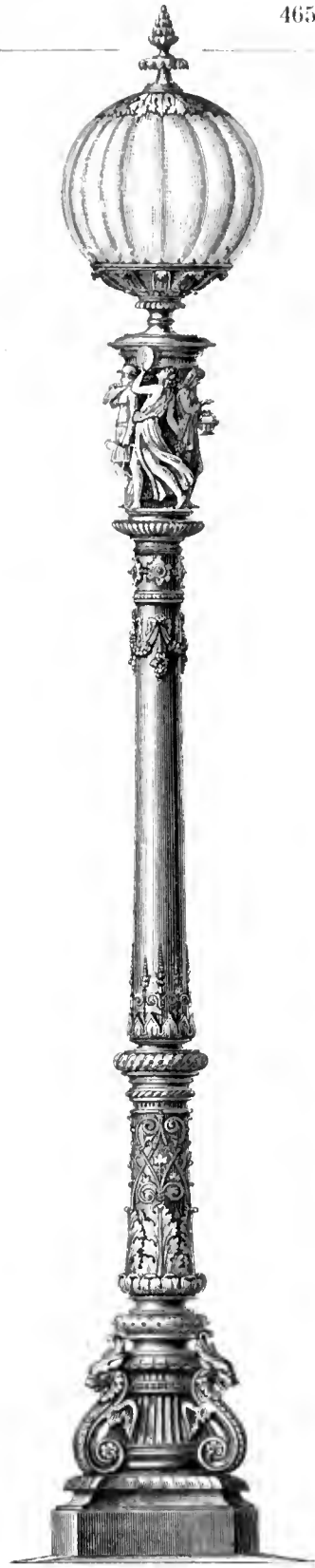


Ruifisches Bauernhaus; Durchschnitt.



noch Nöhning (Lübeck), Koppmann (Hamburg), Reinecke (Hannover) und E. Kiewning (Greifswald) erwähnt. Die Versuche über die Perspective und die „Verzeichnungen“ der Photographie von H. Vogel sind als höchst interessant zu nennen.

Wie in manch anderer Beziehung, zeichnete sich auch in Betreff der Photographie die französische Ausstellung durch ein sorgfältiges und zweckmäßiges Arrangement aus; es wurde das Hauptgewicht darauf gelegt, wirklich Neues, den Fortschritt Kennzeichnendes vorzuführen. Die Resultate der verschiedenen Druckverfahren waren durchweg brillant zu nennen und oft vom Silberdruck nicht zu unterscheiden. Das non plus ultra an Reinheit und Klarheit bot Roussellon (Firma Goupil) in feinen Kupferplatten; auch die Kohlebilder desselben wetteiferten an Plastik und Durchsichtigkeit mit den besten Silberphotographien. Mit ausgezeichneten Proben in der Photo-Zinkographie waren Lehman & Lourdel vertreten; Fleury-Hermagis, Baldus, Amand-Durand, G. Fortier arbeiten in den verschiedensten Verfahren mit gleich vorzüglichen Erfolgen. Im Portraite gebührte die Palme der weltbekannten Firma Reutlinger; in effectvoller Beleuchtung, meist im Ton tief gestimmt, waren die Bilder von überraschender Wirkung. Es genüge noch der vorzüglichen Leistungen wegen hier die Namen Geymet, Alker, Walery (Paris), A. Lumière und A. Bernoud (Lyon) zu nennen. In Gemälde-Reproductionen steht das Haus Goupil obenan; auch in der Eleganz der Ausstattung der Publicationen ist es unübertroffen; tüchtige Arbeiten in diesem Fache waren auch von Ferrier & Lecadre ausgestellt. Von directen landschaftlichen Aufnahmen war auffallend wenig zu finden, doch darunter wahre Perlen von Harrison. Dafs die Stereoscopie in den Namen E. Lamy, J. Lewy vorzüglich vertreten war, bedarf keiner weiteren Erörterung. Welche Verwendung die Photographie in allen Zweigen der Kunst, Industrie und der technischen Fächer in Frankreich findet, zeigte in deutlichster Weise die „Exposition de la ville de Paris,“ in welcher das gesammte Schaffen der Gegenwart gleichsam in Bildern katalogisirt erschien.



Candelaber aus Wasseralfingen,
nach Entwurf von Prof. Bäumer.

Italien brachte in der Photographie nicht viel Neues zur Ausstellung; die weltbekannten Arbeiten der Firma Naya (Venedig) fanden ihrer Lichteffecte und der herrlichen Motive halber die meisten Bewunderer; auch Bertoja's Aufnahmen enthielten manches Blatt von gelungener künstlerischer Stimmung; im Uebrigen fanden wir in vorzüglichen Bildern das alte Rom von Cuccioni's Wittwe, Architekturen von Roffetti (Brescia), darunter aus vielen Stücken zusammengesetzt, mit Retouchen ergänzt, im Colossalmafsstabe die reizvolle Façade der Kirche S. Maria dei Miracoli in Brescia. Das Portrait war nur von den Venetianern vertreten und bot nichts Befonderes.

Auffallend schwach war die Schweiz in der Photographie bestellt; aufser Charnaux's (Genf) Landschaften war in diesem für das Land so dankbaren Genre nichts von Bedeutung vorhanden; auch von den Portraits konnte nichts hervorragend genannt werden.

Anziehenderes brachte die Exposition der Niederlande, wo Vorzügliches im Lichtdruck von C. J. Affer (Amsterdam), Binger & Chits (Harlem) und N. B. Verveer (Haag) zu finden war; des letzteren Portraits überraschten durch freie künstlerische Auffassung und effectvolle Beleuchtung.

Von den Belgiern sind sehr hübsche Lichtdrucke und gute Kohlebilder von Géruzet frères (Brüssel) zu verzeichnen; J. Fierlants' vorzügliche Reproduktionen, namentlich der Wiertz'schen Bilder sind bekannt. Neyt's Mondphotographien können sich mit den besten englischen Arbeiten dieser Art messen. Schweden, Norwegen und Dänemark boten aufser guten Portraits nichts Bemerkenswerthes. Von Portugal verdienen die reizvollen Madeira-Aufnahmen von Carlos Revals (Oporto) unbedingtes Lob. Das Observatorium in Lissabon hatte gelungene Sonnenaufnahmen ausgestellt. Die Denkmäler Griechenlands wurden in ausgezeichneten Lichtbildern von P. Moraïtis (Athen) dem Publicum vorgeführt, Constantinopel hatte in den Photographen P. Sebach seinen Repräsentanten und Aegypten in J. Schöffst (Cairo). Schöffst's Arbeiten waren im Palaß des Khedive ausgestellt und bestanden in Charakterbildern, die vom Vicekönig von Egypten eigens bestellt wurden, um „Land und Volk“ am Nil zu illustriren.

Die Photographie America's war nur in Silberpapier-Bildern vertreten; es brillirten im Portrait W. Kurtz und W. R. Howell (New-York) und James Landy (Cincinnati); ausgezeichnete Landschaftsaufnahmen grössten Formats und besonders für Geologen und Geographen von hohem Interesse, hatte E. Watkins, Muybridge und Th. Houfworth (San-Francisco) ausgestellt. Die Leistungen in der Stereoscop-Photographie von Ch. Bierstadt und Anthony (New-York) gehörten zu dem Vollkommensten, was derart auf der Ausstellung zu sehen war.

Was die Photographie für die Wissenschaft, Kunst und Industrie in der gegenwärtig erreichten Technik zu leisten vermag, und welche wichtige Rolle ihr als Bewahrerin vorübergehender Ereignisse zufällt, zeigte übrigens am schlagendsten die Ausbeute, welche in dieser Beziehung während des internationalen Festes selbst gemacht wurde. Noch bei keiner der früheren Ausstellungen wurde durch die Photographie der Reichthum des Sehenswerthen in so umfassender und kla-

rer Weise der Nachwelt übermittelt, als es durch die Photographen-Affociation für die Weltausstellung 1873 geschehen ist. Die Herren Frankenstein, Kramer, Klöfz und Löwy, die Unternehmer des schwierigen und riskanten Geschäftes, haben in ihren brillanten Resultaten, die sie trotz gar vieler unvorhergesehener Hindernisse erzielten, gezeigt, daß sie die Größe und Wichtigkeit ihrer Aufgabe wohl erfaßt hatten, und zu bedauern ist es nur, wenn der materielle Erfolg hinter den gebrachten Opfern weit zurückblieb. Es bedarf hier wohl keiner weiteren Anpreisung der ausgezeichneten Arbeiten. Wer hätte sich nicht als Erinnerung an den gewiß für Jeden denkwürdigen Aufenthalt im Prater einzelne Blätter der reichen Collection mitgenommen? Wem wären sie in den Schauläden der Kunsthandlungen fremd geblieben? — Der zum Schlusse der Ausstellung von der Gesellschaft herausgegebene Katalog weist über 2000 Nummern aus, und es wurden in dem verhältnißmäßig kurzen Zeitraum über 14,000 Matrizen aufgenommen. Als besonders gelungen sind darunter die bisher noch weniger bekannten Stereoskopen (von Lamy aufgenommen) zu bezeichnen. Die vollständige Sammlung (die von der Gesellschaft in verschiedenen Formaten herausgegeben wurde) sollte als culturhistorisches Werk in keiner öffentlichen Sammlung fehlen; denn so wahr und deutlich schildert der Nachwelt kaum das geschriebene Wort alle Seiten dieses denkwürdigen Ereignisses, wie das Bild der Camera es vermag.

J. Langl.



Vase aus opakem weißem Glas, von Lobmeyr.



Schmalfeite eines Kästchens in Limoufner Email, ausgeführt von H. Machl in Wien.
(Vergl. S. 457.)

Architektonische Zeichnungen und Modelle.

Dafs die Baukunst, im Gegenfatze zu ihren bevorzugten Schwesterkünften, auf Ausstellungen niemals ihre Werke, wie fie find, vorführen kann, fondern nur Zeichnungen, Abbildungen oder kleine Modelle derselben, die unter allen Umständen nur einen abgeschwächten, oft fogar nur für den routinirten Fachmann verständlichen Eindruck der Eigenthümlichkeiten des Baues geben, und dafs die Architekten von dieser nachtheiligen Stellung, die ihre Muse auf Ausstellungen einnimmt, ein sehr klares Bewußtsein hegen: dies mag wohl zunächst die Ursache der außerordentlich schwachen Betheiligung der Architektur an der Wiener Weltausstellung sein. Der Architekt weiß wohl, wie wenig seine künstlerischen Darstellungen auf das Publicum wirken, er weiß, welche außerordentliche, für praktische Zwecke ganz überflüssige Sorgfalt und Ausführung den Zeichnungen gewidmet werden müssen, wenn sie überhaupt Beachtung finden sollen; so dafs es wohl als ein günstiges Zeichen für die bauliche Thätigkeit der Gegenwart aufgefaßt werden muß, wenn sich nur wenige Künstler herbeigelassen haben, ihre Zeit der Herstellung von ausstellungsfähigen Blättern zu widmen.

Wenn diese schwache Betheiligung an sich das Bedauern des Fachmannes hervorruft, so hört dieses sofort auf, wenn er in's Auge faßt, wie das wenige vorhandene Material in einer Weise placirt werden mußte, die selbst von den bescheidensten Ansprüchen kaum erwartet wurden.

Im Allgemeinen fanden die Modelle günstigere Aufnahme und vielleicht auch mehr Verständniß von Seite des Publicums, obschon uns auch da unsere Erwartungen im Stiche liefen. Was soll man zu solcher Naivetät sagen, wenn gebildet aussehende Leute, die wir zu beobachten Gelegenheit hatten, vor das Modell der Wiener Univerfität hintreten und dasselbe für das Schloß in Schönbrunn ansehen?

Es liegt auf der Hand, dafs diejenigen Nationen, denen es gegeben ist, ihre architektonischen Entwürfe von vornherein in flotter, wirkungsvoller Manier vorzutragen, die Ausstellung stärker beschieden als die andern. Das gilt vornehm-

lich von den Franzosen und in neuerer Zeit in eminenter Weise von den Ruffen. Die deutschen Schulen vernachlässigen die äußerliche Seite der künstlerischen Thätigkeit noch immer etwas zu sehr und mancher Entwurf von trefflichem innern Werth liefs in der That diesen Mangel bedauern. Die schönsten Ideen leiden unter ungefüger, manierter und geistloser Darstellung.



Concertpiano, von R. Ibach & Sohn in Barmen.

Wie erwähnt, war es Frankreich, speziell Paris, das weitaus das meiste an architektonischen Zeichnungen geliefert hatte. Indessen sind es nur zum geringsten Theil die Künstler selbst, vielmehr der Staat und die Stadt, welche auf ihre Kosten und mit Subventionen die prächtigen Werke über ihre öffentlichen Bauten, ihre Aufnahmen im In- und Auslande vorlegten. Es ist in diesem Berichte schon mehrfach auf die bedeutende Unterstützung von Seite des Staates hingewiesen worden, welche die Kunst gerade in Frankreich erfährt, und unsere Ausstellung hat diese Thatsache höchst ehrenvoll für das genannte Reich, höchst betrubend

für die andern illustriert. — Wohl reichte das von Paris eingefandte Material weit zurück und wäre, streng genommen, nicht ausstellungsfähig gewesen; aber das ändert die Thatfache nicht, sondern hat sie nur bekräftigt. Frankreich hat dadurch wieder gezeigt, dafs es eben in dem Einen Punkte höher steht, als alle andern Staaten: in der Anerkennung der Kunstthätigkeit als Factor nationaler Wohlfahrt und Gröfse.

Auch die französische Ausstellung war unter der eigenthümlichen Gruppeneintheilung in zwei getrennte Partien zerfallen, von denen die eine, mit den prächtigen, von Paris her und aus neuern vorzüglichen Publicationen bekannten Aufnahmen und Restaurationen mittelalterlicher Burgen und Kirchen von Viollette-Duc, Questel, Dañuelle, Lameire, Laisné u. a. in den Loggien des Kunsthofes untergebracht war, wo auch Labrouste's Nationalbibliothek, Vaudoyer's im Bau begriffene Kathedrale von Marseille und die ungemein grofsartig gedachten Restaurationen des römischen Forums von Baudry sich fanden, — während im Seitenhofe des Hauptgebäudes Paris seine städtischen Gebäude in Originalzeichnungen, Photographien, Stichen und Modellen vorgelegt hatte.

Höchst interessant waren die sechs preisgekrönten Entwürfe für das Hotel de Ville, unter denen derjenige von Ballu und Deperthes die alte, aus dem 16. Jahrhundert stammende, trapezförmige cour d'honneur durch einen rechtwinkligen Hof ersetzt und den ersten Preis davon getragen hatten. Ballu's Name tritt uns auch bei den drei bedeutendsten Kirchen entgegen: S. Ambroise und S. Joseph in romanischem Styl, Ste. Trinité aber in überaus reicher, an dieser Stelle viel zu opulenter Renaissance. Die Front ist eine Uebersetzung der gothischen Façade von Notredame.

Von Davioud, einem der bedeutendsten Repräsentanten des neufranzösischen Stils, waren seine Theater, Châtelet und Lyrique, sowie das Orphéon ausgestellt; dann dessen schöner Brunnen vor dem Théâtre français in lebenswahrer Ausführung, derjenige aus dem Luxemburggarten im Modell und endlich der bekannteste, S. Michel, in Zeichnungen und Photographien. — Detaillirte photographische Abbildungen des unglücklichen Palais de Justice von Duc und des prächtigen zweigefloßigen Säulenhofes im Tribunal de commerce von Bailly sind neben vielem Andern noch zu erwähnen.

Unter den Belgiern (5 Aussteller) brachte Carpentier in Beloeil drei beachtenswerthe Kirchenprojecte. Als Backsteinbau ausgeführt, mit spärlichen Gliederungen, machen sie in ihrer schlichten Einfachheit einen außerordentlich ruhigen und wohlthuenden Eindruck. Die Brüsseler Börse von Suys, von der ein anspruchsvolles Modell in der Rotunde stand, leidet dagegen nicht nur an schlechten Verhältnissen, schmucküberladenen barocken Einzelheiten, sondern auch an einem höchst unschönen Rhythmus der Massen.

England (4 Aussteller) brachte einige auf grofse malerische Wirkung berechnete Entwürfe, von denen derjenige für Eaton-Hall von Waterhouse in seiner, an's Venezianische anklingender Gothik sehr bemerkenswerth ist, während eine ebenso lebendige Gruppierung bei dem Entwurfe für den Justizpalast von Street mit dem innern Wesen eines solchen Baues nicht recht harmoniren will.

In der Schweiz fanden wir die mit Spannung erwarteten Restaurationen

der Façade zur Peterskirche nach den Skizzen Bramante's, Peruzzi's und San Gallo's von Geymüller. Waren diese interessanten Blätter ausnahmsweise im Licht, so waren sie doch viel zu hoch aufgehängt, so daß nicht einmal das Opernglas sie erreichte.

Die Italiener hatten viele Nummern im Kataloge, die aber nirgends zu finden waren, und das Vorhandene suchte man dort vergeblich. Es war sehr viel Dilettantenhaftes darunter. Vor Allem ein abscheulicher Entwurf für ein Theater, der nur darum auffiel, weil er unter allen Architekturzeichnungen weitaus den schönsten Platz erhielt. Die Italiener von heute zeigen in der Architektur, wie in deren Schwesterkünften, kaum einen blaffen Schatten ihrer bedeutenden Vergangenheit; es scheint ihnen aller Sinn für das Große und Monumentale abhanden gekommen zu sein. Wenn irgendwo, so tritt der Mangel einer guten, mit Ernst auf die Antike gegründeten Schule besonders auffallend dort hervor, weil man ihn dort am wenigsten erwarten würde. In den beiden schönen Modellen, der Gallerie Vittore Emanuele in Mailand, mehr noch in der Sparbank von Bologna von Mengoni zeigt sich das recht auffallend. Einfacher, aber edler ist Cipolla's Nationalbank daselbst, ausnahmsweise großartig der Entwurf für einen Nationalplatz vor S. M. degli Angeli in Rom, von Montiroli, und der Campofanto von Genua von Refasco, mit ernst gehaltener Architektur in den terrassenförmig ansteigenden Hallen, die in dem Kuppelbau über hohen Treppenanlagen ihren Abfluß finden. Die Verwendung von Sgraffito an den Façaden florentinischer Paläste, wie sie ein Carton von Frl. A. Fries, einer für dieses Genre dort stark in Anspruch genommenen Künstlerin zeigt, dürfte auch in unsern nordischen Städten sich mehr einbürgern; allerdings müßten dabei etwas strengere Compositionen zu Grunde gelegt werden.

Nicht bloß quantitativ (285 Blätter), sondern auch qualitativ vorzüglich repräsentirt war Rußland. Sein eigenthümlicher Stil sprach sich zunächst in mehreren vielkuppeligen Kirchenprojecten aus, unter denen ein Entwurf für Tiflis von Schröter und Huhn durch Composition und Darstellung hervorragend ist; nicht minder in der Erlöserkirche von Thon. Unter den Profanbauten war die schönste Renaissance durch Alex. Krakau in Petersburg vertreten, von dem ein Bahnhof und ein Palais vorlagen; auch Stakensneider scheint in der Behandlung classischer Renaissanceformen sehr bewandert; dagegen lehnt sich Refanoff in seinem Palais des Großfürsten Wladimir an den französischen Rococostil an. Von Bohnstedt's Entwürfen sind diejenigen für die Villen weitaus die besten, besonders Villa Trostnetz, während das Stadttheater und die Kirche, mehr aber all seine Interieurs ganz den unentschiedenen, weichlichen Charakter seines neuen großen Werkes zeigen. Das Sehenswürdigste hier waren aber die farbigen Reifeskizzen Koffow's und Mesmacher's, die in ihrer Technik unerreicht sein dürften. Beide Architekten vereint lieferten eine pompöse Restauration des antiken Theaters zu Taormina in streng-römischem Stil.

Relativ numerisch am schwächsten vertreten war wohl das deutsche Reich. (34 Blätter von 18 Ausstellern). In seinem Saale waren nebst einigen kleinern drei große Modelle leider so aufgestellt, daß sie die Rückseite dem Lichte zuwendeten. Das erste ist Stüler's Nationalgalerie, ausgeführt von Strack

und Erbkam. Dafs ein folcher, in streng classifchen Verhältniffen und feiner Detaillirung ausgeführter Bau seine Wirkung nicht verfehlen wird, ist unzweifelhaft; bei alledem bedauern wir doch die nicht wegzuleugnende störende Wirkung



Kleiner Wandchrank, entworfen von M. Kiebaeher in Hamburg.

der breit vorgelegten schwerfälligen Freitreppe, den überaus hohen Unterbau mit den großen Fenstern, die halbrunde Apfide und endlich die ganze Anlage als Pseudoperipteros, was alles mit dem flachen griechischen Giebel nicht recht harmoniren will.

Eine sehr glückliche Composition ist dagegen die königliche Hauptbank von Hitzig, deren feine Gesimse und Profile mit der farbigen Terracottaverkleidung wohl zusammenstimmen.

Auch das dritte Modell, das Theater in Frankfurt von Lucae, ist harmonisch in seiner Erscheinung, wenn auch nicht ganz frei von störenden Unklarheiten in der am Aeußeren zum Ausdrucke kommenden Grundriffsentwicklung.

Auf gleich hohem Niveau stehen die Entwürfe Prof. Giese's in Dresden zum Düssel-dorfer Theater, dessen Grundrifs den neueren Semper'schen verwandt ist, und Dehn's Gemäldegallerie in Cassel.

Auch die Chemnitzer Börse von Lipsius ist ein treffliches, an ächte deutsche Renaissance erinnerndes Werk. Kafka und Schulze's zahlreiche Projecte zeigen ebenfalls immer die stilvollen Formen, in der sich eine streng gezügelte und in der Antike geschulte Phantasia ergehen mag. Das entschiedene



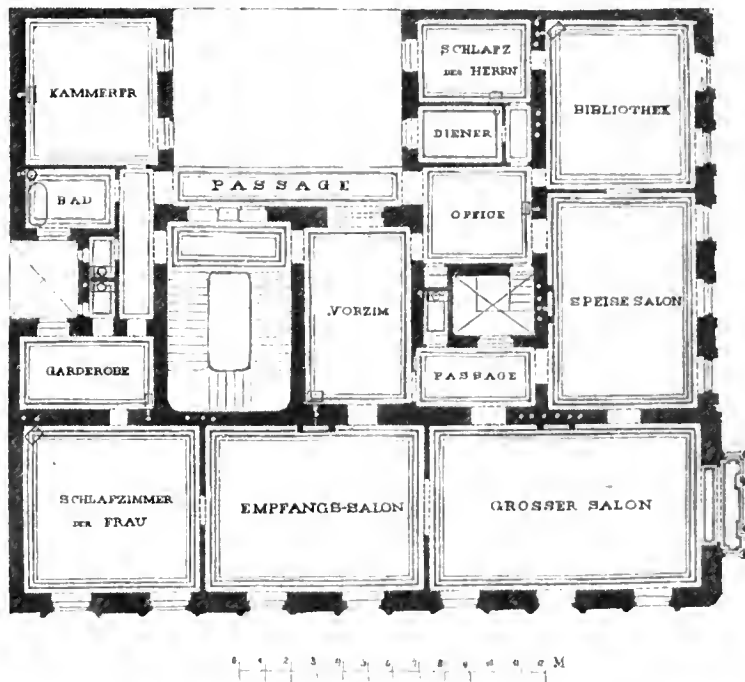
Spanische Wand, von Roudillon in Paris.

Gegentheil ist bei Ebe und Benda in Berlin der Fall. Nicht die Mosaiken auf Goldgrund an den Façaden, sondern deren überladene Decorationsarchitektur, vor Allem aber die Ausstattung der in den Querschnitten sichtbaren Interieurs müssen zu diesem Urtheile drängen.

Von Hauberriffers prunkvollen Renaissanceprojecten ist ein Belvedere bemerkenswerth. In den grösseren Entwürfen, die in einer kräftigen, aber ausdrucks- und gefühllosen Manier ausgeführt sind, findet sich manch fremdartiges Element; aber immerhin ist es dankenswerth, dass ein ursprünglicher Gothiker, der sich dazu in diesem Stile solcher Erfolge rühmen kann, wie Hauberriffers, sich nicht darauf caprizirt, auch Unterrichtsanstalten im mittelalterlichen Stile auszuführen.

Budapest zeigte einestheils die Abhängigkeit von der Wiener, speziell Hanfenschen Schule in den Zinshäusern von Kolbenheier, Hausmann u. A., andererseits und zwar vorwiegend eine übertriebene Sucht nach Originalität, die in maafslosen Extravaganzen zu Tage tritt. Es dürfte nicht leicht trotz oder gerade wegen all der aufgewendeten Mittel eine abgeschmacktere Façade geben,

als diejenige von Linzbauer für das Haus des Hrn. Ph. Haas. Eine Aufeinanderstellung von immer stärker werdenden Säulen, von innerer plumperen Verkröpfungen und Attiken, an deren Ausführbarkeit man geradezu zweifeln möchte, wenn man nicht wüßte, daß derjenige, der solches componirt, auch kein Mittel zu dessen Herstellung scheut. Etwas ruhiger, aber an sehr schlechten Verhältnissen leidend, ist die Fassade desselben Architekten für das Palais Andraffy. An der Erweiterung der Hofburg war nichts zu verderben; nur gerade das Eine, was der Architekt aus Eigenem beifügte, die doppelte Säulenstellung zwischen beiden Gebäuden ist an diesem Platze entschieden ganz unmotivirt und wirkungslos.



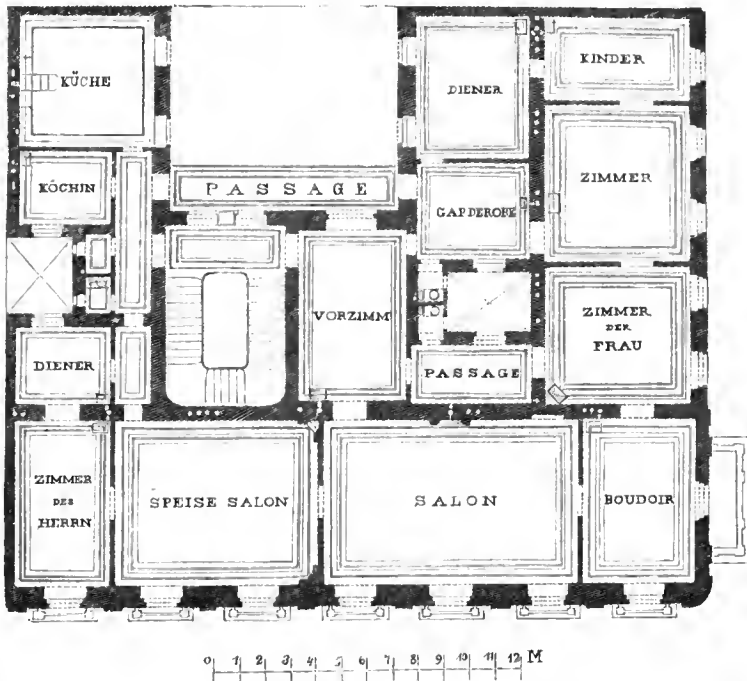
Grundriß des Palais Helfert in Wien, von Tischler; erster Stock.

Einen günstigeren Eindruck von der Pester Architektur geben die Modelle der Radialstraße. Wenn auch die ersten Gebäude derselben, von Ybl, mit schweren Profilierungen, weit ausladenden Gesimsen und Verkröpfungen, mit Anklängen an die späten Renaissancepaläste Venedigs noch genug maafsloses Uebertreiben zeigen, so kann man dies vielleicht auf Rechnung des Modells setzen. Feiner und eleganter, und nicht so verschwenderisch, aber immerhin noch voll Concessionen an die Originalitätsucht auf Kosten des guten Geschmacks sind die Gebäude Skalnitzky's; relativ weitaus das Edelste und Reinste die Projecte Steindl's, sowohl das Stadthaus mit feiner mehrfarbigen Backsteinarchitektur und den farbig glasierten Friesen, als auch seine Villen, in denen reizende Motive sich finden.

Von Ybl ist ausser der gothischen Kirche noch das Zollamtsgebäude ein ganz bedeutender und schöner Bau.

Die Ausstellung Wiens, — denn aus den Provinzstädten Cisleithaniens war nur Prag mit zwei Entwürfen vertreten, — mußte ein ungewöhnliches Interesse erregen, da hier die Projecte und Modelle von so bedeutenden Monumentalbauten vorlagen, wie sie in solcher Weise in gleichzeitiger Ausführung nur äußerst selten in der Geschichte vorkommen.

Unter den Kirchenbauten fiel uns zunächst von Schmidt die Choranfsicht von St. Stephan mit den zu gleicher Höhe ausgebauten zwei Thürmen in's Auge. Das zweite Project, die Fünfhauser Kirche, ist eines der interessantesten Beispiele des Compromisses zwischen der Gothik und der römischen Antike, indem



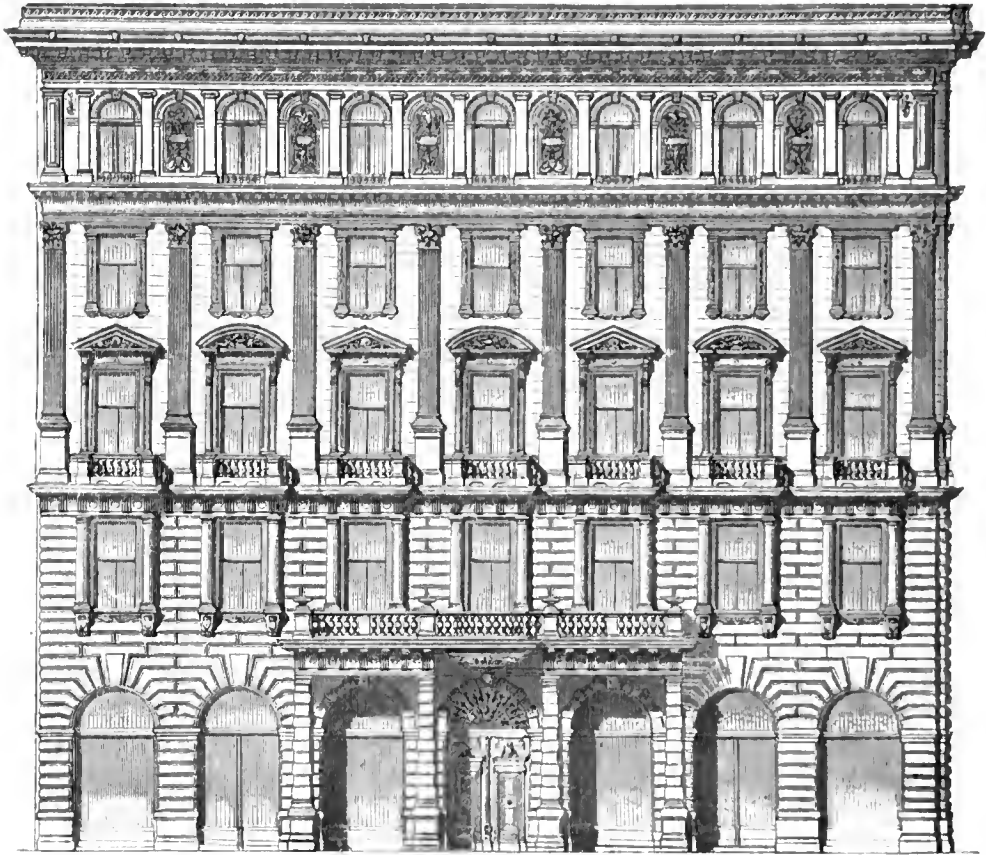
Grundriß des Palais Helfert in Wien; zweiter Stock.

diese ihre Formen zur Bildung einer bedeutenden Kuppel hergibt. Das Außere ist ungemein lebendig in Rohbau durchgeführt; das Innere mit möglichst wenig architektonischen Gliedern durchweg auf Malerei berechnet. — Für die Votivkirche waren zwei Farbenskizzen von Jobst ausgestellt.

Vom Außern des künftigen Wiener Rathhauses von Schmidt gab ein Modell eine Vorstellung. In kräftiger, durch italienische Horizontalgliederungen durchbrochener und umrahmter Gothik ist es aufgebaut; an der Façade finden sich offene Bogengänge zu jeder Seite des Thurmes. Neben dem Modell hingen die Grundrisse, von mustergültiger Regelmäßigkeit, in denen ausgedehnte Treppenanlagen zu den zahlreichen Repräsentationsräumen in's Auge fallen.

Ferstel's Universitätsbau war ebenfalls durch ein Modell veranschaulicht. Das reich gruppierte Außere enthält Parteen, in denen die edelsten Formen des Cinquecento zum Ausdruck kommen; der Schwerpunkt der ganzen Anlage liegt

aber in dem prächtigen Arcadenhof von den ganz bedeutenden Dimensionen von 212' auf 148'. Die noch künstlich gesteigerten Niveaudifferenzen sind in glücklicher Weise durch malerisch wirksame Treppenanlagen vermittelt und auch die zu den Festfäulen führenden Hauptfliegen werden von großartiger Wirkung sein. — Von dem zur Universität gehörenden, bereits vollendeten Laboratorium, einem der gelungensten Bauten unserer Zeit, dessen Aeußeres ganz mit gelben



Façade des Palais Helfert in Wien.

und rothen Terracotten verkleidet ist, lagen nur die Grundrisse vor und ein Schnitt, der den reizenden untern Sgraffitohof zeigte.

All jene Interieurs werden aber überboten von dem Vestibule und Treppenhause der k. k. Museen von Hasenauer und Semper, in deren Dimensionen und Aufbau die ganze, auf grandiose malerische Wirkung berechnete Pracht der letzten Epochen der Hochrenaissance entfaltet ist. Ein Modell des Aeußern zeigte uns einen außerordentlich prunkvollen, aber in den Verhältnissen nicht ganz befriedigenden Aufbau in den Formen der genannten Stilrichtung. Das Ganze tritt übrigens so sehr aus dem Rahmen des Dagewesenen, um uns ein entscheidendes Urtheil bis nach der Vollendung nicht zu gestatten. Eine Vogelperspective der

ganzen Anlage, der Museen mit der projectirten Erweiterung der Burg läßt die Schönheiten derselben nicht zur rechten Geltung kommen.

Von den Monumentalbauten, welche Hansen eben jetzt zur Ausführung übertragen sind, war leider kein Modell vorhanden. Von der classischen Schönheit des künftigen Wiener Parlamentsgebäudes, dessen Bau nun eingeleitet ist, und von dessen vorzüglicher Lage gab uns eine Perspective einen Begriff, der um so richtiger ist, als jener wirklich ein möglicher Augenpunkt in der Mitte der Ringstraße zu Grunde liegt. — Die beiden Sitzungssäle sind durch einen in ihrer Mitte liegenden giebelbekrönten Mittelbau, der die gemeinsamen Räume enthält, zu einem einseitlichen Ganzen verbunden. — Die Börse zeigt im Aeußern einen zweigeschoffigen Säulenporticus am Mittelrisalit; an den Seiten dagegen, wo die Bureaux liegen, eine kleiner gehaltene, an's Venetianische sich anlehrende Fensterarchitektur. Der wichtigste und zugleich großartigste Theil ist aber der große Börsensaal, der kaum seinesgleichen in der Profanarchitektur findet; in zwei Ordnungen mit Dreiviertel Säulen zwischen Bogenstellungen übereinandergebaut, mit den Axenweiten des Palazzo Farnese, erreicht er eine Länge von 185' und eine lichte Weite von 86' bei 72' Höhe. — Der dritte in der Ausführung begriffene Bau Hansen's, von dem die Entwürfe vorlagen, ist die Akademie der bildenden Künste; im Aeußern von schöner Einfachheit, in zwei Geschoffen mit Pilasterarchitektur, zwischen denen abwechselnd Bogenfenster und Nischen mit Statuen sich befinden. Auch hier sollen Terracotten für die Details und die Verkleidung verwendet werden.

Von den im Laufe des letzten Jahres vollendeten großen Hotels waren die äußern Ansichten der drei bedeutendsten, H. Metropole von Tischler, H. Britannia und H. Donau von Claus und Grosse ausgestellt. Durch pompöse Säulenaufbauten vor den Façaden ist ihnen der sonst nicht zu vermeidende Zinshauscharakter genommen. Die letztgenannten Architekten führten auch Schnitte und Ansichten ihrer römischen Bäder vor, deren vorzügliche Einrichtung und überaus reiche Ausstattung durch die schwere Architektur leider etwas beeinträchtigt wird.

Unter den neuen Bahnhofbauten ragt besonders derjenige der Südbahn von Flattich und Wilhelm hervor, mit seinem schönen Vestibule und Stiegenaufgang, und auch das Aeußere macht, trotz seiner etwas wuchtigen Details, wegen der einheitlichen und klaren Gesamtdurchbildung eine gute Wirkung; wogegen beim Nordwestbahnhof von Bäumer die Ueberfeinerung der Architekturformen den Mangel an Einheit und bedeutendem Aufbau nur noch mehr hervortreten läßt.

Unter den Projecten für öffentliche Bauten sind noch die in vorzüglicher technischer Vollkommenheit ausgeführten Farbenskizzen Hlawka's für das Innere des bischöflichen Residenzgebäudes in Czernowitz zu nennen, sowie das preisgekrönte Project für den Wiener Centralfriedhof und ein Entwurf von classischer Grundrissanlage für den Curalon in Ischl von Wielemans.

In weit geringerem Maasse waren die Darstellungen für Privatgebäude vertreten. Unter den Palastbauten heben wir ein schönes Project mit dem Cinquecento entnommenen Motiven von König und das bereits vollendete Palais Si-

mon von Wurm hervor, voll feiner Grazie in den Formen und ruhiger Harmonie in den Verhältnissen.

Aus der Reihe der von den Baugesellschaften ausgeführten Zinspalästen führte der Architekt der Wiener Baugesellschaft, Tischler, zwei Façaden vom Parkring vor, die zu dem Besten gehören, was in dieser stark frequentirten Richtung geschaffen wurde. —

In einem Seitentracte des Ausstellungsgebäudes war Gelegenheit geboten, über die Thätigkeit der beiden bedeutendsten Wiener Baugesellschaften einen umfassenden Ueberblick zu gewinnen. Es fanden sich dort unter den elegant ausgestatteten Sammlungen ausgeführter Entwürfe zahlreiche oft sehr glückliche Lösungen der schwierigen Aufgaben, die in den eigenthümlichen vielseitigen Ansprüchen an diese Zinspaläste begründet sind. Mit einer der oben erwähnten Façaden von Tischler legen wir die dazugehörigen Grundrisse vor, die zwei unmittelbar übereinanderliegenden Stockwerken angehören und dennoch weit auseinandergehenden Programmen entsprechen.

Zum Schlufs haben wir noch eine Seite der Wirksamkeit der Wiener Architekten zu erwähnen, die auf die Aufnahme, Vervielfältigung und Veröffentlichung von hervorragenden Bauwerken der früheren und der gegenwärtigen Zeit gerichtet ist, worin sich besonders die angehenden Architekten des Polytechnicums und der Akademie unter Leitung ihrer Professoren bethätigen. Diese unter dem Namen der »Wiener Bauhütte« herausgegebenen Autographien fanden im Kunsthofe ihren Platz. Es ist hier nicht der Ort, alles das, was die Bauhütte seit ihrem Entstehen veröffentlichte hier anzuführen; es mag genügen, darauf hinzuweisen, daß die bedeutendsten Monumente Italiens, vieles aus der Gothik und Renaissance Oesterreichs und endlich sämtliche hervorragenden Neubauten Wiens in genügend großem Maafsstabe mit Details und Decorationsstücken darin aufgenommen sind. Die Förderung dieser Publicationen ist namentlich das Verdienst Fr. Schmidt's. Unter den ausgestellten Blättern fiel vor Allem der Entwurf Hansen's für die k. k. Museen mit der großartigen Verbindung beider Theile, wodurch die Stalungen verdeckt werden sollten, in die Augen. Dann die beiden Paläste Ferstel's am Schwarzenbergplatz und unter den gothischen Aufnahmen diejenigen von Heiligenkreuz.

Hans Auer.



Emaillierte Tasse von Baranzewitsch in Moskau.



Seitenwand eines Kästchens, in Limoufiner Email ausgeführt von Hans Macht in Wien.

Zeichen- und Kunstunterricht.

Welche Vortheile der Industrie durch eine geregelte Pflege des Kunstunterrichtes erwachsen, hat in den letzten zwei Decennien wohl am schlagendsten England bewiesen. Die Thätigkeit des «Departement of Science and Art» hatte schon bei den früheren Weltausstellungen in dieser Hinsicht Erfolge aufzuweisen, die selbst der auf diesem Gebiete leitenden Großmacht Frankreich Respect einflößten. Die Mittel, deren sich England zur Förderung der industriellen Kunst bediente, liefen in drei Hauptpunkten zusammen: 1) in der Gründung öffentlicher Museen für Kunstindustrie «als der wahren Lehrer eines freien Volkes,» wie Gottfr. Semper in seinen «Vorschlägen» sie damals bezeichnete; 2) in der Erziehung tüchtiger Lehrer für Kunstschulen und der Errichtung solcher Anstalten, in denen dieselben ihre Verwendung finden können und 3) in der Errichtung von Elementar-Zeichenschulen, durch welche die Elemente der Kunst zu einem Bestandtheil der nationalen Erziehung gemacht werden. Als Centralstelle wurde die nationale Kunstschule in South-Kensington mit einem Seminar zur Heranbildung von Lehrern gegründet und zugleich Museen und Sammlungen angelegt, durch welche sämtliche Schulen in den Provinzen beeinflusst und einheitlich dem bestimmten Ziele zugeführt wurden.

Bis heute ist die Zahl der «Schools of Art» in den verschiedenen Provinzen Englands auf über Hundert angewachsen, und durch sie wurde in erster Linie jene Umwandlung vollzogen, deren Grundideen dann auch bei anderen Nationen Aufnahme fanden. Zunächst war es Oesterreich, welches nach ähnlichen Grundfätzen einerseits das Volk zur Kunst herzuführen und andererseits direct auf die Thätigkeit der Kunstindustrie einzuwirken suchte. Das im Jahre 1864 in den bescheidenen Räumen am Ballplatze eröffnete Wiener «Museum für Kunst und Industrie» hat bis zum heutigen Tage, wo das neue stattliche Haus am Stubenring den reichen Sammlungen und der Kunstschule abermals zu enge wird, in umfassender Weise seinen Einfluss auf den Geschmack geltend gemacht und nahm nicht geringen Antheil an der hervorragenden Stellung der österreichischen Industrie auf der Weltausstellung. Die Kunstschulen Frankreichs, die es bisher mit den Prin-

cipten nicht allzu genau nahmen und im Großen und Ganzen noch der Willkür des vergangenen Jahrhunderts huldigten, lenkten in deutlich erkennbarer Weise während der letzten Jahre in die von der Wissenschaft vorgezeichneten Bahnen ein, und selbst in Rußland, das bis dahin in diesen Dingen fast ausschließlich von Frankreich abhing, erwachte ein ernsterer Geist und wurde das kunstindustrielle Schaffen zu den Quellen der nationalen Kunst zurückgeführt. Nur Deutschland zögerte, sich der modernen Strömung anzuschließen; seine alten Kunstschulen verfolgten meistens den breitgetretenen Weg hergebrachter Traditionen. Erst in allerjüngster Zeit ist auch hier das Bewußtsein durchgedrungen, daß eine Reform nöthig ist.

Die Weltausstellung von 1873 illustrierte die Bestrebungen der Gegenwart auf dem Gebiete des Kunstunterrichtes in umfassender Weise.

Was zunächst den Zeichenunterricht in Oesterreich anbelangt, so datirt eine eigentliche Pflege desselben in den unteren und mittleren Unterrichtsanstalten erst seit den Fünfzigerjahren und zwar waren es die damals gegründeten Realschulen, in welchen dieser Gegenstand in den allgemeinen Unterricht aufgenommen wurde. Der vorwiegend gewerbliche oder vielmehr technische Charakter der bezeichneten Anstalten gebot damals dem Zeichnen, sich als dienendes Glied dem Lehrplane einzufügen und hauptsächlich in einer gewissen manuellen Fertigkeit das Ziel zu suchen. Die österreichische Realschule hat jedoch heute eine breitere Basis erhalten; das Zeichnen hat dadurch erst seine eigentliche Bedeutung gewonnen, daß der humanistische Theil desselben jetzt in den Vordergrund tritt und die Fertigkeit als solche diesem höheren Zwecke dienstbar gemacht wird. Dies kann jedoch nur mit tüchtigen und vielseitig gebildeten Lehrern und mit gediegenen Lehrmitteln erreicht werden. Nach beiden Richtungen hin sind in letzterer Zeit entsprechende Verfügungen getroffen worden und darum hat sich in erster Linie das österreichische Museum verdient gemacht. Durch die Errichtung eines Seminars für Zeichenlehrer ist es den Candidaten möglich geworden, sich auch in allen nothwendigen Hilfswissenschaften für ihren Beruf auszubilden, und die Vervielfältigung gediegener Vorlagen hat den Zeichenfälen eine Fülle guter Lehrmittel zugeführt.

Die bisherigen Erfolge des Zeichenunterrichtes in Oesterreich an den Realschulen sind, wenn man bedenkt, daß sich der Gegenstand erst in den Schulen einbürgern mußte und mit mannigfachen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, im Großen und Ganzen als glänzend zu bezeichnen, und wenn hier und da noch Schwächen zu Tage treten, so sind sie nur in einigen Anstalten in den Provinzen zu suchen, deren Dotirung mit Lehrmitteln noch keine gleichmäÙig gute ist. Obenan stehen die Anstalten von Wien.

In der Lehrmethode zeigen sich nur geringe Verschiedenheiten, die aus den individuellen Anschauungen der Lehrer und oft auch aus örtlichen Verhältnissen der Schulen hervorgehen. In den böhmischen Realschulen, welche noch nach dem alten Systeme eingerichtet sind, hat das technische Zeichnen noch die Oberhand; doch findet an vielen Anstalten, zunächst in Prag, auch das freie Zeichnen seine richtige Pflege.

Größere Verschiedenheit herrscht im Zeichenunterricht noch an den Real-

gymnasien. Diese Anstalten sind meist noch zu jung (die ältesten datiren vom Jahre 1864) und das Zeichnen bildet bis jetzt nicht einen so integrirenden Theil des gefamnten Bildungsapparates, wie an der Realschule. Die Resultate der Wiener Anstalten kamen denjenigen der Unterrealschule gleich; in denen der Provinz wird zwar der Lehrgang der Realschule anfangs fest gehalten; da aber der Gegenstand in den höheren Classen facultativ ist, wird das System meist fallen gelassen und das Angenehmere dem Nützlichen vorgezogen.

Eine ganz untergeordnete Rolle spielt noch das Zeichnen an den eigentlichen Gymnasien, wo es nur theilweise als freier Lehrgegenstand erscheint; dagegen erweitert sich sein Gebiet in sehr erfreulicher Weise in der Volksschule. Es wird hier mit wenig Ausnahmen überall nach den richtigen Grundsätzen vorgegangen. Außer den Wiener Schulen lagen besonders von den Anstalten der größeren Provinzstädte mitunter mustergiltige Arbeiten vor. Dafs noch hie und da das «Bildchenmachen» gepflegt wird, ist dem Umstande zuzuschreiben, dafs noch nicht allerorts Lehrer vorhanden sind, die für einen systematischen Zeichenunterricht die nöthige Vorbildung besitzen. Das Bestreben, die für die erste Unterrichtsstufe einzig richtige Methode durchzuführen, nämlich von den geradlinigen geometrischen Formen zum freien Contourornamente vorzugehen, tritt allenthalben in erfolgreichster Weise hervor, und die Thätigkeit, welche die österreichische Lehrerwelt im Schaffen von guten Vorlagewerken dieser Art entwickelt, ist rühmlich hervorzuheben. Zahlreiche Arbeiten, die dem guten Principe folgend, im Wesentlichen wenig Verschiedenheit zeigten, lagen neben den bereits publicirten noch in Handzeichnungen vor. Die stigmographische Methode wird vielfach mit gutem Erfolge auf der ersten Stufe des Unterrichtes angewendet. Getheilert wird das Zeichnen an den Bürgerschulen betrieben, wo besonders in Böhmen an manchen Anstalten die Wahl der Vorbilder zu tadeln ist; dagegen lagen von den mährischen, schlesischen und österreichischen Schulen dieser Kategorie gröfstentheils gute Arbeiten vor. An den Lehrerbildungsanstalten, wo in erster Linie das Contourornament zur Geltung zu kommen hat und Uebungen darin durch Tafelzeichnen anzustellen sind, wird diesem auch meistens in entsprechender Weise Rechnung getragen; nur sind vielfach noch ältere Ornamentschulen ohne ausgesprochenen Stil in Verwendung und nebenbei werden auch Köpfe im Schatten nach den älteren französischen Vorlagewerken gezeichnet, was dem exacten Formenstudium mehr Eintrag thut, als Nutzen schafft. Musterhaft hatte die deutsche Lehrerbildungsanstalt in Prag den correcten Lehrgang in ihren Schülerleistungen dargestellt. Im Ganzen zeigte aber die Ausstellung, dafs in Oesterreich in den für allgemeine Bildung bestimmten Schulen der Zeichenunterricht eine weitaus bessere Pflege findet, als in irgend einem Staate Europa's und dafs derselbe gerade in der Gegenwart erst im vollsten Aufschwunge begriffen ist. Nicht in gleichem Mafse kann dies vorläufig noch von den gewerblichen Schulen gesagt werden. Bis zu den Fünfzigerjahren wurde nach dieser Richtung äußerst wenig gethan, und das österreichische Kunstgewerbe war daher fast ausschließlich auf ausländische Kräfte angewiesen. Die Erfahrungen auf den letzten Weltausstellungen legten die Nothwendigkeit einer besseren Pflege des Unterrichtes dar; doch nur langsam fanden sich die Mittel, um den einzelnen Industrie-

zweigen vorwärts zu helfen, bis im Jahre 1872 das Handelsministerium sich der Sache warm annahm und im Verlaufe von nur einem Jahre schon 23 neue Kunstschulen für industrielle Zwecke eröffnete (bis dahin gab es im ganzen Reiche bloß 10), deren Resultate trotz der kurzen Zeit ihres Bestehens sehr lobenswerth sind. Bedeutender in den Leistungen, ja mitunter hervorragend erschienen einige der schon früher gegründeten Anstalten, von denen die Glasindustrieschulen von Steinfchönau, Haida, Gablonz und vor allen die höhere Webeschule in Brünn besonders hervorzuheben sind.

Von den gewerblichen Fortbildungsschulen waren vorzugsweise die Wiener mit ganz tüchtigen Leistungen vertreten; eine Reform derselben ist soeben im Vollzuge; in der Zukunft werden diese Anstalten mit weniger Schwierigkeiten zu kämpfen haben, als es bisher der Fall war, da durch die Errichtung von vorbereitenden Classen eine gleichmäßigere Vorbildung der Schüler erzielt werden dürfte.

Von den höheren Bau- und Maschinen-Gewerkschulen hatten die Anstalten von Wien und Prag vorzügliche Leistungen ausgestellt; auch die Baugewerkschule von F. Märten s in Wien bestätigte ihr altes Renommé.

Die Ausstellung der Kunstgewerbeschule des österr. Museums fand während der Weltausstellung in den Sälen des Museums selbst statt und bot in ihren brillanten Erfolgen ein klares Bild der modernen Bestrebungen. Der Bestimmung der Anstalt nach werden diejenigen Zweige der Kunst, welche mit den Gewerben in nächster Verbindung stehen, als die Hauptgegenstände betrachtet und gliedern sich die Lehrcurse nach folgenden Specialgruppen: 1) die Baukunst in ihrer Anwendung auf die Ausschmückung der Gebäude; 2) die Bildhauerei; 3) das ornamentale und 4) das figürliche Zeichnen und Malen in ihren Beziehungen auf die Kunstgewerbe. Eine Reihe von technischen und wissenschaftlichen Nebenfächern verschaffen den Zöglingen die allseitige Ausbildung, welche zu einem erfolgreichen Wirken im Kunstgewerbe nöthig ist. Von Seite der gewiegtesten Fachmänner, die während des internationalen Festes diese Arbeiten in Augenschein nahmen, fanden die Erfolge die reichste Anerkennung und das System, nach welchem die Schule arbeitet, wurde allgemein als musterhaft für den kunstgewerblichen Unterricht bezeichnet. Die Entwicklung der Anstalt ist leider noch durch die gegebenen Räumlichkeiten beschränkt; namentlich der praktische Theil der Schule wird erst im vollen Umfange zur Geltung gelangen, sobald das neue Gebäude, welches speciell für die Kunstgewerbeschule errichtet wird, bezogen werden kann.

Wenn wir hier auch einen Blick auf die Verhältnisse des Kunstunterrichtes in den Landen jenseits der Leitha werfen, so haben wir vorläufig nur die für die Pflege desselben getroffenen Verfügungen zu erwähnen. Es ist Thatfache, daß Ungarn im letzten Jahrzehnt mehr für die Kunstpflege überhaupt gethan hat, als früher in Jahrhunderten geschehen war. Sammlungen wurden angelegt oder reorganisiert, Vereine zur Hebung der Kunst gegründet, Schulen errichtet, Stipendien creirt und reiche Aufträge heimischen Künstlern gegeben. Die Früchte dieser Bestrebungen hat jedoch erst die Zukunft zu bringen.

Als Centralstelle für die Pflege des Kunstunterrichtes im weiteren Sinne

wurde eine Anstalt in's Leben gerufen, welche in ihrer Organisation den gegenwärtigen Verhältnissen entsprechend, für die Hebung des genannten Bildungsgegenstandes vom wohlthätigen Einflusse sein wird. Es ist dies die königl. ungarische Landes-Zeichenschule und das damit verbundene Zeichen-Seminar in Pest (eröffnet am 1. Nov. 1871). Ihr Charakter ist der einer höheren Kunstgewerbeschule mit besonderer Rücksicht auf die freien Künste und wurde die Leitung derselben in die Hände des Herrn Gustav Keleti gelegt, welcher im Auslande die reichsten Studien über den Kunstunterricht gemacht hat und nach seinen Erfahrungen auch die Schule organisirte. Die ausgestellten Unterrichtsresultate können als sehr befriedigend bezeichnet werden; sie zeigten durchweg eine gediegene Auffassung und im Vortrag eine freie künstlerische Behandlung, was mit Rücksicht auf die kurze Zeit des Bestehens der Anstalt besonders anerkenntnenswerth ist.

An den ungarischen Realschulen, sowie an den Gymnasien, wo ebenfalls der Zeichenunterricht obligatorisch ist, mangelt es vor Allem noch an tüchtigen Lehrkräften; so lange diese nicht herangezogen sind, muß es mit den Erfolgen stets noch problematisch aussehen. Eine Ausnahme hievon machen jedoch schon gegenwärtig die Realschulen von Pest und Ofen, sowie die von Prefsburg und Kaschau. Auch in den (nunmehr schon gesetzlich geregelten) Volksschulen ist hauptsächlich der Mangel an gehörig geschulten Lehrkräften die Ursache, daß es mit dem Zeichenunterricht noch äußerst primitiv ausieht; doch wird von Seite der Regierung nichts verfäumt, um auch in diesem Punkte die Volksbildung zu unterstützen und durch zweckmäßige Publicationen zu fördern.

Daß die Ausstellung des deutschen Reiches in der Industrie und Kunst bei der Concurrenz mit den anderen Staaten einen hervorragenden Platz einnahm, wird wohl jedermann ohne Frage zugeben. Die Masse sowohl als die Vielseitigkeit der Production zeigte, daß es der Nation nicht an Reichthum und Talent mangelt, um die höchsten Ziele anzustreben und daß sie alle Mittel besitzt, um auch auf dem Wahlplatze der Arbeit die Siegespalme zu erringen. Daß dies aber trotz aller Anstrengungen noch nicht geschehen ist und daß der Kampf besonders im Gebiete der Kunstindustrie wieder zu Ungunsten der Deutschen ausfallen mußte, ist hauptsächlich den Mängeln des Kunstunterrichtes zuzuschreiben. Die Erfahrungen, die auf den früheren Ausstellungen gemacht wurden, haben wohl langsam eine Wandlung des Geschmacks veranlaßt, aber eine entschiedene Reform ist bisher noch nicht durchgedrungen. Freilich fehlte bis vor Kurzem hiezu die nothwendige staatliche Einheit und mit ihr ein leitender und anregender Impuls von Oben herab; dann aber ein zweckmäßiger allgemeiner Volksunterricht in den Dingen des Stils und Geschmacks. Das Zeichnen, welches außer den eigentlichen Kunstschulen bisher bloß in den gewerblichen Fortbildungsanstalten, den Sonntags- und Abendcursen etc. gepflegt wurde, findet neuerdings auch theilweise in den allgemeinen Unterrichtsanstalten Eingang, mit der Mission, den Sinn für das Schöne zu wecken. Vieles bleibt zwar in dieser Hinsicht noch zu wünschen übrig, die vollste Anerkennung aber verdient schon jetzt das energische Streben der deutschen Zeichenlehrer, welche sich mit dem regsten Eifer ihres Gegenstandes annehmen und besonders in Bezug auf Methodik und

zweckmäßige Vorlagewerke für den Elementarunterricht zum Theil Treffliches geleistet haben. Zu bedauern war es, daß auf der Ausstellung wenig Schülerarbeiten aus den Volks- und Mittelschulen vorgelegt waren; das Meiste fanden die Fach und Fortbildungsschulen, und in dieser Hinsicht konnte besonders aus Süd-Deutschland ein klares Bild der gegenwärtigen Bestrebungen gewonnen werden.

Umfassend hatte Bayern sein Unterrichtswesen repräsentirt. Der Zeichenunterricht, so weit er in den verschiedenen Schulen gepflegt wird, dient fast ausschließlich gewerblichen Zwecken; der Schwerpunkt desselben liegt in den kunstgewerblichen Schulen von München und Nürnberg. Die Arbeiten aus den beiden Anstalten bildeten auch den Glanzpunkt der bayerischen Ausstellung und es war vorzugsweise die Nürnberger Schule, welche in großartiger Weise ihre Leistungen vorführte. Das Institut hat in den letzten zwei Jahrzehnten unter Kreling's Leitung einen bedeutamen Aufschwung genommen; die Organisation desselben läßt nichts zu wünschen übrig. Es werden neben den vorbereitenden Studien im Zeichnen und Modelliren auch die verschiedenen für das Kunstgewerbe wichtigen Arbeiten in Holz, Metall etc. geübt und für diese Zwecke von der Anstalt Bestellungen übernommen, die dann von den Schülern unter Leitung ihrer Lehrer ausgeführt werden. Es handelt sich nur darum, zu untersuchen, wie die Richtung der Schule sich in Bezug auf den Stil zu der allgemeinen Strömung der Zeit verhält und welche Rolle sie in dieser Beziehung in der Gegenwart spielt. Wer das alte Nürnberg durchwandert, wird es begreiflich finden, daß inmitten der lebendigsten Traditionen des Mittelalters, unter den schönsten Blüten der deutschen Kunst aus jener Epoche in einer dortigen Kunstschule diese Elemente noch fortleben müssen, selbst wenn anderwärts die Zeit längst der Kunst ein neues Gewand geschaffen hat. Die Nürnberger Kunstschule, die denn ehemals vorwiegend die Gothik pflegte, hat nun wohl, von der Zeit gedrängt, nach und nach die deutsche und auch die italienische Renaissance aufgenommen, aber die verschiedenen Elemente vereinigen sich in ihrem Berühren nicht zu neuer Fruchtbarkeit. So achtenswerth die Leistungen der Schule nach verschiedenen Richtungen hin genannt werden müssen, so war daraus doch nur zu erkennen, daß in dem Nachahmen des Hergebrachten auch ihre höchste Leistung liegt. Es fehlen die pulsirenden Elemente, die zu neuen, lebensvollen Formen anregen.

Die Stilrichtung, welche in der königlichen Kunstgewerbe-Schule in München gepflegt wird, schließt sich, wie die Ausstellung zeigte, vorwiegend an die Renaissance an; jedoch wird auch auf ältere classische Motive zurückgegriffen. Die Zeichnungen bestanden meistens in Decorationsmotiven. Hier belebt ein eifriges Studium der Pflanze die Motive und dessen wohlthätiger Einfluß zeigte sich insbesondere bei den farbigen Studien. Die Gypsornamente, von den Schülern meist nach kleinen Skizzen von dem verstorbenen Director H. Dyk gefertigt, waren mit vollem Verständnisse der Formen und mit viel Delicateffe ausgeführt; daselbe gilt von den Holzarbeiten und Bronzen; schwächer war das Figurenzeichnen repräsentirt; auch hierin war jedoch der Lehrgang systematisch dargestellt, und konnten die Leistungen von Stufe zu Stufe verfolgt werden. Im Architecturzeichnen fanden sich gut gezeichnete Studien von griechischen und römischen Denkmälern und Decoratives aus der Renaissance vor.

Die Münchener Handwerker-Fortbildungsschule glänzte vorzüglich im technischen Linearzeichnen; dem Ornamente fehlte vielfach die Grazie. In den Zeichnungen, welche vom polytechnischen Centralverein in Würzburg ausgestellt waren, konnte kein besonderer Geschmack entdeckt werden. Die Erfolge des Zeichenunterrichts an den übrigen Gewerbeschulen Bayerns (vorzugsweise den sogenannten Kreisgewerbeschulen) waren im Allgemeinen befriedigend; dagegen ließen die Leistungen der gewerblichen Fortbildungsschulen Manches zu wünschen übrig. Mit guten Resultaten waren nur die Tageschulen von Rosenheim und Regensburg vertreten; letztere Anstalt (eine Baugewerkschule) hatte auch den Lehrgang in allen Sectionen des Zeichnens klar illustriert.

Eine ganz untergeordnete Rolle spielt der Zeichenunterricht noch in den für allgemeine Bildung bestimmten Schulen Bayerns; am besten wird der Gegenstand in den (seit 1864 gegründeten) Realgymnasien gepflegt; die Anstalten von München und Regensburg hatten wohl die besten Leistungen aufzuweisen, nur wird im Allgemeinen das Figuren-Zeichnen mangelhaft betrieben, wie überhaupt die Lehrmittel in den bayerischen Zeichenschulen noch Vieles zu wünschen übrig lassen. Ganz darnieder liegt der Zeichenunterricht in der Volksschule, wo außer München nur noch an wenigen Orten diesem Bildungselemente Rechnung getragen wird.

In Betreff der Pflege des Zeichenunterrichts in den unteren und mittleren Schulen, sowie insbesondere in den gewerblichen Fortbildungsschulen steht unter den deutschen Staaten wohl Württemberg am weitesten voran. Ueberraschend war es, auf der Ausstellung zu sehen, daß dort allorts mit nahezu gleich guten Erfolgen gearbeitet wird; selbst die jüngeren Schulen waren mit den lobenswertheften Leistungen vertreten. Das Land besitzt gegenwärtig an 155 Orten (110 Städten und 45 Dörfern) gewerbliche Fortbildungsschulen und für die weitere Ausbildung in den verschiedenen technischen und Kunstfächern die polytechnische Schule, die Baugewerkschule und die Kunstschule in Stuttgart. Der Zeichenunterricht wird allgemein auf der unteren Stufe mit den Herdte'schen Vorlageblättern begonnen, woran sich das Studium nach geometrischen plastischen Körpern reiht; dann wird allmählig zum freien (Gyps-) Ornamente vorgeschritten. Für diese Zwecke wurde in der Modelliranstalt der königlich württembergischen Centralstelle für Gewerbe und Handel eine Serie von mehr als 400 Gypsmodellen angefertigt, die in ununterbrochener Reihenfolge gleichsam den Lehrplan den Schulen dictiren. Die Motive bewegen sich ausschließlich im Geiste der Renaissance. Für das Naturblumen-Zeichnen reihen sich auch Abgüsse von Pflanzen etc. der Sammlung an. Das figürliche Zeichnen wird nach antiken und modernen Vorbildern gepflegt. Was die Technik des Zeichnens in den württembergischen Schulen anbelangt, so ist zu bemerken, daß durchwegs mit Kreide oder Kohle auf weißem Papier gearbeitet wird, wobei selbstverständlich der Ton bis zum höchsten Licht fortentwickelt werden muß. Es ist diese Manier beinahe in ganz Deutschland üblich, obschon sie die meiste Zeit fordert und das getonte Papier der Franzosen vorzuziehen wäre. Die Ausführung der Arbeiten war mitunter meisterhaft; es konnte nur die Geduld der Schüler bewundert werden, — freilich mit dem gleichzeitigen Bedauern über die darauf verwendete Zeit.

Der fachliche Unterricht im Zeichnen richtet sich nach den örtlichen Bedürfnissen und an den meisten Anstalten wird auch im Linear-Zeichnen ganz Vorzügliches geleistet. Es ist unmöglich, die Leistungen der einzelnen Schulen hier zu besprechen; als besonders bemerkenswerth seien jedoch angeführt die Anstalten von Aalen, Biberach, Ehingen, Ellwangen, Eßlingen, Geislingen, Gmünd, Giengen, Hall, Heilbronn, Ludwigsburg, Ravensburg, Rottweil, Rottenburg, Schweningen und Sulzau.

Stuttgart, als die Centralstelle des kunstgewerblichen Unterrichtes, nahm mit seinen höheren Schulen selbstverständlich auch in Betreff der Leistungen den bedeutendsten Raum ein, und zwar ist hier die königliche Kunstgewerbeschule zunächst zu erwähnen. Es war von der Commission bei der Ausstellung darauf Rücksicht genommen, alle Zweige des Zeichnens und Modellirens, welche an der Anstalt gepflegt werden, zur Ansicht zu bringen. Im Stile dominirte die Renaissance; doch fanden sich unter den Zeichnungen auch schöne Studien nach classischen Denkmälern, pompejanischen Wanddecorationen etc. Von den ausgestellten plastischen Gegenständen verdienen besonders silbvolle Metallarbeiten hervorgehoben zu werden; auch die Holzschnitzereien zeugten von bedeutender technischer Gewandheit der Verfertiger.

Die königliche Baugewerbeschule hatte Aufnahmen von Bauwerken verschiedener Stile, decorative Architekturwerke und selbständige Entwürfe von Schülern in dem Gebiete der Architektur und des Maschinenbaues zur Anschauung gebracht. — Aus der Kunstschule in Stuttgart waren diverse Naturstudien und auch selbständige Compositionen von den Schülern vorgelegt. Von letzteren fiel uns besonders eine reizend gedachte Sommerlandschaft mit reicher Staffage und eine im Geiste Schwind's gehaltene Zeichnung zu dem Märchen „Siebenschön“ auf. — Der Zeichenunterricht in den Volksschulen ist besonders seit 1870 im raschen Aufschwunge begriffen und die ausgestellten Arbeiten zeigten bei einem einheitlichen System die besten Erfolge.

Das Großherzogthum Baden hatte sich, wie in Paris 1867, so auch auf der Wiener Weltausstellung im Unterrichtswesen wenig betheiligt. Den gewerblichen Fortbildungsschulen wird in diesem Lande die sorgsamste Pflege gewidmet; es beläuft sich deren Zahl gegenwärtig auf 43; in denselben wird jedoch weniger rein fachliche als vielmehr allgemeine Bildung angestrebt. Es lagen nur Schülerarbeiten von der gewerblichen Unterrichtsanstalt in Karlsruhe vor, die besonders in den decorativen Entwürfen als lobenswerth zu bezeichnen sind.

Auch Preussen hatte im Gebiete des Zeichen- und Kunstunterrichtes die Ausstellung äußerst mangelhaft beschickt. Die Hauptursache des Fernebleibens der Schulen mit hiehergehörigen Leistungen mag wohl gewesen sein, daß im Großen und Ganzen überhaupt Norddeutschland weder mit den Südstaaten noch mit dem Auslande sich in eine Concurrrenz einlassen kann. Die Bestrebungen des „Vereines zur Förderung des Zeichenunterrichtes“ verdienen die vollste Anerkennung; doch dürften die Erfolge der thätigen Mitglieder desselben noch kaum weiter als in Berlin zu suchen sein. In den Realschulen und Gymnasien spielt der Zeichenunterricht eine ganz untergeordnete Rolle; dadurch ist von vornweg dem Gegenstande jede Lebensfähigkeit genommen.

Die Gewerbeschulen Preussens sind in ihrer Organisation (vom 21. März 1870) mehr auf allgemeine als auf speciell gewerbliche Bildung angelegt, nur das Linearzeichnen findet in ihnen eine sorgsamere Pflege. Größere Kunst- und Gewerbeschulen bestehen bis jetzt nur in Berlin, Danzig, Breslau, Erfurt und Magdeburg.

Auch die Fachschulen sind in Preussen noch wenig entwickelt; eine Ausnahme bildet nur das Manufacturfach, in welchem ein erfreulicher Aufschwung zu verzeichnen ist.

Von den königlich preussischen Provinzial-Gewerbeschulen lagen nur Arbeiten aus der Anstalt in Saarbrücken vor, und dieses Beispiel bezeugte, daß dort im Allgemeinen das Zeichnen von tüchtigeren Kräften gelehrt wird, als an den Communal-Anstalten. Ebenso entsprechend waren die Zeichnungen der Schule des Museums Wallraf-Richartz zu Köln. Der Berliner Handwerkerverein gab nur in statistischen Tafeln, Berichten etc. ein Bild seiner Thätigkeit, sowie auch die königliche Bauakademie und Gewerbeakademie nur Lehrbehelfe ausgestellt hatten, die allerdings als einzig in ihrer Art bezeichnet werden müssen.

In Sachsen wird im gewerblichen Unterricht vorzugsweise den Bedürfnissen der Arbeiter Rechnung getragen und sind gegenüber Preussen die Fachschulen in viel bedeutenderer Weise entwickelt; es spielt demgemäß der Zeichenunterricht in den gesammten gewerblichen Schulen des Landes eine gewichtigere Rolle. Leider hatte Sachsen wegen Raummangel nur wenig Schülerleistungen vorgelegt; es beschränkte sich die Ausstellung mehr auf Vorlagewerke, Modelle und andere Hilfsmittel; umfassend hatten nur die technischen Schulen zu Dresden und Frankenberg ausgestellt.

Das Zeichnen ist in den unteren Schulen Sachsens wohl erst seit 1873 obligat, fand aber schon früher an vielen Orten ausgezeichnete Pflege. Die Vorlagewerke von H. Schmidt und W. Zimmermann (Lehrern an den Zwickauer Mittelschulen) sind in ihrer trefflichen Methodik allenthalben anerkannt. Nach F. W. Trelau's „kleinem Zeichner“ wird gegenwärtig allgemein auch in den österreichischen Schulen vorgegangen und es waren überhaupt die genannten Lehrer, welche den Elementar-Zeichenunterricht zuerst in ein festes System brachten. Die vorgelegten Schülerarbeiten nach genannter Methode zeigten die besten Erfolge. Von den ausgestellten Zeichenlehrmitteln verdienen besonders die von Krumbholz und Hähnel entworfenen Modelle hervorgehoben zu werden; sie haben die Bestimmung, sich dem elementaren Zeichnen anzuschließen und den Unterricht bis zum Rundmodell fortzusetzen. Die aus drei Serien bestehende Sammlung ist jeder Zeichenschule auf das wärmste zu empfehlen.

Das Großherzogthum Hessen hatte in umfassender Weise die Leistungen seiner Handwerker- und Fortbildungsschulen ausgestellt. An den dortigen Anstalten wird vorwiegend das technische Zeichnen gepflegt und die Resultate sind im Durchschnitte sehr befriedigend zu nennen. Die ausgezeichneten Modelle von J. Schröder sind von früheren Ausstellungen her vortheilhaft bekannt.

Ungetheiltes Lob haben sich auf der Ausstellung die Hamburger Schulen erworben. Durch das rege Zusammenwirken intelligenter tüchtiger Lehrer an der dafelbst befindlichen allgemeinen Gewerbeschule hat sich an dieser Anstalt und nunmehr auch in den Volksschulen eine bestimmte Lehrmethode ausgebildet,

die in ihrem wohlgeordneten stufenmäßigen Fortschreiten musterhaft genannt werden darf. Es waren Proben der Leistungen von den Elementarschulen, der allgemeinen und (der damit verbundenen) Baugewerkschule, sowie der Mädchen-gewerbeschule ausgestellt und darin der systematische Lehrgang zur Anschauung gebracht. Der modernen Geschmacksreform wird vielleicht in keiner Kunstschule Deutschlands in umfassenderer Weise Rechnung getragen als an dem Hamburger Institute, das mithin den Bestrebungen Englands und Oesterreichs sich anschliesst. Welchen Aufschwung die Anstalt nimmt, beweist wohl am deutlichsten die Frequenz; dem letzten Jahresberichte (1874) nach ist die Zahl der Eleven an der allgemeinen Gewerbeschule schon auf 1306 gestiegen.

Es ist eine unabwiesbare Thatsache, dass die künstlerischen Bestrebungen in unserer Zeit mehr als ehemals bevormundet, gepflegt und dirigirt werden können. Zunächst stehen uns durch die rege Thätigkeit der kritischen Kunstwissenschaft die Classiker der Vergangenheit zu Gebote, die in Sammlungen dem Volke vorgeführt, auf den Geschmack desselben Einfluss nehmen können, und dann sind es die Zeichenschulen, oder allgemeiner der Kunstunterricht, durch welchen direct auf das Schaffen der Kunst und des Kunsthandwerkes eingewirkt werden kann. In England und Oesterreich stehen diese Mittel zur Reform des Geschmacks in erfolgreichster Anwendung. Die Opposition gegen die hergebrachten französischen Kunstanschauungen, von dieser Basis aus betrieben, hat aber auch in Frankreich dieselben schon längst dagewesenen Mittel zum Bewusstsein gebracht, und nicht zu verkennen sind in der jüngsten Zeit die energischen Bestrebungen der Franzosen, durch den Zeichenunterricht läuternd auf die Geschmackserziehung zu wirken. Wurde ehemals weniger auf eine bestimmte Richtung des Stils oder auf Veredlung der Formen in den Schulen Werth gelegt und allein in der technischen Fertigkeit und in der virtuosen Nachahmung des Aeußerlichen zu brilliren gesucht, so zeigte es sich auf der Ausstellung, dass in der Auswahl der Vorlagewerke, der Modelle etc. schon zu festeren Principien eingelenkt wird, und dass die classischen Vorbilder des Alterthums und der Renaissance allmählig die willkürlichen Motive verdrängen. Einen regen Antheil nehmen an dieser Bewegung die Pariser Verleger, die ja schon zur Zeit, als Julien der tonangebende Autor für die Zeichensäle war, alle Welt mit Vorlagen versorgten; was in den letzten Jahren in dieser Richtung publicirt wurde, hält sich ausschliesslich an gediegene Vorbilder und der Einfluss derselben ist auch grossentheils schon in den Schulen wahrnehmbar. Von den neuesten Erscheinungen, die auf der Ausstellung vorlagen, ist vor allen F. Ravaiffon's Werk: „Classiques de l'art“ zu nennen, eine umfangreiche Collection von Photographien nach den classischen plastischen Werken des Louvre und nach Handzeichnungen alter Meister, in solcher Weise aufgenommen, dass sie leicht mit Kreide oder einem sonstigen Material copirt werden können. Das Werk soll, einem Wunsche der Regierung nach, an sämmtlichen Zeichenschulen, Lyceen etc. in Frankreich eingeführt werden, um den Geschmack zu läutern und die Kunstanschauungen in ein einheitliches Geleise zu bringen. In den Tendenzen zwar allgemeiner, aber alle früheren Productionen überragend ist der „Cours de dessin“ von Ch. Bargue; der erste Theil enthält in ausgezeichnetem Vortrage Studien nach der Antike, der zweite Theil Facsimiles nach Hand-



Die Grazien, Aquarell von E. Bitterlich.

zeichnungen alter Meister. Von Ornament-Werken sind die Arbeiten von Lièvre, Chazal, Victoris und Athanase ihrer sorgfältigen Auswahl und delicatesen Ausführung wegen zu erwähnen. Es finden sich darin Motive nach Denkmälern aller Stile mit besonderer Betonung der Renaissance. Vorlagewerke für die erste Stufe des Unterrichtes sind in den letzten Jahren massenhaft in Paris producirt worden, und im Ganzen ist zu bemerken, daß das Hauptaugenmerk schon im Beginn des Unterrichtes auf eine künstlerische, freie Darstellungsweise gerichtet ist. Es handelt sich dabei nicht — und darin unterscheiden sich die Franzosen wesentlich von den Deutschen — um die Begründung der Form, um den geometrischen Aufbau derselben; das Geradlinige wird rasch abgethan, und sogleich auf das freie, entwickelte Ornament hingearbeitet; lange Contourübungen als solche finden nicht statt. Die zahlreichen Werke, die für den Unterricht im Linearzeichnen vorlagen, bewegten sich so ziemlich alle in einem Geleise; nach dem allgemeinen Theil wird stets sogleich die praktische Anwendung zum Ziele genommen. So sehr aber auch der Kunstunterricht in den Specialschulen Frankreichs in Blüthe steht, so Vieles bleibt doch in dieser Hinsicht noch in den Schulen für allgemeine Bildung zu wünschen übrig. In den Pariser Volksschulen wird wohl allenthalben gezeichnet und mitunter (besonders in den von den „Frères chrétiens“ bestellten) mit namhaftem Erfolge, doch fehlt für eine allgemeine Durchführung im Lande noch die Einheit des Unterrichtswesens überhaupt. In den höheren Curfen der écoles communales von Paris wird mehr Werth auf

das Linearzeichnen gelegt; in den Gymnasien ist dem Gegenstande zu wenig Zeit gewidmet, als dafs er erfolgreich betrieben werden könnte. In den Mädchenschulen von Paris ist das Zeichnen wohl überall eingeführt, doch wird, bevor die Contouren hinreichend geübt sind, zu rasch zu Blumen, Landschaften etc. übergegangen, was selbstverständlich dann in Spielerei und Dilettantismus ausartet. Ganz vorzügliche Leistungen waren dagegen aus einigen höheren Pensionats der Provinz ausgestellt, unter welchen die von Tionville, Toulouse, Moulins, Rouen, Clermont, Reims und Besançon besonders hervorzuheben sind.

Den Glanzpunkt der Ausstellung bildeten die Leistungen der Pariser Special-Zeichenschulen, worunter die von E. Levasseur und Lequien noch immer den ersten Rang einnehmen. Die Schülerleistungen derselben fanden sich der „Exposition de la ville de Paris“ einverleibt, wo auch das treffliche Modell der Lequien'schen Schule ausgestellt war. Es werden bei Lequien, sowie in den meisten anderen Municipal-Zeichenschulen, alle Fächer des freien und linearen Zeichnens gelehrt und die Ausstellung der genannten Schule imponirte sowohl durch die künstlerische Vollendung als auch durch die Vielseitigkeit der Arbeiten. In der Wahl der Motive des Ornaments ist in diesen höheren Schulen zwar noch nicht ganz mit dem Hergebrachten gebrochen; das Rococo treibt sein heiteres Spiel noch in ziemlich ausgelassenen Variationen und hat sich besonders in der Schule Levasseur's noch erhalten. Neben diesem tritt aber schon mit ziemlicher Entschiedenheit die Renaissance in das Feld und mit den Vorbildern der classischen Architectur kommen auch deren ornamentale Motive zur Anwendung. Weit näher der Antike hält sich das figurliche Zeichnen. Der Vortrag ist zwar durchgehend malerisch, dabei aber die Modellirung keineswegs vernachlässigt und stets ist das Streben nach vollendeter Täuschung wahrnehmbar. Das Gefühl für die Wirkung von Licht und Schatten wird in den französischen Schulen in viel höherem Grade gebildet, als in den deutschen, in welchen das Hauptgewicht auf die Durchbildung der Form gelegt und der malerische Effect hintan gesetzt wird.

Mit vorzüglichen Leistungen waren aufer den genannten noch die écoles de dessin in der rue St. Bernard 20, rue d'Aligre und der avenue d'Italie vertreten. Die école de dessin der manufacture nationale des gobelins hatte sehr interessante Zeichnungen und Gobelinstudien ausgestellt. Von der école speciale d'architecture waren theils Original-Arbeiten, theils Photographien nach solchen vorgelegt. Die ausgezeichneten Publicationen dieses Instituts sind bekannt.

Aus den Provinzstädten lagen ferner treffliche Arbeiten vor von den renommirten écoles professionnelles zu Rouen, St. Quentin, Havre, Lyon und der école industrielle de la ville de Lille.

Gelegenheit ist in Frankreich überall und speciell in Paris dem Arbeiter gegeben, sich künstlerisch zu bilden und die Regierung hat es zu keiner Zeit veräuht, dahin zu wirken, dafs die gegebenen Vortheile auch fruchtbringend ausgenützt werden. Haufsman hat unter Napoleon zwar Vieles nach dieser Richtung gethan, aber Vieles galt es noch durchzuführen, als die verhängnisvolle Kriegskatastrophe einen gewaltigen Einschnitt in den Lauf aller Dinge in Frankreich machte. Energischer noch als früher nahm jedoch das jetzige Mini-

sterium die Frage wieder in die Hand und ist besonders für die Hebung der Bildung der arbeitenden Klasse sehr thätig. In Paris bestehen gegenwärtig 33 öffentliche Zeichenschulen außer den höheren Kunstschulen, und es sind deren mehr noch im Entstehen begriffen. Zur Ueberwachung des Zeichenunterrichtes sind Inspectoren ernannt, welche einer eigens hierfür eingesetzten Commission über die Thätigkeit der Lehrer zu berichten und für die Conservirung der Schulen zu sorgen haben. — Es mag aus dem Gefagten erhellen, daß die Pflege des Kunstunterrichtes in Frankreich fast ausschließlich der Industrie gilt und eine allgemeine Erziehung des Volkes zur Kunst jenseits der Mosel noch ebenso auf sich warten läßt wie bei uns.

Der Industrie gelten auch ausschließlich die Kunstschulen Italiens, die in wahrer Fluth mit ihren Leistungen auf der Ausstellung erschienen waren. Der Zeichenunterricht ist in den Industriebezirken des Landes mehr als Bedürfnis und findet auch überall seine Pflege. Die scuola tecnica hat zumeist auch den Charakter einer Industriefschule, in welcher mehr besondere technische Zwecke verfolgt werden, als daß den Elementen der allgemeinen Bildung Rechnung getragen würde. Ueberall sprach auch aus den Zeichnungen der praktische Zweck des Decorateurs, selbst im Linear-Zeichnen, wo stets das geometrische Ornament (von Mosaikböden etc.) eine bedeutende Rolle spielte. Aus allen Provinzen des Landes, das ferne Sicilien nicht ausgenommen, lagen Portefeuilles mit Schülerarbeiten vor, die jedoch weder in Betreff des Lehrganges noch in Bezug auf Stil bedeutend variierten. Was in den Schulen studirt wird, was die Industrie producirt, wurzelt alles in der Renaissance. In Bezug auf die — freilich oft unnütze — Ausführung stehen die Italiener unerreicht da; wie in Marmor, sind sie auch Virtuosen mit der Kreide und der Tusche. Das Studium wird jedoch fast ausschließlich dem Ornamente gewidmet; das Figürliche spielt eine ganz untergeordnete Rolle.

Zwei Jahrzehnte sind verflossen, seit von England aus der Anstoß zur Reform des Geschmacks gegeben wurde und mit vielem Interesse wurde auf den bisherigen Ausstellungen die Wandlung in der englischen Industrie in Bezug auf die Veredlung des Stiles verfolgt. Mit großer Spannung wartete man ihrer auch auf der Wiener Ausstellung und hoffte, daß gerade in Hinsicht auf den kunstindustriellen Unterricht ein interessantes Bild sich entrollen werde. Die Hoffnungen wurden nach dieser Richtung hin getäuscht. England hatte diesmal das Hauptgewicht auf die Repräsentation seiner Colonien gelegt; es entfaltete seine asiatischen Reichthümer; die heimische Industrie war lückenhaft, der Unterricht äußerst flau vertreten. Außer einigen Schülerarbeiten aus der Schule von South-Kenington und einigen Publicationen dieses Institutes war weiter nichts vorhanden. Es mußte befremden, daß ein Land, von welchem doch die Idee der Weltausstellungen zuerst ausgegangen ist, gerade das hochwichtige Feld des Kunstunterrichtes, dem es seine heutige Stellung in der Industrie gegenüber den anderen Staaten verdankt, so mangelhaft bestellt hatte.

Wenn wir einen Blick auf die Ausstellung der South-Kenington-Schule werfen, so finden wir für alle Zweige der Kunstindustrie nette, stilvolle Arbeiten, die das Streben nach einem einheitlichen Princip im Geiste der Reform überall

offenbaren. Die Leitung des Institutes hatte an einer Tafel die Classeneintheilung der Schule dargestellt und gesucht, wo möglich von jeder Branche etwas zu bieten. Dadurch wurde denn freilich das Bild der Thätigkeit der Schule zerstückelt; denn zwei bis drei Blätter aus einer Specialabtheilung konnten diese wenig charakterisiren. Auch war es veräußert, die Programme der Anstalt seit 1867 aufzulegen, wodurch das Fragmentarische der Ausstellung hätte ergänzt werden können. Nur mit Mühe konnte der Lehrgang in den vorbereitenden Classen verfolgt werden. Es waren davon Contour-Ornamente nach plastischen Werken, dann schattirte in Sepia und gezeichnete geometrische Modelle in Kreide vorhanden. Von den höheren (Special-) Classen waren Copien nach Originalmodellen in diversen Stilen, Naturstudien und selbstständige Compositionen ausgestellt; das Beste darunter waren Entwürfe in Flächenverzierungen für Tapeten, Stoffe etc. Die Blume wird mit Sorgfalt studirt und in edler Weise zum Ornamente benützt; die Composition des Ornamentes bezieht sich stets auf den fertigen Gegenstand und der Zweck der Verzierung ist immer im Auge behalten. Eine geringere Rolle spielte unter dem Ausgestellten das figürliche Zeichnen. Das Hervorragendste, was das Institut ausgestellt hatte, bestand in Radirungen, die von den Schülern nach Gegenständen des Museums für den Zweck der Verbreitung ausgeführt wurden. Die Ausstellung der „School of Art“ zu Bombay (in der Induſtrichalle) bot wohl manches Interessante, doch wenig Wichtiges in Bezug auf den eigentlichen Kunstunterricht.

In umfassender Weise hatte Rußland die Bestrebungen des Kunstunterrichtes im Lande dargestellt. Schon von den letzten Weltausstellungen her ist es bekannt, wie sehr es sich dieser Staat angelegen sein läßt, das Altnationale in der Industrie wieder zur Geltung zu bringen; auf der Wiener Ausstellung wurde die Thätigkeit der Petersburger und Moskauer Kunstschulen in dieser Richtung in klarer Weise illustriert. Die Kunstschule „Stroganoff“ zu Moskau (verbunden mit dem Museum) bildet die eigentliche Centralstelle dieser Bewegung und diese Anstalt war auch in bester Weise auf der Ausstellung repräsentirt.

Der Zweck der Schule ist lediglich der, dem Kunsthandwerke geschickte Arbeiter zuzuführen, die Industrie von der slavischen Nachahmung zu befreien und sie zu Originalformen heran zu ziehen. Den bedeutfamsten Einfluß auf diese Bestrebungen nimmt das Museum, und für die Ausstellung desselben war im Nordpavillon der Kunsthalle ein ganzer Saal reservirt. Es befanden sich daselbst (in einer Auswahl) die von den nationalen Denkmälern gesammelten Modelle von Ornamenten in Gypsabgüßen, in Thon und Galvanoplastik; Nachbildungen alter Kunstwerke, Photographien, Handzeichnungen nach Kunstwerken, wodurch sich das Museum und die Schule gegenseitig unterstützen, und die von dem Institute veranlaßten Publicationen. Die ausgestellten Schülerarbeiten belebte durchweg ein frischer künstlerischer Geist und besonders waren aus den höheren Curfen die nach altrussischen und byzantinischen Modellen gefertigten Zeichnungen von hoher Vollendung. Das Studium des Ornamentes wird nach dem von der Anstalt herausgegebenem Werke „Geschichte der russischen Ornamentik“ (geschöpft aus Handschriften des X. bis XVI. Jahrhunderts) gepflogen und zugleich auf die zweckmäßige Verwendung in Bezug auf das Material gesehen.

In ganz ähnlichem Sinne arbeitet in Petersburg die „Société d'encouragement des arts“. Sie hatte aus ihrer Industriefchule nur Zeichnungen der „Classe de composition“ ausgestellt, die (meist Gefäße und kirchliche Geräte für Gold und Email) ebenfalls von vorzüglicher Ausführung waren. Die von der Gesellschaft herausgegebenen „Nationalen Ornamente“ beziehen sich vorzugsweise auf textile Kunst und sind ebenfalls im Geiste der russischen Reform geschaffen.

Die technischen Schulen zu Petersburg und Moskau hatten sehr interessante Collectionen von Lehrmitteln für den praktisch-technischen Unterricht ausgestellt.

Wir haben nun nur noch einen Blick auf die Industriestaaten zweiten Ranges zu werfen und deren Kunstunterrichts-Verhältnisse, soweit sie auf der Ausstellung dargelegt waren, kurz zu skizziren.

Am nächsten liegt uns Schweden. Wer die freundlichen Räume des Schulhauses dieses Landes auf der Ausstellung besuchte, konnte wahrnehmen, daß des Zeichenunterrichtes schon in der Volksschule gedacht wird, und die angewendeten Methoden ganz die richtigen sind. An den Mittelschulen findet der Gegenstand besonders in denen der realen Linie eine gute Pflege und es waren mitunter treffliche Leistungen vorgelegt; nur scheint es noch in den Schulen an guten Originalen zu mangeln. Das Beste jedoch, was im Zeichen-Fache von Schweden ausgestellt war, kam aus der Schule des Gewerbevereines in Gothenburg. Die Anstalt hat besonders in den letzten Jahren einen namhaften Aufschwung genommen und sich nach allen Zweigen der verschiedenen Kunstgewerbe hin erweitert. — Norwegen war im Unterricht nicht vertreten.

Dänemark brachte nur einige Schülerarbeiten der Volksschulen in Kopenhagen, die in schönen Contouren sich meist an die antiken Formen hielten. — Auch die Niederlande hatten sich schwach an der 26. Gruppe beteiligt. Schülerarbeiten waren von der Schule der Arbeiterklasse in Amsterdam ausgestellt, die mit viel Verständniß (nach deutschen und französischen Modellen) gearbeitet waren. Der Zeichenunterricht ist im Lande (seit 1863) in den Volks- und Mittelschulen eingeführt und Holland besitzt gegenwärtig an 30 Zeichenschulen, an welchen 108 Lehrer über 2500 Schülern Unterricht ertheilen.

Die Schweiz hatte blos den niederen Unterricht repräsentirt und diesen nur in den angewandten Lehrmitteln, in statistischen Berichten etc. Das Zeichnen wird überall schon in den Kleinkinderschulen begonnen und in den Secundärschulen weiter fortgeführt. Die Vorlagewerke hierfür ließen jedoch Manches zu wünschen übrig. Für die Kunsterziehung mangelt es überhaupt der Schweiz noch an einer Centralstelle. Sehr interessant waren die Zeichnungen aus der Industriefchule in Genf, die sich ganz den modernen französischen Bestrebungen angeschlossen. — Auch Spanien hatte, trotz seiner traurigen politischen Verhältnisse, sein Unterrichtswesen auf der Ausstellung dargestellt, wenn auch äußerst lückenhaft und nichts weniger als systematisch. Was den Kunstunterricht im Lande betrifft, so sieht es damit sehr traurig aus. — Nicht so trostlos ist es in Portugal mit dem Unterrichte bestellt, wo besonders sich französischer Einfluß Geltung verschafft. Nur leidet der Zeichenunterricht in allen Schulen an den geschmacklosesten Vorbildern. Die Bestrebungen Prof. A. J. Picard's in Lissabon, den Unterricht in ein geregeltes System zu bringen, verdienen wohl alle Achtung; doch reicht sein


Einfluss kaum über die „Real casa pia“ hinaus und es wird am „Lycée national“ ebenso dilettantisch gezeichnet, wie an den meisten andern Schulen; besser waren im Allgemeinen die Linearzeichnungen. Von der „Association commercial“, die zu Porto ihren Sitz hat und sich um die Hebung der Kunstindustrie im Lande schon manche Verdienste erworben hat, war eine Anzahl decorativer polychromer Ornamente (in Gyps und Holz) ausgestellt, in welchen maurische Formen gelungen nachgeahmt waren.

Was an Zeichnungen aus den amerikanischen Schulen (von Boston, Cincinnati, Philadelphia etc.) vorlag, zeigte nur, wie wenig jenseits des Oceans noch an einen geregelten Kunstunterricht gedacht wird, und daß die Schulen in den Vereinigten Staaten vorläufig noch um die realen Grundlagen des Unterrichtes kämpfen müssen, bevor ein Anlauf zu den idealen Bildungselementen genommen werden kann.

J. Langl.



Taufkanne in vergoldetem Silber, im Besitz des Grafen H. Herberstein-Eggenberg.
16. Jahrhundert.



Die Exposition des Amateurs.

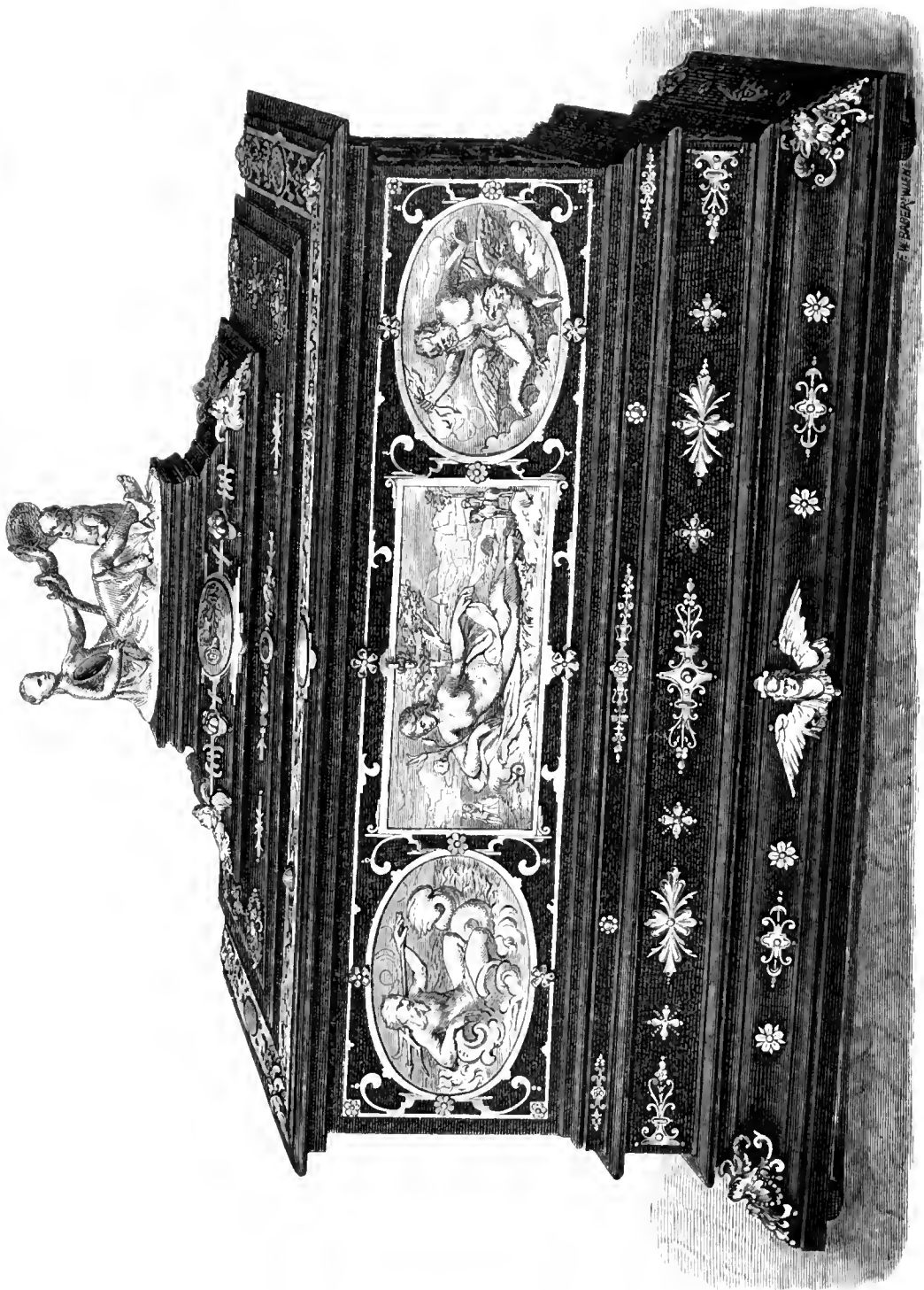
Im Jahre 1867 hatte man in Paris die alten Kunstwerke zur Weltausstellung herangezogen, um aus ihnen eine „Histoire du travail“, eine Illustration der Geschichte der Kunstarbeit zu bilden. Das war ein Gesichtspunkt, unter welchem sich die alte Kunst mit den so durchaus modern-praktischen Zwecken einer Weltausstellung noch allenfalls in Zusammenhang bringen liefs, und wenn auch die Histoire du travail nicht völlig das geworden ist, was ihr Titel versprach, so hatte doch wenigstens Frankreich selbst grofsartige und erfolgreiche Anstrengungen gemacht, um dem aufgestellten Programme gerecht zu werden. So war die französische Emailarbeit — dort eine wahrhaft nationale Kunstindustrie — in allen ihren Phasen in erschöpfender Weise zur Anschauung gebracht, ebenso die Bücherausstattung in fortlaufender Reihe von der Miniaturmalerei bis zur Druckillustration. So hatte beispielsweise Oesterreich seine unter Rudolf II. in Prag blühende Bergkrystallschleiferschule und seine Porzellanfabrication, Portugal seine höchst originellen und interessanten Goldschmiedearbeiten, England eine Menge alter, heimischer Erzeugnisse ausgestellt, und wenn auch viele Länder ganz unvertreten blieben, andere, wie es in der Natur der Sache lag, nur unvollständig ausstellen konnten, so waltete doch über dem, was geschehen war, ein wohithuender Geist der Ordnung und Einsicht.

Da man in Wien die Franzosen nicht copiren wollte, am wenigsten dort, wo es wirklich das Richtige gewesen wäre, sie nachzuahmen, so inaugurierte man eine „Exposition des Amateurs“. Logisch könnte man sich unter diesem Titel ungefähr vorstellen, daß es sich darum handeln sollte, die privaten Kunstsammlungen als solche zum Ausstellungsobject zu machen, also etwa die Tendenzen der Sammler in den verschiedenen Ländern und die Qualitäten ihrer Collectionen uns vorzuführen. Obwohl der Zweck einer solchen Darstellung ein höchst problematischer, und die Durchführung eine enorm schwierige gewesen wäre, so lag doch dem Ganzen eine Idee zu Grunde, und, wenn sie auch gerade keine glückliche war, so war diese Idee doch das, was man so sehnlich suchte, etwas Neues. Aber schon das gedruckte Programm wußte von seiner Aufschrift so wenig, wie die rechte Hand von der linken in der Bibel. Da war von den „Amateurs“ gar nicht weiter die Rede, sondern nur im Allgemeinen von alten Kunstfächern, die man sich fein säuberlich in 21 Classen eingetheilt dachte. Noch viel weniger aber, als der Text des Programmes dem gewählten Titel, entsprach wiederum die Ausstellung ihrem Namen oder gar dem gedruckten Programm, und wer sich etwa nach der Eröffnung der Lecture eines dieser Schriftstücke hingab, der konnte alsbald zu der Ueberzeugung gelangen, daß sie schon von der Druckpresse weg lediglich Maculatur waren.

Hier, wo wir es lediglich mit den factischen Resultaten zu thun haben, ist es nicht am Platze, von den mancherlei Vorgängen zu sprechen, denen zufolge die „Exposition des Amateurs“ dann in der Weise zu Stande kam, welche zu schildern nun unsere Aufgabe ist. Gar große Projecte und Verheißungen wurden in die Welt hinausgerufen. Richard Wallace, die Rothschild, Suermondt, kurz die größten Sammler der Welt, hieß es, würden ihre Schätze nach dem Prater senden. Was schließlich zu Stande kam, war nichts von Alledem. Der für die Exposition des Amateurs ursprünglich bestimmte Raum wurde zum größten Theile dem sich immer mehr ausdehnenden Platzbedürfnisse der modernen Kunst eingeräumt; angesichts der allgemein herrschenden Confusion verzichteten die meisten Staaten darauf, überhaupt Ausstellungen von alten Kunstwerken einzuleiten, und so wurde die Exposition des Amateurs eine fragmentarische, system- und ordnungslose Anhäufung von mitunter guten, vielfach aber ganz mittelmäßigen und schlechten Dingen, die der Zufall wie in einem Antiquitätenladen zusammengewürfelt zu haben schien.

Die Oesterreichische Abtheilung hatten in letzter Stunde die Herren Baron von Sacken, Dr. C. Lind und A. von Carnesina zusammenzustellen übernommen. Ihren Bemühungen gelang es wenigstens, eine Anzahl hervorragender Werke herbeizuschaffen, und wenn sie auch das Grundgebrechen, die Planlosigkeit, aus ihrem Departement nicht zu verbannen vermochten, so haben sie doch viele bedeutende und sonst wenig zugängliche Kunstwerke den Besuchern vor Augen geführt.

Wollen wir, bevor wir zur Besprechung des Einzelnen übergehen, die Betheiligung der verschiedenen Länder in kurzer Uebersicht zusammenfassen, so stand in erster Reihe in quantitativer und qualitativer Beziehung neben der cisleithanisch-österreichischen die Exposition Ungarns da. Es gab da eine Menge sehens-



Schreibkästchen in Ebenholz, mit Ornamenten aus Silber und Gold; 16. Jahrh.;
aus der Sammlung des Freiherrn Anf. v. Rothschild in Wien.

und bemerkenswerther Dinge. Aber das unmittelbare Vermengen von Kunstfächern mit solchen Dingen, die blos antiquarische, archäologische oder gar nur ethnographische Bedeutung haben, bewies, in welcher Unklarheit über Zweck und Tendenz des Ganzen sich hier die Leiter und Veranstalter der Ausstellung befunden hatten. Japanische Rüstungen und antike Bronzen, Handzeichnungen von Rembrandt und Dürer, prähistorische Reste, Alles im bunten Durcheinander — ein Bild der Weltausstellung im Kleinen. Merkwürdig war nur, daß Ungarn, das doch im Ausstellungspalast mit dreifarbigem Fahnen, ausgestopften Honveds und ähnlichen Erzeugnissen seines heimischen Bodens so ungeheuer viel «Nationalität» entfaltete, im Departement der alten Kunst sich ganz und gar kosmopolitisch zeigte. Wir wären z. B. für eine Repräsentation der älteren nationalen Kunstindustrie, der Goldschmiedekunst und dergl. dankbarer gewesen, als für Kupferstiche von Marc-Anton und fremdländische Miniaturmalereien von zweifelhaftem Werthe.

Spanien hatte trotz der Ungunst der Verhältnisse doch einigen Anlauf genommen, Proben seiner Kunstthätigkeit früherer Zeiten zur Schau zu bringen. Im ersten Stockwerke des spanischen Pavillons sah man, allerdings untermengt mit gar disparaten Dingen, Harnische und Waffen verschiedener Epochen, Holzschnitzereien, Möbel, Metallarbeiten und Gobelins, die zumeist durch ihre ausgeprägte iberische Charakteristik recht anziehend waren, wenn auch ihre Wirkung sehr beeinträchtigt wurde durch die ungünstige Nachbarhaft von allen möglichen Natur- und Industrieproducten.

Neben denjenigen Staaten, die überhaupt keinerlei Anstalten zu einer Ausstellung alter Kunst getroffen hatten, wie Frankreich, Holland, Belgien etc., schienen andere das Princip befolgt zu haben, den dafür angewiesenen Raum allerdings freizulassen, sich im Uebrigen aber nicht weiter mit der Sache zu befassen, und dieses Gebiet Antiquitätenhändlern und jener bekannten Sorte von Besitzern unerschätzbbarer Raritäten, als Gemälden von «Raffael» u. f. w. zu überlassen.

Dies war der Fall bei England, Italien, Rußland, theilweise auch bei der Schweiz u. a. Allerdings bot der für den in Rede stehenden Zweck schliesslich übrige Raum keine Möglichkeit zu halbwegs genügender Entfaltung — und so war es nur dem bloßen Zufall zu danken, wenn der Besucher am Ende doch noch hie und da ein bemerkenswertheres Stück notiren konnte.

Die Schuld dafür, daß dies so und nicht anders gekommen ist, trifft einzig und allein die Generaldirection. Die Besitzer von alten Kunstwerken, die ja nicht wie andere Aussteller an dem Zurfschaustellen ihres Eigenthums irgend ein directes und materielles Interesse haben konnten, zogen sich alsbald verstimmt zurück, als sie von der Art der «Organisation» dieses Theils der Ausstellung nähere Kenntniß erhielten. Als documentarisches Zeugniß der Unfähigkeit der Leitung bleibt der Nachwelt der gedruckte Kunstcatalog erhalten. Ihn hat in diesem Berichte schon ein anderer Mitarbeiter in schlagender Weise gekennzeichnet; für seine Brauchbarkeit sprechen allein schon zur Genüge Bezeichnungen, wie: «Sogenannte Objets d'Art» oder «Kunstgegenstände von alten berühmten Künstlern» u. dergl.

Die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit, die in der Weltausstellung befindlichen alten Kunstfächern von irgend einem Gesichtspunkte aus in streng systematischer

Ueberficht zu beschreiben, zwingt uns, hier diejenige Betrachtungsweise zu wählen, die das Bemerkenswerthe auffasst, wie es sich eben bietet.

In der österreichischen Abtheilung der Exposition des Amateurs, wie bemerkt, der reichsten von allen, präsentirte sich gleich beim Eintritte ein Theil der Collection des inzwischen in Wien verstorbenen Baron Anselm von Rothschild, des einzigen Sammlers, der in hervorragender Weise ausgestellt hatte. Die Sammlung Rothschild ist ohne Frage die reichste Privatsammlung von eigentlichen Antiquitäten — Gegenständen des Kunstgewerbes im weitern Sinne, — die Oesterreich und Deutschland aufzuweisen hat, und ihre sonst nur von Wenigen gekannten Schätze waren da zum großen Theile zu sehen, freilich leider mit Ausnahme der überaus herrlichen Holz- und Elfenbeinschnitzereien, die man wohl mit gutem Grunde den feuchten Niederschlägen der Praterauen in den frisch aufgeführten Gebäuden nicht aussetzen wollte. Vor Allem zogen die Blicke zwei herrliche Rüststücke auf sich: das eine, eine prächtige italienische getriebene Rüstung, aus Sturmhaube, Brustharnisch und rundem Schilde bestehend, das andere, ein runder Schild, reich getrieben, mit überaus vollendeten Goldtaufzierungen vom Meister Giorgio Ghisi geziert, von dem wir eine Abbildung begeben.

Die Kunst, das Eisen mit einer Art Incrustation von edlem Metall, Gold und Silber zu verzieren, gelangte wahrscheinlich vom Orient aus nach Italien, oder kam wenigstens durch Anregung orientalischer Vorbilder zu neuer Aufnahme, denn schon aus dem Alterthume her — aus dem wir ja viele Beispiele von Silber- und Goldincrustation auf Bronze besitzen — mochte eine ähnliche technische Tradition stammen. Die Behandlung der Bronze ist übrigens von der des Eisens doch theilweise verschieden. *Lavoro della taccia, alla damaschina* oder *all' azzemina* nannte man diese Arbeit, die im Wesentlichen darin besteht, daß die Oberfläche des zu verzierenden Metalles (Eisens) durch ein spitziges Instrument in engen Strichlagen feilenartig rauh gemacht, hierauf das Gold oder Silber in Fäden und Plättchen auf dieser rauhen Fläche mittelst des Schlages eines leichten Hammers befestigt, und schließlich mit einem Polierstahl oder ähnlichem Instrumente niedergedrückt und geglättet wird. So einfach diese Procedur ihrem Wesen nach ist, so erfordert sie doch zur vollendeten Leistung eine große Übung und Geschicklichkeit. Unter den italienischen Künstlern werden uns als hervorragende Meister dieses Faches genannt: Filippo Negroli, Antonio Biancardi, Bernardo Civo, u. a.; nur von einem von ihnen, von dem Venetianer Paulus, dem nach seiner großen Geschicklichkeit in dieser Kunst der Beinamen Ageminius beigelegt wurde, ist bisher ein authentisches Werk nachweislich (*Gazette des Beaux-Arts*, IX, pag. 64) eine Caffette, die seine Namensbezeichnung trägt. Das Gegenstück hierzu bildet der oben erwähnte Schild des Giorgio Ghisi von Mantua. Unser Künstler ist identisch mit dem berühmten Kupferstecher, der im Vereine mit den übrigen Genossen der Familie, der er angehört, die einfach-edle und strenge Weise des Kupferstiches die Marcanton ausgebildet hatte, noch beinahe bis gegen das Ende des 16. Jahrhunderts fortführte. Er wird uns auch als hervorragend durch seine Arbeiten in der Taufzierkunst gepriesen. Der Maler und Architekt Giovanni Batt. Bertano gedenkt in seinem Werke über die dunklen



Schild von G. Ghisi, aus der Sammlung des Freiherrn Anf. v. Rothschild.

und schwierigen Partien des Vitruv *) des Giorgio Ghisi als eines „heutzutage sehr seltenen Mannes im Kupferstechen und in der Kunst des Tauschierens in den verschiedensten Arten“ **). Unser Schild nun trägt die volle Namensbezeichnung: *Georgius de Ghisys Mantuanus MDLIV*. Sie befindet sich in winzigen, aber vollkommen deutlichen Buchstaben auf den Pfeilern einer Brücke, auf der ein Kampf vor sich geht, innerhalb des kleinen Figurenfrieses, der sich bandartig um das in der Mitte befindliche Medusenhaupt schlingt. Es ist wunderbar, welchen Grad technischer Vollendung hier Giorgio erreicht hat, wenn auch der Stil der Ornamente, und namentlich die Zeichnung und Ausführung der getriebenen Figuren und Verzierungen nicht den Reiz der feinen Grazie besitzt, der den Werken aus der früheren Blüthezeit der italienischen Renaissance eigen ist. Erstaunlich ist auch der Reichthum der Composition, die die letzten Details belebt und für die ein kaum zollbreiter Raum noch immer genügend ist, um figuren-

*) *Gli oscuri e difficili passi dell' opera di Vitruvio da Giov. Batt. Bertano. Mantova 1558. Fol.*

**) *Meffer Giorgio Mantuano, uomo veramente oggidì raro al modo per intaliar rami e lavorar all' azamina di più varie sorte.*

reiche Darstellungen darauf anzubringen: Alles in der beschriebenen Weise der Taufchierung ausgeführt, so exact und genau, daß bei den kaum 6—8 Linien großen Figürchen die Physiognomie und Modellirung noch völlig klar angedeutet erscheint. Es ist eines jener Werke der alten Zeit, an dem die Freude so recht sichtbar wird, die der Künstler bei feinem Schaffen gehabt. — An den Harnischen und Waffen, welche Spanien in seinem Pavillon ausgestellt hatte — zum Theil waren es italienische, zum Theil deutsche Arbeiten, — konnte man ebenfalls ganz vorzügliche Taufchierungen sehen, wenn dieselben auch nirgendwo die Vollkommenheit der Arbeit des Mantuaners aufwiesen. Die Taufchierung war überhaupt das edelste und wohl auch kostspieligste Verzierungsmittel des Eisens. Die vielfach im Gebrauche gewesene Aetzung und Vergoldung auf geätzttem Grunde erscheint dagegen doch nur wie ein billiges Surrogat.

Das Anbringen von Gold und Silber in Plättchen und Fäden auf Metall kann noch in einer andern als der beschriebenen Weise, die man aber ebenfalls Taufchieren oder Damasciniren nennt, ausgeübt werden. Diese zweite Manier besteht darin, daß die Zeichnung der beabsichtigten Verzierung vorerst in dem Metalle mit leicht unterschrittenen Rändern ausgravirt und hierauf das Gold in diese so entstandenen Canäle eingedrückt, und das Ganze schliesslich polirt wird. Ornament und Grundfläche liegen dann hier in einer Ebene, während bei der ersteren Manier das aufgelegte Edelmetall immer ein klein wenig erhöht ist. Dies ist das Princip, nach dem z. B. die antik-römischen Incrustationen der Bronze gefertigt sind, und so arbeiten die Chinesen und Japanesen heute noch, wie ehemals, ihre Bronzevasen und Geräthe.

In Vorderasien war das Taufchieren mittelst Auflegen auf eiserne Excipienten das allein gebräuchliche, während auf weicheren Metallen die zweitbeschriebene Gattung vielfach angewendet wurde. Der Helm Boabdil's, des letzten Maurenkönigs, der als stolze Trophäe in der erwähnten spanischen Waffenausstellung prangte, ist ebenfalls so geziert. Er ist von gelbem messingartigem Metall und in vielen Partien mit einem feinen Ornamente von Bandverschlingungen bedeckt. Innerhalb dieser Bänder befindet sich das eingelegte Metall, ähnlich wie wir es an gewissen alten kleinasiatischen und infelgriechischen messingenen Schüsseln und Kannen angebracht finden. Im Schatze des Sultans, der im türkischen Hofe in einem wohlverwahrten eisernen Gehäuse gezeigt wurde, sah man auch eine Anzahl flaschen- und becherartiger Gefäße von sehr einfacher, sogar plumper Form, gefertigt aus Zinn (oder vielleicht einer Zinnlegirung) und mit Gold eingelegt. Es ist schwer, diesen Arbeiten, die keinen scharf ausgesprochenen Stilcharakter besitzen, Zeit und Art der Entstehung anzuweisen. Indessen dürfen wir sie kaum für Hervorbringungen einer sehr entlegenen Epoche halten, — wie denn überhaupt die Objecte im türkischen Schatz meistens verhältnißmäsig neuern Datums sind, — wenigstens von den in Wien ausgestellt gewesenen Stücken schien Nichts über das 17. Jahrh. hinauszugehen.

Die reichste und, wenn man so will, die vollständigste Repräsentation ihrer verschiedenen Epochen hatte auf der Exposition des Amateurs jedenfalls die Goldschmiedekunst gefunden, eine Repräsentation, die aber keineswegs durch eine bequeme oder übersichtliche Anordnung unterstützt ward. Die Plan- und System-

lofigkeit der Leitung hatte hier wie anderwärts ein an sich vortreffliches und lehrreiches Material zu einer bloßen Augenweide der blöden Schaulust herabgewürdigt. Das größte Contingent an kirchlichen Geräthen des Mittelalters lieferten in der österreichischen Abtheilung die Stifte von Klosterneuburg, Melk, St. Paul in Kärnthen, Kremsmünster, St. Peter in Salzburg u. A. Die Freunde mittelalterlicher Kunst vermochten hier so manches berühmte Werk zu finden, das ihnen durch Publication und Beschreibung längst bekannt und vertraut war. Auch für das Studium namentlich der gothischen kirchlichen Goldschmiedekunst gab es da gar lehrreiche Beispiele an Kelchen, Monstranzen und Reliquarien.



Tassilo-Kelch aus Kremsmünster.



Speifekelch aus Stift Wilten.

Die Reihe eröffnete eines der ältesten mit Sicherheit datirbaren Werke dieser Gattung, jedenfalls wohl der ältest-bekannteste Kelch in Deutschland, nämlich der kupferne Tassilo-Kelch aus Kremsmünster, ein Geschenk des Herzogs Tassilo an das Kloster, das er 777 gegründet hatte *). Roh, ungliedert, wie embryonal, sind die Formen dieses Geräthes, das vielleicht noch direct einen antiken Trinkbecher zum Vorbilde hat. Brustbilder Christi und der Apostel befinden sich darauf, gleich den reichen Ornamenten tief und energisch in das Metall geschnitten, doch von kunstloser Hand, welche die byzantinischen Vorbilder der Figuren nur wie aus dunkler Erinnerung kannte. Mit der Unbehilflichkeit der Figuren contrastirt die verhältnismäßige Leichtigkeit der Zeichnung der Ornamente. Es sind Bandverschlingungen, Blattornamente und Linsenschnitte von ziemlich ausgeprägt nordischem Charakter; sie mochten daher dem Verfertiger ungleich geläufiger gewesen sein, als die fremdländischen byzantinisch-römischen Gestalten (s. die Abbildung).

Dem Tassilo-Kelch schließt sich zunächst, wenn auch nicht unmittelbar in

*) Der Kelch trägt die Inschrift: „Tassilo dux fortis Luitpirc virga regalis“.

Bezug auf das Alter, so doch in Rücksicht auf historischen Kunstwerth eine Reihe von sogenannten Speifekelchen an, d. h. großen Kelchen, wie sie im Gebrauche waren, als auch noch die Laien den Kelch empfangen. Die vorzüglichsten darunter sind: der aus St. Peter in Salzburg in getriebener Arbeit und der aus Stift Wilten in Tirol mit reichem Schmuck von niellirten Gravirungen (s. die Abbildung).

Die vortreffliche Ausführung der eingestochenen Zeichnung bei letzterem mit ihren klaren, fest umschriebenen Contouren steigert sich namentlich in der Mitteldarstellung der Patene, den heiligen Frauen, die zum Grabe Christi kommen, zu wahrhafter Grofsartigkeit, und nur die Beigabe der im Körperverhältnifs zu den übrigen handelnden Figuren gar zu winzigen schlafenden Kriegsknechte gemahnt an die kindliche Kunst der Frühzeit des 12. Jahrhunderts. Das Niello mit feinem zarten silbergrauen Ton bildet einen feinen Gegensatz zu dem Schimmer des Metalles, es hebt die Darstellung genügend hervor, ohne die Formwirkung des verzierten Gegenstandes zu alteriren, wie dies etwa das bunte Email thut.

Die spätere Zeit der Renaissance hat das Niello ausser Uebung gebracht, nachdem es in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts namentlich in Italien zu einer hohen Stufe der künstlerischen Ausbildung gebracht worden war, gepflegt von Meistern wie Maso Finiguerra, Antonio Pollajuolo, Giovanni di Matteo Dei und Marc Anton Raimondi. Während aber die mittelalterlichen Niellowerke, wie das vorhin beschriebene, meistens blofs Contourzeichnungen sind, bei denen mit einfachen Linien nur die Umrisse und die hauptfächlichsten Innenformen angedeutet wurden, sehen wir sie in der späteren Zeit als getonte Grifailen behandelt, bei denen den Grund bald das metallische Silber, bald die schwarze Niellomasse selbst bildet, auf der in letzterem Falle die Darstellung, ausgepart, silberweis sich hervorhebt.

Unter Nr. 29 und 31 hätte Baron Rothschild zwei kostbare Niellotafeln von je etwa 15 Zoll Höhe und 10 Zoll Breite ausgestellt. Diese Tafeln bildeten ursprünglich die Decken eines Evangeliariums und zählen in Bezug auf den Reichtum der Ausführung, auf ihre Gröfse, wie nicht minder in Rücksicht auf ihren Kunstwerth zu den allerbedeutendsten italienischen Niellowerken des 15. Jahrhunderts, die wir kennen. Jede der Tafeln besteht aus einer Anzahl von einzelnen streifenförmigen, dreieckigen und quadratischen Platten, die ehemals durch ein jetzt verlorenes metallenes Rahmenwerk zusammengehalten waren. Die Mittelfelder sind aus über Eck gestellten Quadraten gebildet, auf deren einem die Geburt, auf deren andern die Taufe Christi dargestellt ist, darüber in länglichen Streifen Verkündigung und Abendmahl, darunter die Anbetung der Könige und Auferweckung des Lazarus. Die Einfassung bilden Ornamentfriese mit musizirenden Engeln zwischen Wappenschildern mit dem Cardinalshut. Es ist das Wappen des Giovanni Balbo, Bischofs von Albano, der 1467 den Purpur erhielt*). Dem allgemeinen Kunstcharakter nach gehört dieses unvergleichliche Werk entschieden der Florentiner Schule an, und seine Datirung ist durch die eben erwähnte Jahreszahl ungefähr gegeben; aber einen Meisternamen dafür auch

*) Cicognara, Memorie spettanti alla storia della calcografia, p. 60.

nur mit einiger Wahrscheinlichkeit zu nennen, erscheint unmöglich. Einige Aehnlichkeit mit dem Stile des Sandro Botticelli ist allerdings vorhanden und besonders in der Verkündigung hervortretend; aber wir wissen ja, wie sehr gerade die äusseren Eigenthümlichkeiten der Spitzen einer Kunstschule alsbald in allen Leistungen, namentlich der Kleinkünste zum Vorschein kommen. Daher wird der gefleckte Florentiner Goldschmied, der jene Niellen unter dem Einflusse der Kunst Sandro's fertigte, uns vielleicht immer unbekannt bleiben, wie die Urheber so vieler anderer ähnlicher Reste, bei denen die Individualität des Verfertigers



Kelch aus Stift St. Paul in Kärnthen, 14. Jahrh.



Kelch aus Stift Admont, 15. Jahrh.

doch nicht genug specielle Kennzeichen hervorgebracht hat, um sie von ihrer Umgebung deutlich zu sondern. Die technische Vollendung entspricht völlig der Höhe, welche die grössten Meister des Niello, Finiguerra oder die Pollajuoli, damals erreicht hatten. Jedoch nur die Sucht nach einer bequemen Taufe könnte dazu verleiten, den Rothschild'schen Niellen einen dieser Namen beizulegen.

Ausserhalb Italiens wurde häufig eine einfache Gravirung, deren Vertiefungen man nachher mit schwarzer Farbe auszufüllen pflegte, zur Erzielung eines dem Niello nahe kommenden Effectes angewendet. Die gestochenen Blätter eines Martin Schongauer, Israel van Mekenem und anderer Künstler, die am Ende des 15. Jahrhunderts eine so grosse Verbreitung erlangten, dienten hiebei häufig als Vorlagen, die mehr oder weniger treu copirt wurden. Ein Hausaltärchen aus



Silberner Becher aus der Sammlung des Freiherrn Anf. v. Rothschild.

dem Stifte St. Peter in Salzburg, urkundlich 1494 von einem Goldschmiede Berthold in Salzburg gefertigt, zeigt auf der Mitteldarstellung der Rückseite die mit geringen Veränderungen verkleinerte Nachbildung eines Kupferstichs, das Abendmahl darstellend, von dem niederdeutschen Meister, der gewöhnlich der Meister mit dem Weberschiffchen oder wohl richtiger der Meister von Zwolle genannt wird. (Bartsch, Vol VI, pag. 90).

Unter den Werken der kirchlichen Goldschmiedekunst haben wir noch in der oesterreichischen und böhmisch-mährischen Abtheilung eine Anzahl guter Beispiele des gothischen Stiles aus der spätern Zeit des 14. und aus dem 15. Jahrhundert zu nennen, Kelche, Monstranzen und monstranz-ähnliche Reliquiarien. Den einfacheren Aufbau und die strengeren Formen der früheren Zeit zeigt ein in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mit eingestochenen Darstellungen und Ornamenten am Fufs und Knauf gezielter Kelch aus dem Klosterschatze von Admont (s. die Abbildung). Der Kelch aus Sanct Paul in Kärnthen, den wir den Lesern ebenfalls in der Abbildung bringen, ganz mit reichem, durchbrochen gearbeitetem Blattwerk und Figuren überdeckt, ist eines jener überaus anmuthigen und zierlichen Werke, wie sie das endende 15. Jahrhundert noch in äusserlich gothischen Motiven, jedoch beinahe ganz in der Empfindungsweise der Renaissance hervorgebracht hat. Ein anderes phantastisch-reizvolles Werk dieser Uebergangsepoche ist der in feiner Art berühmte und oft abgebildete grosse stolze Pokal, den der Tradition nach Mathias Corvinus der Stadt Wiener-Neustadt geschenkt haben soll, und den diese Gemeinde noch jetzt bewahrt.

Die eigentliche Renaissance und die späteren Stilwandlungen der Goldschmiedekunst waren durch eine Anzahl hervorragender, leider durch ihre Ausstellung zerstreuter und dadurch in ihrem Effecte beeinträchtigter Werke vertreten. Die im Uebrigen nicht allzu glänzend ausgestattete Schweizer Abtheilung der Exposition des Amateurs enthielt eine schöne Sammlung von Pokalen und Ziergefäfsen aus dem Besitze der Bürgergemeinde in Bern und einiger Zünfte derselben Stadt, die offenbar besser als ähnliche Corporationen anderwärts ihr altüberkommenes Erbe zu bewahren und zu ehren wissen. Die meisten dieser Stücke gehören der zweiten Hälfte des 16. und dem 17. Jahrhundert an, die besten und vorzüglichsten darunter der Zeit um etwa 1580, und nicht leicht läfst sich ein prächtigeres Ensemble denken als eine Zusammenstellung solcher Geräthe mit ihrem reichen Leben von aus- und einlaufenden Formen, mit ihrem üppigem Zierrath, der jedem Punkt der Fläche Bewegung und Bedeutung verleiht. Nicht blos um ihm den Schein eines gröfseren Werthes zu geben, sondern aus guten, innern künstlerischen Gründen haben die alten Goldschmiede das Silber in beinahe allen Fällen im Feuer vergoldet. In den glatten Partien von heftigem, farblosem und rohem Reflexe, grau und matt, wenn ciselirt oder getrieben, bot das Silber wenig verwerthbare Eigenschaften für eine künstlerische Sinnesrichtung, die vor Allem eine fette und energische Farbenwirkung im Auge hatte. Es ist ferner merkwürdig, zu sehen, wie beispielsweise in den Niederlanden, als in der Kunst, und speciell der Malerei, die direct aus der Beobachtung der Natur genommenen, gebrochenen Farben und grauen Töne Eingang fanden, diese auch alsbald für die Stimmung selbst der kunstgewerblichen Erzeugnisse beliebt wurden,

wie dies z. B. darin feinen Ausdruck findet, daß das holländische Silbergeschirr im 17. Jahrhundert im Gegensatz zu früheren Zeiten beinahe durchweg in seiner natürlichen Farbe belassen wird, ähnlich dem Verhältniß der Delfter Faience zur Majolika und zur emailirten älteren Poterie.

Die runde Schlüssel mit dem dazu gehörigen Pocal, (Nr. 827,1) Eigenthum der Bürgergemeinde Bern ist ein Schaustück ersten Ranges, in der Mitte ganz bedeckt mit getriebenen Darstellungen aus der Geschichte der Stadt in drei Segmenten: INITIVM BERNE, PRÆLIVM. AD. MORTENAV., PVGNA. AD. LAMPEN., dazwischen reiches Ornamentenwerk im Stile des Virgil Solis und ähnlicher Kleinmeister der spätern Zeit. Bunte Harzfarben als eine Art Surrogat der Emailirung, und cabochon-artig geschliffene Bergkryrstallsteine, die an der Innenfläche mit leuchtenden Farben gemalte Wappen tragen, steigern noch den üppigen Effect dieses Kleinodes. Der Katalog, genau und fachlich wie immer, nennt diese Bemalung des Bergkryrstalls „mit glühenden Farben auf Metallgrund aufgetragen.“ Es ist aber jene eigenthümliche, dem Belegen der Spiegel verwandte Technik, die auf Glas und Bergkryrstall angewendet wurde, der Art, daß die Belegung mit Gold und Farben, von vorne gesehen, als Malerei hinter dem Glase erscheint. In Frankreich nennt man derartige Gläser Verres églomisés; eine deutsche Benennung ist mir dafür nicht bekannt. Die Technik ist übrigens sehr einfach und wäre der künstlerischen Wiederaufnahme in hohem Grade werth. Heutzutage pflegt man nur noch Aufschriften, Schilder u. dgl. auf oder vielmehr hinter Glastafeln in dieser Weise zu malen — alte derartige Arbeiten finden wir aber oft von großer Feinheit, von den antik-römischen vergoldeten Gläsern angefangen bis tief in das 18. Jahrhundert hinein.

Eine weitere glänzende Folge von „Scheuren“ und „Staufen,“ hohen Pocalen und Doppelbechern, (die aus zwei vollkommen gleichen Compartmenten bestehen, von denen je einer den Fuß oder Deckel bilden kann) reihte sich würdig an die Berner Schüssel. Rothschild konnte übrigens mit seiner Collection von Silbergefäßen die harte Concurrenz des Berner Schatzes, namentlich in Bezug auf Objecte, die eine zarte Detaildurchführung zeigen, noch immerhin bestehen. Wir geben in der Abbildung auf Seite 505 einen überaus zierlichen Becher aus seiner Sammlung mit fein getriebenen Jagdszenen in parallelen Streifen. Wie die Wappen am obern Rande darthun, mag auch dieses Stück Schweizer Ursprungs sein.

In Bezug auf gediegene Durchführung steht die Goldschmiedekunst des 16. Jahrhunderts noch in inniger Beziehung zur Weise des spätern Mittelalters; neu hinzugekommen ist aber die Fülle und der Ideenreichtum der deutschen Renaissance. Mit liebevoller Sorgfalt sind die Reliefs mit ihren Figürchen und die Frieze mit ihrem Laub- und Zierwerk behandelt, und stets ist der Künstler bemüht, durch irgend eine „neue Invention“ jedem einzelnen Stück den Reiz der Individualität zu verleihen. Allgemeiner und handwerksmäßiger werden die Arbeiten der Goldschmiede im Verlaufe des 17. und vollends im 18. Jahrhundert. Den Mangel an künstlerischer Erfindung müssen Absonderlichkeiten ersetzen, die nun immer mehr aufkommen, wie die Verwendung von allerlei Thier- und Menschengestalten zu Trinkgefäßen und Bechern und ähnliche Phantastereien.

Der Freund derartiger Raritäten konnte in der Ausstellung Rothschild's und der Schweiz daran sein Genüge finden. —

Wir gehen nun zur Besprechung einer Kunstgattung über, deren mannigfaltige Phasen zu studiren, die Exposition des Amateurs besonders gutes Material bot, nämlich des Email, und wollen versuchen, das Verstreutgewesene in allgemeinen Zügen, dem kunstgeschichtlichen Entwicklungsgange folgend, zu betrachten.

Feuerbeständige Körper, wie Thon oder Metall, durch Aufschmelzen mit einem glasartigen Ueberzuge zu versehen, war bereits das früheste orientalische Alterthum im Stande; der glafirte Backstein, den wir in den assyrischen Bauten angewendet finden, ist schon ein wirkliches Emailwerk. Wann und wo aber die Anwendung des glasartigen Ueberzuges auf eine Metallfläche — was man heutzutage eigentlich Email nennt — zuerst statthatte, ist derzeit noch nicht völlig festgestellt. Die Egyptianer scheinen diese Technik nicht gekannt zu haben. An anderem antikem Schmuck, römischem und griechischem, finden wir hier und da eine emailartige Masse, jedoch nur vereinzelt und selten; sicher ist aber, daß die halbbarbarischen Völker des mittleren Europas schon in verhältnißmäßig sehr früher Zeit die Bronze mit oft überaus reichen und complicirten Emailornamenten zu verzieren gewußt haben. Möglich und wahrscheinlich ist es, daß sie diese Fertigkeit schon aus ihrer centralasiatischen Heimat mitbrachten, und aus Asien hat auch die Kunst des byzantinischen Reiches die Emailtechnik überkommen. Von dort, von Byzanz aus, läßt sich die Geschichte des Emails in ihrer höchst interessanten Entwicklung ununterbrochen verfolgen.

Das „*émail cloisonné*“ oder wie man es in neuerer Zeit deutsch zu nennen pflegt, der Zellenfchmelz, charakterisirt sich bekanntlich wesentlich dadurch, daß die Farbencompartimente, aus denen das Bild mosaikartig zusammengesetzt ist, durch aufgelöthete dünne Metall-Lammellen oder Fäden getrennt sind. Zu derartigen Werken scheint das Gold beinahe ausschließlich verwendet worden zu sein, und die Arbeiten der byzantinischen Emailleure wanderten als kostbare und hochgeschätzte Prachtstücke weit in das Abendland hinein, als Handelsartikel und als Geschenke der Fürsten. Die Bestandtheile der 1860 bei Nyitra Jvanka in Ungarn (Neutraer Comitatus) aufgefundenen Krone des byzantinischen Kaisers Constantinos Monomachos (1042—1052) hatte das Ungarische Nationalmuseum ausgestellt. Es sind sieben längliche, oben abgerundete Goldplatten mit den Figuren des Kaisers, der Kaiserinnen Zoë und Theodora, Heiligengestalten und allegorischen Figuren der Demuth und Tugend*). Wir müssen hier die sich an diese Reste knüpfenden historischen Fragen übergehen, und erwähnen nur, daß sich für sie beinahe mit Sicherheit die Datirung zwischen 1042 bis 1050 ergibt; die Feinheit und Vollkommenheit der Ausführung stellt sie aber unter den uns erhaltenen byzantinischen Emails in die erste Reihe. Daß die byzantinische Emailkunst ihren Ursprung im Orient hat und nicht aus einer Tradition der europäisch-antiken Technik hervorgegangen ist, dafür spricht sowohl der Charakter der Werke, und der des Zellenfchmelzes überhaupt, der mit seinen die Farbfelder durchziehenden Metalllinien ein durchaus orientalisches Gepräge trägt, als

*) Bock, Reichskleinodien, und Charles de Linas, Notice sur quelques émaux byzantins.

auch der Umstand, daß wir in der Goldschmiedekunst des europäischen Orientes und Vorderasiens das Ornamentationsprincip der mosaikartigen Zusammenfassung von glasartigen- oder steinartigen-Massen mittelst netzförmiger Metalleinfassungen stets antreffen. Derart ist die berühmte sog. Schale des Chosroes II., derart sind ferner die bekannten Goldgefäße aus der Völkerwanderungszeit, die bei Petroffa



Ornament vom Functionschwert der
Stadt Steyr.



Ornament von einem Stadtrichterschwert,
datirt 1568. Museum in Linz.

in Rumänien gefunden wurden und auf der Pariser wie auf der Wiener Ausstellung figurirten; in gewisser Beziehung endlich gehören auch jene egyptischen Schmuckgegenstände hierher, bei denen die Zellen ganz wie beim wirklichen émail cloisonné gebildet sind, die ausfüllende Farbmasse jedoch nicht eingebrannt, sondern nur eine Art Harzteig ist.

Uebersaus merkwürdige und namentlich durch ihren Parallelismus mit der übrigen Kunstentwicklung lehrreiche Wandelungen vollziehen sich in der Emailkunst von der byzantinischen Epoche an bis in das 17. Jahrhundert. Das byzan-

tinische émail cloisonné entspricht völlig dem Kunstsinne, der auch in den Mosaiken des Ostreiches seinen Ausdruck fand; wie das Mosaik, ist auch die genannte Gattung der Emailmalerei ihrer Technik nach nothwendig, bloß eine Darstellung in schematischen Flächencompartimenten; die weitere Aehnlichkeit, die das Gefüge des Mosaiks mit den Zellen des Emails gemein hat, ist wohl mehr als eine äußerlich zufällige, und scheint uns begründet in der gleichsam desorganisirenden Tendenz der byzantinischen Darstellungsweise.

Vielleicht unterstützt durch erhaltene einheimische Traditionen, jedenfalls aber durch die Anregung, die von den byzantinischen Werken ausgegangen war, und theilweise vielleicht auch durch griechische Künstler nach dem Westen verpflanzt, entwickelt sich die rheinische und Limoufiner Emailkunst des Mittelalters. Neue und vereinfachte technische Mittel kommen hinzu, entsprechend den veränderten künstlerischen Zielen. Das émail champlevé, das nun geübt wird, erlaubt schon einen, wenn auch strengen, doch sichern und klaren Zug des Contours, wie dies dem tiefen Eingraben in das Metall entspricht, eines Contours, der aber nichts mehr gemein hat mit der energielosen Linie der gebogenen Goldlamelle der Byzantiner. Auch die sonstige Behandlung des Emails verliert den mosaikartigen Charakter und ist schon eine wirkliche Malerei mit einfachen Localfarben, oder eine colorirte Zeichnung in farbigen Strichen mit angedeuteter Schattirung. Die stehengelassene Metallfläche bildet den schimmernden Hintergrund gleich dem Goldgrund der Tafelbilder.

Als ihre köstlichste Perle enthielt die Exposition des Amateurs das vielleicht bedeutendste Monument der Emailkunst des Mittelalters, das auf uns gekommen ist, den berühmten Verduner Altar, den das Stift Klosterneuburg bei Wien in der Kapelle des h. Leopold bewahrt, und den man auf der Ausstellung zum ersten Male im vollen Tageslicht zu sehen Gelegenheit hatte. Durch den sich inschriftlich nennenden Künstler Nicolaus von Verdun im Jahre 1181 ursprünglich als Ambonenverkleidung gefertigt, erlangte er erst bei Gelegenheit einer theilweisen Renovirung der durch einen Brand 1322 entstandenen Schäden seine heutige Bestimmung als Altarauffatz.^{*)} Das Ganze ist zusammengesetzt aus 51 etwa zehn Zoll hohen Tafeln, von denen jede eine besondere Darstellung enthält, parallele Scenen des alten und des neuen Testaments, dazwischen Inschriftstreifen und Ornamentenfrieße in reicher Abwechslung höchst reizender geometrischer Muster. Die Zeichnung der Figurenbilder, in breiten Strichen in das Metall eingravirt, und lediglich mit blauer und rother Farbe ausgefüllt, zeigt trotz des verhältnißmäßig geringen Maßstabes in einzelnen Compositionen eine ernste Großartigkeit, so in der Darstellung der Königin von Saba, in andern eine wunderbar lebendige und doch so stilvolle Energie und Kraft der Zeichnung, wie in Samson mit dem Löwen oder im Jüngsten Gericht. Antike Reminiscenzen verweben sich in merkwürdiger Weise mit der hervortretenden Unbehilflichkeit

^{*)} Dabei wurden sechs neue Emailtafeln und die kunstgeschichtlich höchst interessanten Malereien auf der Rückseite hinzugefügt. Probst Stephan von Syrendorf veranlaßte diese Wiederherstellung: „Er schneff dafs man die schon taßln gehn wien füret vnder die goldschmit die verneuertn si wider“ . . etc. Heider und Eitelberger, Kunstdenkmale; dann die Specialpublicationen von Arneht, Heider und Camina.

und der mittelalterlichen Auffassung, die Formen mehr construierend aneinanderzureihen als organisch zu verbinden. Noch verschiedene andere, wenn auch selbstverständlich weitaus an Bedeutung gegen den Klosterneuburger Altar zurückstehende Beispiele der mittelalterlichen Emailtechnik hatte die Ausstellung aufzuweisen, sowohl an Arbeiten der rheinischen als auch an einzelnen der Limoufiner Schule. Wir nennen von den ersteren ein besonders zierliches Ciborium von Klosterneuburg und ein Reliquiar aus dem Schatze desselben Stiftes, von den in Metallarbeit, Farbenwahl und Ausführung des Emails gewöhnlich gegen die rheinischen zurückstehenden Limoufiner Werken ein Reliquiar des Stiftes Kremsmünster.

Der Kunstentwicklung des späteren 14. und des 15. Jahrhunderts konnte das Email mit den technischen Mitteln, die das *émail champlevé* bot, direct nicht folgen; wir sehen es eine zeitlang vom Schauplatze der Uebung verschwinden, bis neue technische Behelfe herangezogen waren, um die Anforderungen nach einer mehr realistischen und malerischen Darstellungsweise zu erfüllen. Diese bot zunächst das nun aufkommende „durchscheinende Reliefemail“ (*émail translucide sur relief*). Die Modellirung und Rundung der Körperformen ist bei dieser Emailgattung schon in bedeutenderem Grade möglich. Sie wird dadurch erzielt, daß die Oberfläche des zu emailirenden Metalles in einer Art feichtem Relief gearbeitet ist, welches durch die darüber gebreitete Schichte des (nicht mit Zinnasche verletzten) durchscheinend gelassenen Emailflusses mit der Abwechselung von Höhe und Tiefe wie Licht und Schatten wirkt. Manche italienischen Goldschmiede des 15. Jahrhunderts excellirten in dieser Kunstgattung, an ihrer Spitze Meister wie die Pollajuoli und Finiguerra; aber auch Deutschland lieferte in dieser Art vortreffliche Werke. Auf der Ausstellung war das translucide Email vertreten durch ein kleines Altärchen mit Szenen aus der Passionsgeschichte (Nr. 35 der oesterr. Abth.), eine deutsche Arbeit aus dem Anfange des 15. Jahrh. und ein in der ungarischen Abtheilung befindliches Crucifix, welches in eckigen Feldern Bilder Christi und der Evangelisten enthält.

Der Umstand, daß das durchscheinende Reliefemail nur auf einer Unterlage von edlem Metalle und selbst da nur mit einer beschränkten Farbenscala anwendbar ist — so können z. B. Fleischtöne bloß mittelst einer blaus violetten Färbung ausgedrückt werden — andererseits die verhältnismäßig geringe Solidität derartiger Werke, kurz das Streben nach einer größern malerischen und der eine solche ermöglichenden technischen Vollkommenheit führte bald zu weiterer Ausbildung. Wiederum kehrte man zur Anwendung opaker Farben zurück, aber man hatte inzwischen gelernt, sie mit Sicherheit neben einander zu setzen, ohne trennende Metallstege nöthig zu haben; die Palette wurde reicher an Nüancen, und die Emailirkunst entwickelte sich nun zur wirklichen Emailmalerei. Mit vielen Zwischenstufen und Uebergängen vom Relief- zum Maleremail vollzieht sich diese Wandlung, zunächst in den Werkstätten der Florentiner Goldschmiede, bis weiterhin für das Maleremail die Stadt Limoges der nahezu ausschließliche Sitz dieser Uebung wird. So lassen die italienischen Emailleure dem Hintergrunde und den Gewändern noch den edelsteinartigen Effect des durchscheinenden Schmelzes und beginnen nur Fleischtöne und Nebendinge naturwahr zu färben, bis dieser



Triumph der Liebe, Relief vom Grazer Elfenbeinschrein.

Realismus immer weiter ausgedehnt wird, während die Schule von Limoges damit beginnt, ein vollständiges Gemälde in opaken Schmelzfarben herzustellen und nur für einzelne Partien die leuchtenden silberunterlegten Farben beibehält.

Vom letzten Drittel des 15. Jahrhunderts an nimmt Limoges die vornehmste Stelle ein in der Verfertigung aller Arten emaillirter Tafeln und Geräthe, so daß späterhin für alle derartigen Arbeiten der Name dieses Verfertigungsplatzes die geläufigste Bezeichnung ward. Eine Anzahl Künstlerfamilien wirken hier neben und nacheinander, oft in vielen Generationen, und werden je zu Repräsentanten gewisser Stileigenthümlichkeiten und Unterarten der Emailmalerei, so die Pénicaud, die Limoufin, die Reymond, die Cour oder De Court. Die Sammlung des Barons Anselm von Rothschild hatte zur Ausstellung das Hauptcontingent an Limoufiner Emails geliefert. Den ganzen Reichthum, dessen die Palette der Schmelzfarbmalers fähig war, sehen wir auf einer großen ovalen Platte vereinigt, die den Durchzug durch das rothe Meer darstellt (Oesterr. Abth. 7a.) Der Katalog schreibt sie einem „Jan Courtois“ zu, der richtig geschrieben Jehan



Triumph Christi, Relief vom Grazer Elfenbeinschrein.

Courteys heissen müßte, wenn überhaupt ein Limoufiner Emailleur dieses Namens je existirt hat, und wenn nicht vielmehr das Monogramm I. C. richtiger auf den historisch festgestellten Jehan de Court zu deuten ist. Der farbenprächtige Effect und die bis in's Einzelne wirklich höchst gediegene technische Ausführung läßt das Ungeschick der Composition und die mangelhafte Zeichnung der Figuren bei diesen Werken leicht übersehen. In den anspruchsloseren und mehr auf eine rein decorative Wirkung berechneten Grisaillen offenbart sich indeß zuweilen eine ganz respectabele wirkliche Künstlerschaft mancher Glieder der Limoufiner Schule. So zeigt ein Kästchen mit kleinen Darstellungen aus dem alten Testamente, wohl ohne Zweifel ein Werk des Pierre Reymond, eine wunderbare Feinheit der Vollendung und eine Sicherheit und Freiheit der Verwendung des schwierigen Materials, wie bei einer zarten getuschten Handzeichnung eines Kleinmeisters. Das Ornament jedoch bildet immer, selbst bei den schwächeren Künstlern, den Hauptreiz der Emails, und wo diese, wie bei den Geräthen, Leuchtern, Kästchen und dergl., innerhalb der Grenzen der blos kunstgewerblichen Her-

vorbringung bleiben, sind sie beinahe immer ausgezeichnete Leistungen ihrer Gattung. Die Leuchter und ein Kästchen des Baron Rothschild, die der Katalog der Sufanne Court zuschreibt, sind gute Beispiele dieser Art. Das sehr einfache Formschema erscheint da im höchsten Grade belebt und abwechslungsreich durch eine endlose Mannigfaltigkeit der Zierrathen und Medaillons, die alle mit gleicher Sorgfalt durchgebildet, den juvelenartigen Reiz hervorbringen, der dem Stile der Emailkunst so recht eigentlich angemessen ist — ein Ziel, das aber die modernen wie auch die alten Künstler dieses Faches gar häufig verfehlen, indem sie das Email für mehr als ein bloßes Decorationsmittel und für eine wirkliche Gattung der Malerei ansehen.

Die weiteren Schicksale dieser Technik im 17. und 18. Jahrhundert zu verfolgen, gab die Ausstellung nur wenig directe Gelegenheit. Das Email wird in dieser Epoche zu einem von allen früheren Leistungen wesentlich verschiedenen Dinge. Die Vereinfachung des bisher von der Limoufner Schule beobachteten Verfahrens, die der Pariser Goldschmied Jean Toutin in Aufnahme brachte, indem er das Einbrennen von Metallfarben auf einer Emailunterlage weiter ausbildete und vervollkommnete, hatte zur Folge, daß durch diese leichtere, im Gelingen sicherere Weise bald alle anderen Gattungen des Emailirens völlig verdrängt wurden. Das Toutin'sche Email gestattet zwar eine sehr miniaturartige Ausführung, in der es auch manche Meister sehr weit brachten, wie Petitot u. A., es hat aber nichts mehr von dem tiefen und fatten Colorit und der Leuchtkraft der alten Limoufner Werke. Die Malerei auf Porzellan, die im späteren Verlaufe des 18. Jahrhunderts aufkam und die den beinahe völlig gleichen Effect auf dem so hoch in Ansehen stehenden Materiale zu erzielen vermochte, hat bewirkt, daß auch die letzte Abart der Schmelzmalerei bald zu den verlorenen Künften gehörte. —

An Metallarbeiten, die nicht der Goldschmiedekunst im weiteren Sinne angehören, hatte die Ausstellung nur Vereinzelt aufzuweisen. Gothische Eisenarbeiten waren in wenigen, aber sehr vortrefflichen Stücken vorhanden, so aus dem Museum zu Klagenfurt ein Thürschloß mit höchst feinen freigeschmiedeten Ornamenten, ein anderes aus der Stadt Gurkfeld in Krain stammend. Den besten solcher Werke wohnt eine derartige bewusste Sicherheit und Eleganz, ja Noblesse der Ausführung inne, daß man wohl sagen kann: auch die geschickten Schmiede jener Zeit haben mit wahrhaft künstlerischer Empfindung den Hammer geführt. Aus dem nahe verwandten Gebiete der Waffen erwähnen wir eine Dolchsheide, die das Monogramm des Solothurner Zeichners, Holzschneiders und Medailleurs Urfe Graf trägt. (Kat. Nr. 84; hier in's 17. Jahrhundert versetzt). Ein ähnlicher Dolch mit geätzten Darstellungen auf der Klinge und ebenfalls mit dem Monogramme Urfe Graf's befindet sich im Besitze des Malers Makart in Wien. —

Noch weit weniger als irgend eine andere Gruppe von Kunstobjecten bildete das von alten Möbelstücken Vorhandene ein unter einem gemeinsamen Gesichtspunkte zusammenzufassendes Ganze; doch befand sich darunter Einiges von hervorragender Bedeutung, so daß wir als getreue Chronisten dessen hier in Kürze Erwähnung thun wollen. Rechts und links vom Eingange in die österreichische

Abtheilung befanden sich zwei Objecte, die unbedingt zu dem Anziehendsten in der gesammten Exposition des Amateurs zu rechnen waren. Es sind dies zwei etwa sechs Schuh lange Schränke, oder richtiger Truhen, mit öffenbarem Deckel, aus der Domkirche zu Graz stammend, wo sie — ihrer ursprünglichen Bestimmung wohl sehr wenig entsprechend — lange Zeit als Reliquienschreine dienten. Diese Möbel, oberitalienische Arbeiten aus dem 15. Jahrhundert, zeigen an den vordern Langseiten figurenreiche Reliefs (s. die Abbildungen) mit den Darstellungen der sechs „Triumphe“ nach der Dichtung des Petrarca. Der Stil dieser Reliefs trägt die deutlich ausgesprochenen Merkmale der Mantegnesken Kunstrichtung etwa aus den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts, und wir dürfen uns den unbekanntem Verfertiger in naher Beziehung zur Paduaner Schule denken. Ornamentirte Pilafter theilen die vorderen Langseiten der Truhen in je drei große Felder ein, in denen sich die von einer einfachen Palmettenumrahmung eingefassten Compositionen befinden. Die Anordnung folgt genau der Dichtung des Petrarca. Demgemäß ist auf der ersten Truhe der Triumph der sinnlichen Leidenschaft über die Seele des Menschen dargestellt unter dem Bilde des Cupido; sein Wagen wird von feurigen Rossen gezogen und Menschen aller Classen und Stände begleiten ihn. Auf dem zweiten Felde triumphirt die Keuschheit (oder die Vernunft) über die Liebe, auf dem dritten der Tod über die Vernunft. Die Reihenfolge setzt sich auf dem andern Schreine fort: da folgt der Triumph des Ruhmes über den Tod, der Triumph der Zeit über den Ruhm, und endlich als Letztes der Triumph der Ewigkeit, dargestellt unter dem Bilde Christi über Zeit und alle Dinge.

Die weit ausgespinnene Allegorie des Gedichtes war für die Kunst der Renaissance ein fruchtbarer Vorwurf der bildlichen Darstellung, dem wir in der Malerei und Sculptur, in Kupferstich und Holzschnitt in endlosen Variationen begegnen, und auch in unsern Reliefs hat der Künstler die Composition ziemlich originell und in seiner Art gefasst. Bemerkenswerth ist der vortreffliche Reliefstil in der Anordnung der Züge, der ja so recht die Sache des Mantegna und der Künstler war, die von ihm ihre Anregung empfangen. Die Durchführung namentlich der Köpfe hat etwas von der Sorgfalt und Detailarbeit eines Cameo. Es scheint, daß diese beiden Stücke für einen deutschen Besteller in Italien gearbeitet wurden. Die Schmalseiten tragen verschiedenartige Embleme, darunter eine Hirschkuh mit einem Spruchbande, auf dem die Worte „bider rakt“ (bieder recht); wobei die absonderliche Schreibweise und ungeschickte Bildung des K darauf deuten, daß dem Künstler die Sprache der Inschrift wie auch das Schreiben dieses Buchstaben nicht geläufig war.

Im Anschlusse hieran wollen wir noch eines merkwürdigen mittelalterlichen Möbels Erwähnung thun, das aus dem Frauenstift auf dem Nonnberge bei Salzburg in der österr. Abtheilung ausgestellt war. Es ist dies das Original eines sogenannten Faldistolium oder Falistorium, eines Faltsuhles, wie er zuweilen auf Münzen und Siegeln als Abzeichen der bischöflichen Würde bei den Bildern der Betreffenden vorkommt. (S. die Abbildung). Es ist ein feldfesselartiger Stuhl mit Bronzefüßen und Bronzebefehlgängen und elfenbeingefchnitzten Löwenköpfen an den Enden der rothbemalten Stützbalken, und als Möbel des Mittelalters von seltener Erhaltung

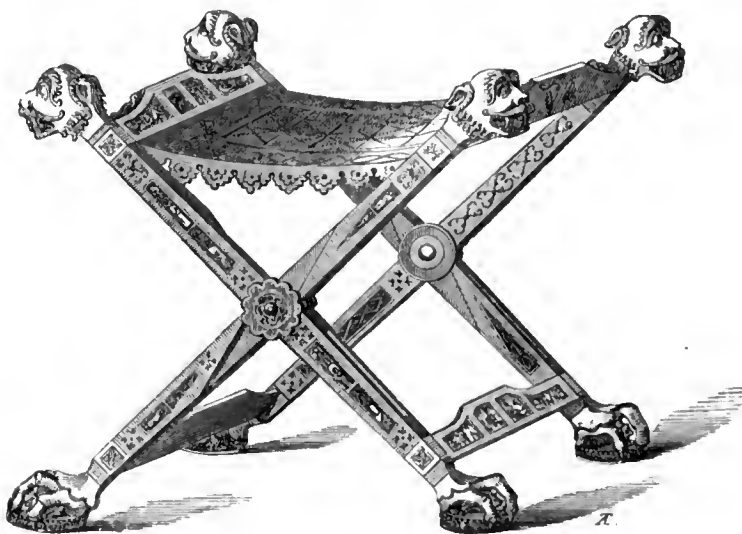
des Interesses im hohen Grade werth. In seiner gegenwärtigen Gestalt etwa aus dem 14. Jahrhundert stammend, deuten namentlich die streng stilisirten Löwenköpfe auf ein weit früheres Datum, so daß wir annehmen müssen, hier eine mit Benützung älterer Theile stattgehabte Umarbeitung aus der erwähnten Zeit vor uns zu haben.

Von ihrem Reichthum an prächtigen Möbeln aus dem 16. und 17. Jahrhundert hatte die Schweiz nur verhältnismäßig Unbedeutendes ausgestellt. Das Beste darunter war ein Schrank von 1686, der von dem Oesterreichischen Museum angekauft wurde. Hin und wieder konnte der Liebhaber noch ein in irgend einer Ecke verstecktes altes Möbelstück entdecken, zuweilen an Plätzen, wo man es am wenigsten vermuthet hätte, so in dem Pavillon der Frauenausstellung eine prächtige eingelegte Thür und dergleichen mehr.

Im spanischen Pavillon begegneten wir einem tragbaren Predigtstuhl aus der Kathedrale von Leon, im spätgothischen Stile aus dem 16. Jahrhundert, wie er sich auf der iberischen Halbinsel neben der Renaissance und beeinflusst von ihr noch lange erhalten hat. Andere Werke zeigten ein ähnliches Gepräge. Meist ist nur die Ornamentation der Füllungen flachgehaltenes gothisches Maßwerk, während der Aufbau schon ganz im Sinne des neuen Stiles sich entwickelt. Die spanische Renaissance, die noch ihres Geschichtschreibers harret, weist manche Erscheinungen auf, die durch ähnliche Verhältnisse hervorgerufen, anziehende Analogien zur Gestaltung der deutschen Renaissance darbieten; schon das Wenige, das hier zu sehen war, ließ derartiges ahnen.

Wie lehrreich wäre aber überhaupt eine Zusammenstellung der Möbel früherer Epochen aus den verschiedenen Ländern, wie wichtig für die Kenntniß dieses Theiles der architektonischen Formenbildung! Der Verkehr, der Alles von Ost nach West und von Süd nach Nord schleppt, wird es ohnedies bald unmöglich machen, solche Dinge noch an Ort und Stelle zu studiren.

Fr. Lippmann.



Faltstuhl von Holz mit Bronzebefschlägen und Elfenbeinschnitzwerk, 14. Jahrh.;
Frauenlist auf dem Nonnberge bei Salzburg



Alphabetisches Namens- und Ortsregister.

- Aargau**, Volksschule, 203.
Achenbach, Andr., 355, 435.
Achenbach, O., 355, 394.
Actiengesellsch. f. Wasser- u. Gasanl.,
 Berliner, 77, 137.
Adamo, 339.
Adèle, 460.
Admont, Stift, 504, 506.
Aegidi, f. Kobek.
Aegypten, Bauten, 65, 68, 91—98, 101;
 Kunstarbeiten, (f. Orient) 273, 313;
 Frauenarbeiten, 247; Photographie,
 466.
Aepfel, 454.
Afinger, Bernh., 296, 375.
Ahlborn, Lea, 219.
Aizelin, Eug., 327.
Albergo dei poveri, Genua, 206.
Albert, 463.
Alker, 465.
Almeida, Aug., Ruffino d', 185.
Alt, Franz, 442.
 — Rudolph, 367.
Amand-Durand, 465.
Andrei, Francesco, 293.
Andreini, Francesco, 293.
Angeli, Heinrich v., 359, 365.
Angerer, Ludw. u. Victor, 460.
Anker, Albert, 382.
Anthony, 466.
Antigna, Alex., 331.
Arendfen, J. P., 438.
Affer, C. J., 466.
Affociation commercial in Porto, 494.
Athanasie, 489.
Bache, Otto, 211.
Bach'sche Kunstanstalt, 446.
Baden, Großherzogthum, Zeichen- und
 Kunstunterricht, 486.
Bader, Fr., 436.
Bäumer, W., 477.
Baguès, Eugénie, 146.
Bailly, Ant. Nic., 269, 470.
Baifch, 358.
Bakhuyfen, J., 390.
 — T., 390.
Baldi, 460.
Baldus, 465.
Balin, P., 235, 304, 307, 335.
Ballu, Théodore, 269, 470.
Baltard, Victor, 269.
Bankel, J., 431.
Baranzewitsch, Moriz, 437, 478.
Barbédienne, F., 147, 261, 327, 349, 441.
Barbizet, A., 151.
Barfufs, Paul, 431.
Bargue, Ch., 488.
Baruard, Bishops & Barnards 100, 158.
Barni, Salv., 225.
Barret, George, 414.
Barrias, FéL. Jos., 270, 326, 331.
Barzaghi-Cattaneo, A., 382.
 — Francesco, 402.
Batsche, A. J., 397.
Bau- und Creditbank, Magdeburger, 259.
Bau-Akademie in Berlin, 487.
Baudissin, Pauline, Gräfin, 227.
Baudrit, A., 149.
Baudry, Paul, 470.
Bauer, 442.
Baugesellschaft, Wiener, 478.
Baugewerbeschule in Stuttgart, 484, 486.
Bayern, Zeichen- u. Kunstunterricht,
 483, 484.
Becker, Aug., 446.
Becker, C., 339.
Begas, Reinhold, 375, 378, 456.
Belgien, Wohnungsausstattung, 66;
 Kunstarbeiten, 118—119; Frauen-
 arbeiten, 198—199; bild. Kunst, 286,
 293, 383—387, 438; Photographie, 466;
 architektonische Zeichnungen und
 Modelle, 470.
Belezza, Alex., 82, 83, 130.
Benda, 473.
Bendemann, Eduard, 335, 339.
Bengue & Kindermann, 463.
Benk, Joh., 38, 41.
Berg, C., 454.
Bergamasco, C., 460.
Berlin, die Stadt, 283.
Bern, die Stadt, 507.
Bernard, A., 149.
Bernoud, A., 465.
Berne-Bellecour, Etienne, 295, 321.
Bertano, Giov. Batt., 499.
Bertini, 396.
Berthold, 506.
Bertoja, 466.
Bertinot, G. Nic., 423.
Beyfchlag, Rob., 339.
Bianchi, 397.
Biancardi, Ant., 499.
Bieber, 463.
Biedermann, Emil, 164.
Biéve, Edouard de, 383.
Bierstadt, Ch., 466.
Bigamonti, 293.
Bigot, Marie, 196.
Bilders, Jan W., 390.
Bing & Gröndahl, 111, 112.
Binger & Chits, 466.
Biot, Gustave, 438.
Biro, Anton, 166.
Bischof, Christoph, 388.
Bitterlich, 489.
Blaas, Eugen, 365.
Blanchard, Jules, 330.
Blafchke, 350.
Blan, 358.
Bleibtreu, Georg, 354.
Blindenanstalt, königl. zu Dresden, 208.
Blindenanstalt, provinzialständische zu
 Hannover, 208.
Blindeninstitut, königl. zu Kopenhagen,
 210.
Blindeninstitut, Stuttgarter, 208.
Bloch, Carl, 391.
Böcklin, Arnold, 342.
Boehm, J. E., 414.
Börjessen, Agnes, 391.
Böfendorfer, Ludwig, 357.
Bognard, J., 454.

- Bogoljuboff, Alexius, 394.
 Bolnstedt, Ludwig, 294, 471.
 Boisseau, Émile André, 327.
 Boks, 390.
 Bonnat, Léon, 319, 360, 394.
 Boonebakker, & Sohn 121.
 Borneo, f. Holland.
 Borseleu, 390.
 Borzino, Ulisse, 455.
 Bos, W., Sohn, 455.
 Bosboom, Johannes, 390.
 Bouguereau, W. Ad., 423.
 Boulanger, G. Rod., 295, 321.
 Boulant aîné, 454.
 Bourdon de Bruyne, 118.
 Bourgeois, Ch. A., Baron, 326, 330.
 Boutibonne, Ed., 23.
 Bouvier, Laurent, 325.
 Braeckerleer, J. de, 386.
 Braga, 401.
 Braidà, Anna, Gräfin, 227.
 Braith, Anton, 358.
 Brandes & Wolff, 446.
 Brandt, Joseph, 354.
 Brafeh, 463.
 Braun, Ludwig, 354.
 Braun, (Dornach), 457, 463.
 Braguenié frères, 44, 46.
 Brasilien, Frauenarbeiten, 184 186.
 Brendel, Albert, 358.
 Brentani-Viglezio, Marianna, 202.
 Breton, Emile Adélar, 326.
 Breton, J. Ad., 316, 317, 331.
 Breymann, 376.
 Brington, John, & Co., 139.
 Brion, Gustave, 319.
 Brix & Anders, 166.
 Brockhaus, F. A., 446.
 Bruckmann, Fr., 463.
 Brunet-Dehaines, Alfred, 422.
 Buchholtz & Comp., 198.
 Bühlmayer, Konrad, 23, 367.
 Bülow, Paula, Baronin v., 226.
 Bültmeyer, Heinrich, 434.
 Bukowina, weibl. Hausindustrie, 231—233.
 Burger, Johann, 431.
 — W., 460.
 Burnitz, K. P., 355.
 Busi, Lodovico, 398.
C
 Cabanel, Alex., 291, 295, 301, 302, 307, 331.
 Cabat, Louis, 326.
 Cabel, Paul, 326.
 Caillé, Jos. M., 330.
 Cain, Aug., 330.
 Calderon, Ph. H., 412.
 Cameron, J. M., 461.
 Camesina, A. von, 496.
 Cammarano, 398.
 Camphaufen, W., 313.
 Canon, (Johann v. Straschiripka), 361, 362, 434.
 Cargnielli, Fr., 226.
 Carnaghi, Paolina, 206.
 Carpeaux, J. Bapt., 330.
 Carpentier, 470.
 Carrier-Belleuse, A. E., 270, 326.
 Carrington, Lady, 186.
 Castellani, Alex. A., 130, 233, 324.
 — Pio, 130.
 Caudron, Jacques Eugène, 327.
 Centralafrika, Frauenarbeiten, 250.
 Centralverein, polytechn. in Würzburg, 485.
 Charité de Bellem, 198.
 Charle-Albert, 66.
 Charlemont, Eduard, 362.
 Charlemont, Hugo, 367.
 Charmaux, 466.
 Charmois, Chr. & E. Lemarinier, 44.
 Charzal, 489.
 Chatrousse, Emile, 327.
 Chavet, Joseph Victor, 321.
 Cherill, 460.
 China, Kunstarbeiten, 178—180; Frauenarbeiten, 254—256.
 Chirico, Jac. di, 293.
 Christesen, V., 84, 98, 99, 111.
 Christophe & Co., 72, 80, 116, 117, 147, 150, 159, 168.
 Ciseri, 398.
 Cipolla, Ant., 471.
 Cipriani, 395.
 Civo, Bern., 499.
 Claus, H., 45, 76, 136, 148, 164, 213, 323, 345, 477.
 Clays, P. J., 387.
 Clésinger, J. Bapt., 330.
 Coalbrookdale Company, 152.
 Cogniet, Léon, 307, 432.
 Cole, Vicat, 413.
 Collette, Alexandre, 422.
 Collinot, E., 75, 151.
 Collinson & Lock, 54.
 Compagnie des Indes (Belgien) 198.
 Conny, Ed., Baron, 327.
 Consani, 402.
 Cooke, Edw. W., 414.
 Cooper & Holt, 54, 389.
 Copeland, W. T., & Sons, 67, 73, 155.
 Corfu, Communalchule, 242.
 Corot, J. Bapt. Cam., 326, 422.
 Couder, Alex., 326.
 Courteys, Jehan, (J. de Court), 513.
 Crank, Gust., 327.
 Croatien, Wohnhaus, 82; weibl. Hausindustrie, 238 ff.
 Cuccioni, 466.
 Czaykowska, Severine, Gräfin v., 225.
 Czeiger, S., 442.
D
 Dänemark, Wohnungsausstattung, 66; Kunstarbeiten, 107, 110—114; Frauenarbeiten, 210—215; bild. Kunst, 286, 391; Photographie 466; Zeichen- und Kunstunterricht, 493.
 Dalmatien, weibl. Hausindustrie, 228.
 Daniell, A. B., & Son, 154, 155.
 Danse, H., 438.
 Danuelle, 470.
 Daubigny, Ch. P., 326.
 Daubigny, Ch. Fr., 326, 331.
 David d'Angers, 326.
 Davioud, G. Fr. Ant., 269, 471.
 Davis, H. W. B., 413.
 Day, John B., 454.
 Deck, Th., 143, 151, 170.
 Defregger, Franz, 348, 349, 434, 442.
 Dehn, 472.
 Delacroix, Eug., 270, 281, 298, 314, 364, 417, 418.
 Delaplanche, Eug., 330.
 Delauney, Alfred Alex., 422.
 Delboëte, J., 438.
 Delisi, Benedict, 293.
 Deloye, Gust., 38.
 Denière, Guil., 146, 237, 289, 291.
 Deperthes, 269, 470.
 Desgoffe, Alexandre, 326.
 Deutschland, Wohnungsausstattung, 55—59; Kunstarbeiten, 166—174; Frauenarbeiten, 206—210; Kunstpflege, 271—275; bild. Kunst, 286, 331—358, 374—378; 426—432; Farbendruck, 444—446; Photographie, 471 ff.; Zeichen- und Kunstunterricht, 483 ff.
 Deventer, J. J. van, 390.
 Diaz, Narcisse, 326.
 Diehl, 147.
 Dietz, Wilhelm, 352, 354.
 Dittmarsch, C., 442.
 Dominguez, 394.
 Donath, Julius, 38.
 Donndorf, Adolph, 376.
 Doré, Gustav, 422.
 Dorer, Robert, 376.
 Doullon, H. & Co., 267, 281.
 Draechler, C., 34, 42, 64, 363.
 Drake, Fr., 228, 375.
 Drossis, L., 224.
 Dubois-Pigalle, Paul, 330.
 Due, Joseph Louis, 269, 470.
 Dübell, Heinrich, 64.
 Dücker, Eugen, 394.
 Duplan, F., & Co., 44.
 Dupré, Victor, 326.
 Dupuy, Jean Théodore, 454.
 Duran, Carolus, 295, 308.
 Durenne, Ant., 330.
 Duret, Franc. Jos., 270, 306.
 Dutkowitz, 460.
 Duval & Hunter, 455.
 Dzedzinski & Hanusch, 57, 91, 165, 312, 336, 365.
 Dyk, H., 484.
E
 Eastlake, Charles, 54.
 Ebe, 473.
 Eberle, Ad., 350, 442.
 Ebert, Karl, 358, 432.
 Educandato della miseria in Mailand, 203.
 Eckert & Richard, 463.
 Eich, R., 463.
 Elkington & Co., 157, 158, 163, 241, 278, 396, 403, 417, 429.
 Elmore, Alfred, 413.
 Elfs, Bauernhaus, 448—451.
 Emelé, W., 365.
 Engelhardt, H., 377.
 England, Wohnungsausstattung, 50—55; Kunstarbeiten, 153—158; Frauenarbeit, 186; bild. Kunst, 286, 289, 403—414, 438; Farbendruck, 454—455; Photographie, 460—465; architekt. Zeichnungen, 470; Zeichen- u. Kunstunterricht 479.
 Enke, 375.
 Epp, Rudolf, 350.

- Erbkam, 472.
 Erhard & Söhne, 49, 106.
 Erndt, Bernhard, 196, 208, 288.
 Escallier, Mme. Eléonore, 326.
- F**
 Faber, M. & Co. (Ludw. Damboeck) 23, 30, 31, 182, 183, 201.
 Faed, Thomas, 412.
 Fagerlin, Ferd. Jul., 391.
 Fajans, 460.
 Feddersen, 355.
 Feldscharek, Rud., 18, 23, 91, 312, 320.
 Felix, Eugen, 362.
 Fernkorn, A. Ritter v., 378.
 Ferri & Bartolozzi, 66.
 Ferrier & Lecadre, 465.
 Ferstel, H. Ritter v., 26, 69, 163, 166, 475, 478.
 Feuerbach, Anselm, 192, 342, 343, 431.
 Feyen, Eugène, 319.
 Fichel, Eug., 321.
 Fiedler, Bernhard, 367.
 Fields, 412.
 Fierlants, J. 466.
 Finnland, weibl. Hausindustrie, 245.
 Fischbach, Friedrich, 58, 81, 377.
 Fischer, Moriz v. Farkasházi, 142.
 Fix, A., 174, 179, 216.
 Flameng, Léopold, 418.
 Flandrin, Hipp., 270, 291, 298.
 — Jean Paul, 270.
 Flattich, 477.
 Fleisemann, C. W., 70.
 Fleury-Hermagis, 465.
 Flickel, 355.
 Flodins, Louise, 219.
 Fontana, Roberto, 395.
 Forberg, C. E., 434.
 Forndran, 446.
 Fortier, G., 465.
 Fourdinois, Henri, 44, 47.
 Fourmois, Théodore, 387.
 Fraikin, Ch. Aug., 387.
 François, François Louis, 326.
 Franceschini, 402.
 Franci, Angelo, 131.
 Francini, Andrea, 23.
 François, Alph., 418.
 — Jules, 418.
 Frank, Magdalena, 222.
 Frankenstein, 460, 467.
 Frankreich, Wohnungsausstattung, 42—50; Kunstarbeiten 142—153; Frauenarb., 194—198; Kunstpflege, 263—277; bild. Kunst, 286, 294—295; 298—330; 415—423; Farbendruck, 446—455; Photographie 463 ff.; architek. Zeichnungen, 469 ff.; Zeichen- und Kunstunterricht, 488 ff.
 Frauenbildungs-Verein in Pest, 238.
 Frauen-Erwerb-Verein in Prag, 223.
 Frauen-Erwerb-Verein in Wien, 223, 226.
 Frauen-Verein f. Arbeitsschulen in Wien, 223.
 Frauenverein, badischer, 207.
 Frauenverein in Haag, 199.
 Frauenwohlthätigkeitsverein in Wien, 223.
 Frémiet, Emm., 270, 330.
 Freudenthal, Volksschule, 222.
- Friedländer, Fr., 366.
 Friedrich, O. B., 425.
 Friedrichsen, Ernestine, 347.
 Fries, A., 471.
 Frische, Ludw., 355.
 Frith, W. Powell, 413.
 Frost, William Edwin, 410.
 Frullini, Ludwig, 66, 221.
 Führich, Jos. Ritter v., 359.
 Fux, Jos., 362.
- G**
 Gabl, 350.
 Gällstedt, Frau, 219.
 Gaillard, Cl. Ferd., 308, 331, 418, 419.
 Galizien, weibl. Hausindustrie, 230—231.
 Gallait, Louis, 336, 383.
 Gallori, 402.
 Gamba, 398.
 Gaffer, Hans, 378.
 Gastell, Franz, 38.
 Gatti, Battista, 123.
 Gaucherel, Léon, 422.
 Gauthier, Charles, 327.
 Gebhardt, Eduard v., 262, 337.
 Gebler, Otto, 358.
 Geertz, Jul., 88, 347.
 Geisbe, L., 437.
 Geißel & Hartung, 129.
 Genf, Industrieschulen, 490.
 Gentz, Wilhelm, 347.
 Geoffroy & Co., 106, 163.
 Gerhardt, Heinrich, 443.
 Gerold, C. H., 446.
 Gerold's, Karl, Sohn, 443.
 Gérôme, Jean Léon, 295, 322, 323, 324, 338.
 Gertinger, Jul., 460.
 Gernzet frères, 466.
 Gesellschaft zur Anregung der Künstler in Petersburg, 243.
 Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien, 437, 443.
 Gewerbeverein in Graz, 223.
 Gewerbe-Akademie in Berlin, 487.
 Geyling, Karl, 11.
 Geymet, 465.
 Geymüller, 471.
 Ghiberti, Lorenzo, 147.
 Ghisi, Giorgio, 499, 500.
 Gianl, Karl, 23, 63, 166, 187, 204, 275, 300, 304, 399.
 Gianetti, Raffaello, 398.
 Gierymski, Max, 354.
 Giese, 472.
 Gilbert, Sir John, 414.
 Ginori, Lorenzo Marg., 170, 312, 385.
 Ginotti, 402.
 Giraud, Victor, 324.
 Gironde, Bernard de, 325.
 Giunta municipale in Mailand, 203.
 Glaize, Auguste Barthélemy, 270.
 Glasfabrik, k. russische, 137.
 Glasindustrie-Schulen, böhmische, 482.
 Gleichen-Rufswurm, 355.
 Gleyre, Charles, 290, 382.
 Gobelinsfabriken in Beauvais, 274.
 Gobelinsfabrik in Paris, 274.
 Goldhann, Privatinstitut in Wien, 222.
 Goldschmidt, Louis A., 141.
 Goldschmidt, Michael, Söhne, 384.
- Graek & Aron, 446.
 Graeb, Carl, 355, 390.
 Graef, Gustav, 343.
 Graf, Urse, 509, 514.
 Graff, Carl, 18, 30, 165, 312, 341, 363.
 Granichstädten, H. A., 163, 164.
 Grant, Sir Francis, 410.
 Graves, Robert A. E., 438.
 Graz, Schule zu St. Urfula, 222.
 — Domkirche, 512, 513, 515.
 Green, James, 154, 416.
 Grefe, Conrad, 442.
 Griechenland, Kunstarbeiten, 138—141; Frauenarbeit, 240—242; bild. Kunst, 286, 294; Photographie, 466.
 Griepenkerl, Chr., 359.
 Grisenko, Leinwandfabrik in St. Petersburg, 136.
 Groner, Leopold, 166.
 Gross, 475.
 Grütlemeyer, Joseph, 165, 420, 433, 436.
 Grütznier, Ed., 350.
 Guarnerio, Pietro, 402.
 Gude, Hans, 355, 390.
 Guéret frères, 47.
 Guggenheim, Michelangelo, 66.
 Gugitz, 14, 18, 22, 63.
 Gugnon fils, 151.
 Guillaume, Eug., 270, 330.
 Günther, A., 437.
 Gumery, Ch. Alph., 72.
 Gurkfeld, Stadt, 514.
 Gustavsberg, Porzellanfabrik, 133.
- H**
 Haak, 460.
 Haanen, Adriana van, 390.
 Haas & Czizek, 115, 162, 260.
 Haas, Eduard v., 59.
 Haas, J. H. L. de, 386.
 Haas, Philipp, & Söhne, 11, 23, 26, 27, 30, 59, 62, 63, 144, 145, 157, 169, 194, 284, 285, 352, 353.
 Hähnel, 487.
 Haes, Frank, 463.
 Halbreiter, Adolf, 108.
 Hamburg, Elementar-Schulen, 488.
 — Gewerbeschule, 487.
 Hancock & Co., 157, 158, 319.
 Hanstaengl, Franz, 444, 463.
 Hangard-Maugé, 454.
 Hanfch, Anton, 442.
 Hanfen, Theophil Ritter v., 17, 52, 53, 79, 107, 162, 164, 166, 373, 421, 473, 477, 478.
 Harkort, Caspar, 14.
 Harrach, Ferd. Graf, 354.
 Harrison, 465.
 Harvey, William, 410.
 Hasenauer, Carl, Baron, 14, 18, 26, 475.
 Hassa, Joseph & Sohn, 55, 85, 145.
 Hauberriffner, 473.
 Hauser, Alois, 115, 162, 260, 436.
 Hausfrauenverein in Pest, 238.
 Haussmann, 473.
 Hébert, Ernest Ant. Aug., 321.
 Hecht, van der, 387.
 Heckert, Fritz, 427.
 Heemskerk van Beest, 390.
 Heid, Dr., 460.
 Helander, 391.

- Hellmer, Edm., 32, 38.
 Henneberg, Rud., 338.
 Henriquel-Dupont, Louis Pierre, 418, 423, 429, 430.
 Henry, J. A., 146, 195.
 Herberstein-Eggenberg, H. Graf, 494.
 Hermann & Bagantz, 446.
 Hertel, Albert, 355.
 Hefs, Anton, 108.
 Heffe, Alex., 270, 299.
 Heffen, Großhzogth., Zeichen- u. Kunstunterricht, 487.
 Heyden, August v., 338.
 Heyden, Architekt, 22, 63, 405.
 Hiddemann, Friedrich, 347.
 Hildebrand, Adolph, 132, 282, 378, 380, 381.
 Hildebrandt, Eduard, 281.
 Hildebrandt, Ernst, 343, 446.
 Hinträger, Moriz, 14.
 Hirth, Rudolph, 343, 350.
 Hitzig, Fr., 472.
 Hlawka, Jos., 477.
 Hochdanz, Eduard, 446.
 Hochstätter, C., & Söhne, 58, 81, 400.
 Hodgson, J. E., 413.
 Hölzel, Eduard, 442.
 Hoff, Karl, 347, 391.
 Hogue, Charles, 281.
 Holland, Kunstindustrie, 119—121; Colonien, 121—122; Frauenarbeiten, 199; bild. Kunst, 286, 387—390; 438; Farbendruck, 455; Photographie, 466; Zeichen- und Kunstunterricht, 493.
 Hollenbach, David, 45, 52, 53, 76, 79, 136, 148, 164, 165, 213, 321, 323, 344, 345, 364, 415.
 Holmberg, Aug., 354.
 Horn, A., 437.
 Horsley, John, Calcott, 412.
 Houseworth, Th., 466.
 Howell, W. R., 466.
 Huber, Rudolph, 362.
 Huet, Paul, 326.
 Hügel, Heinrich, 377.
 Hünten, Joh. Emil, 354.
 Huhn, Andr., 471.
 Humphries, James, & Sons, 105.
 Ibach & Sohn, R., 469.
 Indianerzelt, 87.
 Indien, Kunstarbeiten, 166—178, 413; Frauenarbeiten, 254—255; Photographie, 463.
 Induno, Dom., 398.
 — Gir., 395.
 Ingres, Jean. Aug. Dom., 298, 325, 418.
 Irmiler, H., 165.
 Isabey, L. G. Eug., 321.
 Isella, Pietro, 23.
 Israels, Jos. 388.
 Italien, Wohnungsausstattung, 64—66; Kunstarbeiten, 126—132, 283; Frauenarbeiten 203—206; Kunstpflege, 273; bild. Kunst, 286, 287, 293, 394—403, 438; Farbendruck, 455; Photographie, 466; architektonische Zeichnungen, 471; Zeichen- u. Kunstunterricht, 491.
 Jackson & Graham, 54.
 Jacobson, J. 390.
 Jacoby, Louis, 433, 434.
 —, Moriz, & Co., 110.
 Jacquemart, Jules Ferdinand, 418, 420, 421.
 — Bildhauer, 327.
 — Nêlie, 295, 307, 331, 420.
 Janson, Carl, 394.
 Japan, Kunstarbeiten, 178—180; Frauenarbeiten, 254—256, 401.
 Java, 306, (f. Holland).
 Jerichau, Jens Adolph, 391.
 Jeruberg, A., 391.
 Jettel, Eugen, 367.
 Jobbé-Duval, Félix, 270.
 Jobst, 475.
 Johannes, Bernh., 463.
 Jordan, Rudolph, 347.
 Juvara, Thommaso Aloysio, 438.
 Kafka, 472.
 Kalkreuth, Stan., Graf v., 355.
 Karholm, Hedda, 219.
 Kate, Herm. Ten., 390.
 Kaufmann, Herm., 350.
 Kaufmann, Steindruckerei (Berlin), 446.
 Kaukasus, Frauenarbeit, 246, 382.
 Kaulbach, Fr., 343.
 Kaulbach, Herm., 350.
 Keil, K. P. Franz, 375.
 Keleti, Gustav, 372, 483.
 Keller, Albert, 351.
 Keller, Ferd., 334.
 Keller, Jos., 427, 428, 429, 430.
 Kempfen, J. M. van, 39, 121.
 Kerchove, Frau v., 199.
 Keyser, Nicaise de, 383.
 Kiebacher, M., 472.
 Kiefsling, Paul, 343.
 Kiewning, E., 465.
 Kirchmayer, Andr., 166.
 Klagmann, J. Bapt. Jules, 330.
 Klaus, Joh., 434.
 Klein, Aug., 166, 185.
 Klinkofsch, J. C., 163.
 Klötz, 467.
 Klosterneuburg, Stif., 502, 510, 511.
 Knabl, J., 172.
 Knaus, Ludwig, 286, 319, 345, 346, 432, 434.
 Knight, John Prescott, 410.
 Kobek & Aegidi, 164.
 Koch, Franz, 36.
 Köchert, A. E., 17, 164.
 König, Friedrich, 91, 163, 312, 320, 477.
 — Otto, 156, 157, 378, 433, 436.
 Kohnberger, Clementine, 226.
 Kolbenheier, 473.
 Koller, Rud., 382.
 — Wilhelm, 365.
 — in Bistritz, 460.
 Kopf, Joseph, 376.
 Koppmann, 465.
 Korompay, 14, 18.
 Kosch, Franz, 163.
 Koffos, 294.
 Koffow, 471.
 Kotfch, Theodor, 358.
 Kotzebue, Alexander, 391.
 Kraecker, Johann, 431.
 Krakau, Alex., 471.
 Kralik, f. Meyer's Neffe.
 Kramer, Oscar, 467.
 Kraus, Fritz, 347.
 Kraus, Jos., & Sohn, 113.
 Kreling, August von, 167, 484.
 Kremsmünster, Stif., 494, 502, 511.
 Kritz, Franz, 166.
 Krumbügel, Otto, 408, 409.
 Krumbholz, 487.
 Kuhn, Karl, 391.
 Küfflerle, Aug., & Co., 119.
 Kundmann, Carl, 92, 93, 292, 376, 378.
 Kunstinstitut, Hamburger, 488.
 Kupka, Anna, 227.
 — Franz, 340.
 Kurtz, Wilhelm, 466.
 Kurzbauer, 350, 366, 434.
 Kyllmann, 22, 63.
 Labronste, Franz M. Th., 470.
 Lagye, 386.
 Laisné, J. Ch., 470.
 Lalanne, Maxime, 422.
 L'Allemand, Sigm., 365, 432.
 Lameire, Ch. J., 470.
 Lamorinière, J. P. Fr., 387.
 Lamy, E., 465, 467.
 Landelle, Charles, 307.
 Landseer, Edwin, 410.
 Landy, James, 466.
 Lang, Heinrich, 354.
 Lafsch, Karl, 347.
 Laufberger, Ferd., 11, 60, 163, 441.
 Lefèvre, E. P., 43.
 — Jules Jos., 324.
 Lehmann, Henri, 270, 300.
 Lehrer-Bildungsanstalt in Prag, 481.
 Lehrerinnenbildungsanstalt in Graz, 223.
 Lehrerinnenbildungsanstalt in Wien, 223.
 Lehrerinnenbildungsanstalten, österreichische, 222.
 Leibl, Wilhelm, 343.
 Leighton, Frederick, 410.
 Leloir, J. Bapt. Aug., 321.
 Lenbach, Franz, 360, 361.
 Lenepveu, Jul. Eug., 270, 306.
 Lentvör, A., 207.
 Lereche, 390.
 Lerl, Gustav, & Söhne, 166.
 Leroux, Eugène, 319.
 — Fréd. Étienne, 327.
 Lessing, C. F., 355.
 Lette-Verein, 207.
 Leguesne, Eug. Louis, 330.
 Lequien's Zeichenschule, 490.
 Levasseur's Zeichenschule, 490.
 Levy & Worms, 43, 252.
 Lewis, John Frederick, 413.
 Lewy, J., 465.
 Leys, Henry, 293, 365, 384, 385, 386.
 Lieb, Ferdinand, 187.
 Lichtenfels, Ed. Ritter v., 367.
 Lier, Aug., 358.
 Lièvre, 489.
 Liezenmeyer, Alex., 372.
 Lind, Carl, 496.
 Lindenfchmit, Wilh., 339, 342, 432.
 Lindner, Joh., 431.

- Lindtholm, Berndt, 394.
 Linnel, John, 413.
 Linzbauer, 473.
 Lippert, Joseph, 166.
 Liffabon, Casa pia, 494.
 — Iyccum, 494.
 Lipsius, 472.
 Lohmeyr, J. & L., 20, 21, 23, 24, 25, 52, 53, 56, 57, 91, 149, 153, 161, 162, 368, 372, 373, 395, 411, 431, 467.
 Loefftz, Ludwig, 352.
 Loefcher & Petfch, 463.
 Loewel, Julius, 404.
 Loewy, J., 460, 467.
 Lombardi, Giovita, 401.
 Loo, Fl. van, 438.
 Lotz, Karl, 371.
 Luckhardt, Fr., 460.
 Lucius, C. H., & Co., 58.
 Luccardi, Cavaliere Vincenzo, 402.
 Ludwig, Bernhard, 64, 308.
 Lumière, A., 465.
 Lundquist, R., 219.
 Lussion, A., 269.
 Lytras, Nikophoros, 294.
- Maaten, van der**, 390.
 Macht, Hans, 457, 468, 478.
 Madou, J. Bapl., 386.
 Mähren, weibl. Hausindustrie, 230.
 Märtens, F., 482.
 Maefs, Julius, 375.
 Magne, Aug. Jos., 269.
 Magni, Pietro, 403.
 Mailand, Stabilimento delle figlie di Gesù, 203.
 Maillot, Jacques Léonard, 270, 330.
 Makart, Hans, 282, 334, 362, 363, 364, 365, 378, 514.
 Makovski, Constantin, 391.
 — Wladimir, 391.
 Mali, Chr., 358.
 Mandel, Ed., 426, 430, 433.
 Marák, Julius, 432, 441.
 Marastoni, J., 441, 442, 443.
 Marcello (Castiglione-Colonna), Herzogin von, 327.
 Marchal, Ch. F., 319.
 Marks, H. S., 412.
 Marokko, Wohnhaus, 100—103; Frauenarbeiten, 246—250.
 Marshall, William, 414.
 Martinet, Achille, 418.
 Martini, M. A., 438.
 Massard, Léopold, 422.
 Masson, Alphonse, 422.
 Matejko, Jan, 370, 371.
 Mateucci, Santi, 293.
 Mauve, A., 390.
 Max, Gabriel, 341.
 Mayer, V. Söhne, 120, 163, 320.
 Meier, Gustav, 350.
 Meissonier, L. Ernest, 295, 316, 318, 331, 353.
 Melk, Stift, 502.
 Mellerio frères, 150.
 Melnitzky, Franz, 38.
 Mende, O., 437.
 Méne, Pierre Jules, 330.
 Mengoni, Giuseppe, 293, 471.
- Mentzel, Adolph, 335, 336, 337, 339, 434.
 Mercadé, D. Benito, 394.
 Mercié, Antonin, 327.
 Merkelbach, F. W., 54, 55.
 Mesmacher, 471.
 Mészöly, Victor, 372.
 Metzmaker, Pierre, 423.
 Meunier & Co., 194.
 Meyen, H. & Co., 44.
 Meyer's Anfalt für kirchl. Kunst, 171.
 Meyer's Neffe, 161.
 Meyerheim, Franz, 347.
 Meyerheim, Fr. Ed., 347.
 Meyerheim, Paul, 347.
 Micale, G., 438.
 Michel, Franz, 312.
 Micheli, Joseph, 131.
 Mieczkowski, 460.
 Milde, A., 166.
 Militär-geogr.-Institut in Wien, 460.
 Millais, John Everett, 410.
 Miller, Fritz, 297.
 Mion, 398.
 Minton & Co., 155, 176, 243, 265, 277, 293, 317, 348, 419.
 Mitterlechner, Franz, 38.
 Modena, scuola superiore, 203.
 Modellir-Anfalt, k. württemberg., 485.
 Monteverde, G., 96, 402.
 Montiroli, 471.
 Moraitis, P., 466.
 Morant, Boyd & Blanford, 55.
 Moreau, François, 330.
 Moreau-Vauthier, Aug., 330.
 Morel-Ladeuil, 158, 337.
 Morel Ve., A. & Co., 454.
 Morin, Edmond, 422.
 Morini, Franz, 66.
 Mortlock, John, 155.
 Moulin, Hipp., 330.
 Müller, Morten, 390.
 Müller, Victor, 341, 358.
 Munkacsy, Michael, 347, 350, 372, 374.
 Munthe, L., 390.
 Museum, österr. f. Kunst u. Industrie, 482.
 — in Klagenfurt, 514.
 — in Linz, 509.
 Muybridge, 466.
- Naumaun, Franz**, 387.
 Natté, H. & E., 184, 214.
 Navarrete, 394.
 Nave, Della, 243.
 Naya, 466.
 Negro, Peter dal, 293.
 Negrolí, Ph., 499.
 Nencini, Clorinda, 205.
 Neumann, Johann Carl, 391.
 Neyt, 466.
 Niederlande, f. Holland.
 Nöhring, 465.
 Nogaro, Carlo, 395.
 Nonnenberg, Kloster, 515, 516.
 Nordenberg, Bengt, 391.
 Normalchule in Liffabon, 192.
 Norsini, Lodovico, 398.
 Novopacky, Jan, 441.
 Nicol, E., 410.
 Nielsen, Johann, 390.
 Nüll, Eduard van der, 18, 267.
- Obernetter**, 463.
 Obermüller, Adolph, 367.
 Ockel, Eduard, 358.
 Oeder, 355.
 Oesterreich, Weltausstellungsplatz, 4—14, 132, 133, 161, 369; Architektur, 15—32; decorative Kunst, 34—40; Wohnungsausstattung, 59—64; Kunstarbeiten, 158—166; Frauenarbeit, 221—233; die einzelnen Provinzen, 443; Kunstpflege, 270—275; bild. Kunst, 286; 359—371; 378—382; 432—437; Farbendruck, 440—444; Photographie, 458 ff; architecton. Zeichnungen und Modelle, 475 ff; Zeichen- und Kunstunterricht, 480 ff.
 Oldofredi, 403.
 Opnich-Fontana, Adele, 226.
 Orchardson, W. Quiller, 413.
 Orfanotrofo di Sinigaglia, 203.
 Orientalische Bauten, 86—91; Kunstarbeiten, 174—176 (f. die einzelnen Länder).
 Ortlieb, 350.
 Otterbourg, 150.
 Otto, M. P., 375.
- Paal, L.** 372.
 Paar, Hermann, 437.
 Pagliano, Eleuterio, 398.
 Panciera, Gebrüder, 66.
 Paris, Ausstellung der Stadt, 268, 284, 298, 465.
 Paris, kath. Gewerbefchulen, 194.
 — Communalchulen, 489.
 — Zeichenschulen, 490.
 Parvillée, L., 71, 151, 219.
 Pasini, Cav. Alberto, 395.
 Passini, Ludwig, 367, 368, 370, 394.
 Paterno, J., 442.
 Patini, 398.
 Paulik, Friedrich, 23.
 Paulsen, Fritz, 347.
 Pausinger, 435.
 Peiffer, Aug., 327.
 Pellicer, 394.
 Pénon, Henri, 47, 50.
 Peroff, Wassili, 391.
 Perraud, Jean Jos., 327.
 Perrot, Henri, 428.
 Perrien, Wohnhaus, 99; Kunstindustrie, 176—178, 440; Frauenarbeiten, 246—250.
 Peter, P., 463.
 Pettenkofen, C. A., 366.
 Pettie, John, 413.
 Philippe, Emile, 150, 426, 432, 437.
 Philippotis, 294.
 Photographical Company, 463.
 Piatti, A., 264.
 Picard, A. J., 493.
 Pickman, 124.
 Piloty, Carl, 263, 332, 334, 335, 339, 350, 353, 372.
 Pilz, Vincenz, 11, 36, 378.
 Pitner, 441, 442.
 Pittara, Carlo, 395.
 Plathner, Hermann A., 347.
 Pömminger, Franz, 38.
 Pollack, Alexander, 64.

- Poole, Paul Falkoner, 413.
 Portugal, Kunstarb., 125—126; Frauenarbeiten, 190—194; Kunstunterricht, 493.
 Porzellanfabrik, k. in Berlin, 170.
 — k. in Meißen, 170.
 — k. ruffische, 138.
 Pofchinger, 358.
 Post, Carl B., 435.
 Potter, A., 382.
 Pottier, Alfred, 305, 343.
 Pousielgne-Rusand, 146.
 Pradier, James, 189.
 Prang, L. & Co., 455.
 Preisel, Christoph, 431.
 Preleuthner, Joh., 38.
 Preller, Friedrich, 355.
 Preußen, Kunstunterricht, 486 ff.
 Prior, Maria, 212.
 Pröls sen. sel. Söhne, 140, 205.
 Protais, P. Alex., 295, 321.
 Protheau, François, 327.
 Prüm, Th., 463.
- Queensland**, Photographie, 463.
 Questel, 470.
 Quillet, E. P. N., 43.
- Raab**, Joh. Leonhard, 431.
 Rabending, Emil, 460.
 Rahl, Carl, 275, 359, 371.
 Raimondi, C., 438.
 Rajon, Paul Ad., 422.
 Ramberg, A. Freiherr v., 351.
 Ransommet, Baron v., 441.
 Rasch, 358.
 Ratzersdorfer, Hermann, 163, 220, 248, 268, 269, 299, 316, 356.
 Ravaisson, F., 488.
 Ravené & Sufsmann, 169, 393, 412, 439.
 Read, 414.
 Redgrave, Richard, 407, 413.
 Regnault, Henri, 229, 311, 314, 315.
 Reiber, E., 80.
 Reiffenstein & Rösch, 440, 441.
 Reinecke, 465.
 Renaissance, Actienges. für Holz-Architectur & Möbelfabrication, 155.
 Rennefeld, J. H., 438.
 Resanoff, Alex., 471.
 Resasco, 471.
 Reutlinger, 465.
 Reymond, P., 513.
 Richter, Gustav, 334, 343.
 — J., 432.
 Riefstahl, Wilhelm, 347.
 Riepin, 391.
 Riefer, Michael, 442.
 Riewel, Heinr., 321.
 Ritter, A. & Co., 125, 375, 376.
 Robbé, L. M. D., 386.
 Robert-Fleury, Tony, 277, 299, 321, 331.
 Robinson, 460.
 Rochebrune, Guill. de, 422.
 Rodeck, Gebrüder, 166.
 Rodriguez, 394.
 Roelofs, Willem, 390.
- Röhrstrand, Actienges. der Porzellanfabrik, 133, 301, 329.
 Roeskilde, Frauenarbeit, 214.
 Röth, Philipp, 358.
 Romanelli, Ferd., 341.
 Ronner, Henriette, 390.
 Rosen, Georg Graf v., 390.
 Rosenberg, Jos., 166.
 Rosmanit, 166.
 Rossano, 395.
 Rossetti, 466.
 Rothschild, Freiherr Anselm von, 497, 499 u. ff.
 Roudillon, Etienne Sim. Eug., 47, 253, 256, 287, 303, 325, 473.
 Rousellon, 465.
 Rousseau, Philippe, 326.
 — Th., 326, 417.
 Rouvenat, L. Fr. P., 150.
 Roveredo, Engl. Dameninstitut Sta. Croce, 222.
 Roveredo, Volksschule, 222.
 Ruben, Franz, 365.
 Rudrich, Karl, 53.
 Rumänien, Kunstindustrie, 138—141; Frauenarbeiten, 238—240.
 Rupprecht, 460.
 Rufs, Robert, 367.
 Rufsland, Wohnungsausstattung, 67—69; Holzbauten, 73—75, 97; 462, 464; Kunstindustrie, 112, 134—138, 239, 280; Frauenarbeiten, 242—246; bild. Künfte, 294, 391—394; architekt. Zeichnungen, 471; Kunstunterricht, 492.
- Sacken**, Ed., Freih. v., 496.
 Sachsen, Königreich, Zeichen- und Kunstunterricht, 487.
 Sadée, 390.
 Salviati, Dr., 23, 128, 130.
 Sältzer, Aug., 28, 29, 102, 103, 147.
 Salentin, Hubert, 347.
 Salmson, Jean Jules, 330.
 Sanson, Justin Chrys., 330.
 Saposechnikoff, A. & W., 136.
 Sasse, Mathilde, 211.
 Scharwächter, 463.
 Schäffer, August, 367, 441.
 Schaffgotsche, Ludwig Graf, 171.
 Schampheler, Edmond de, 387.
 Schams, Franz, 441, 412.
 Schaufs, Ferdinand, 338.
 Schepp, Auguste, 358.
 Schindler, Emil, 367.
 Schleich, Eduard, 358.
 — Robert, 358.
 Schlesien, weibl. Hausindustrie, 230.
 Schlöffer, Karl, 348.
 Schlöth, Ferd., 376.
 Schmidgruber, Anton, 38, 424.
 Schmid, Max., Dr., 101.
 Schmidt, Friedrich, 149, 166, 392, 447, 475, 478.
 — Friedrich Otto, 63.
 — Heinrich, 14, 487.
 — Leopold, 433.
 — Mathias, 350.
 Schmidt & Sugg, 309.
 Schmitson, Theodor, 358, 434.
- Schmoranz, 91.
 Schodisch, L., 460.
 Schödl, Max, 367.
 Schöff, J., 466.
 Schönbrunner, Karl, 23.
 Schönn, Alois, 366, 442.
 Schönthaler, Franz, 15, 16, 18, 48, 50, 63, 447.
 Scholtz, Julius, 431.
 Schrader, Julius, 336, 339, 343.
 Schraudolph, Cl., 350.
 Schreiner, Ed., 446.
 Schreyer, Adolph, 358.
 Schröder, J., 487.
 Schröffel, Anton, 23.
 Schröfl, G., 415.
 Schröter, 471.
 Schütt, G., 444.
 Schütz & Juel, 217.
 Schultheifs, Albr., 222.
 Schulze, Architekt (Wien) 472.
 Schwarz-Senborn, Freih. v., 2.
 Schweden, Wohnungsausstattung 67; Holzhaute, 71—73; Kunstindustrie, 132—134; Frauenarbeiten 215—220; bild. Kunst, 286, 287, 390—391.
 Schweiz, nationales Wohnhaus, 75—78; Kunstarbeiten, 114—118; Frauenarbeiten, 199—203; bild. Kunst, 293, 382, 437—438; Photographie, 466; architekt. Zeichnungen, 470 ff; Zeichen- und Kunstunterricht, 493.
 Scott-Russel, 14, 19.
 Sebaftianutti, 460.
 Seebach, P., 466.
 Seelos, Gottfried, 367, 441.
 Seidel & Sohn, 89, 109.
 Seitz, Anton, 350.
 — Gustav W., 446.
 Selleny, Joseph, 441.
 Semiradski, Heinrich, 391.
 Semper, Gottfr., 475, 479.
 — Manfred, 379, 380, 381.
 Serpentin-Gesellschaft, fächische in Zöbitz, 244, 245.
 Siebenbürgen, fächs. Wohnhaus, 82—86, 458, 459, 461.
 Siegert, Karl August, 347.
 Sievert de Boto, Marie C., 189.
 Signol, Emile, 270, 299.
 Silber, August, 446.
 Silbernagel, Johann, 38.
 Simon, Gust., 421.
 Sirouy, Achille, 331, 338, 422.
 Sivalli, Luigi, 438.
 Sjöberg, H., 219.
 Skalnitzky, 474.
 Slavonien, weibl. Hausindustrie, 236—238.
 Slocombe, 438.
 Smith, Frithjof, 390.
 — George, 186.
 Sohn, Wilhelm, 391.
 Sonnenleiter, Johannes, 434.
 South-Kensington, Kunstschule, 491.
 Spandari, Angela, 206.
 Spangenberg, Gustav, 339.
 Spanien, Kunstarbeiten, 122—125; Frauenarbeiten, 186—190; bild. Kunst, 286, 289—290, 394; Zeichen- und Kunstunterricht, 493.

- Sparman, Carin, 216.
 Spiels, M., 29
 Spitzenklöppelschule, k. fächische, 209.
 Splittgerber, 358.
 Spring, 350.
 Springer, Cornelius, 390.
 Staatsdruckerei, k. k. in Wien, 443.
 Stademann, Adolph, 358.
 Stakenschneider, 471.
 Stang, Rudolph, 430.
 Steffan, Joh. Gottfr., 358, 442.
 Steffek, Karl, 358.
 Steindl, 474.
 Steiermark, weibl. Hausindustrie, 228.
 Steiffensand, H., 432.
 Steigerwald's, Franz, Neffen, 171.
 Steinhäuser, Carl, 366.
 Stevens, Alfred, 386.
 — Joseph, 386
 Steyr, die Stadt, 509.
 Stobwasser & Co., 405.
 Stollberg-Wernigeröder Factorei Ilfen-
 burg, 131, 135.
 Storch & Kramer, 444.
 Storck, Joseph, 14, 18, 23, 40, 56, 57,
 59, 60, 63, 119, 144, 145, 162, 169,
 185, 201, 227, 284, 285, 357.
 Storey, Georg Ad., 413.
 Stowe, 412.
 St. Paul Stift, 502, 504, 506.
 St. Peter, Stift, (Salzburg), 502, 503, 506.
 Strack, J. H., 472.
 Street, G. Edm., 470.
 Strafanfalten, weibl. öfterr., 222, 223.
 Stroebel, 390.
 Stroganoff, Kunstschule, 492.
 Stüber, F. Aug., 471.
 Stückelberg, Ernst, 382.
 Sturm, Friedr., 23, 63.
 Stuttgart, Kunstschule, 485, 486.
 Suck, F., 463.
 Sumatra, 367.
 Surmelis, Mädcheninstitut zu Athen, 242.
 Suse freres, 170, 171, 172, 173, 184,
 189, 212.
 Suy, Leon, 470.
 Sy & Wagner, 169.
 Szeckler Wohnhaus, 79 - 81, 453.
 Szekely, 460.
 Szychodolsky, 394.
- T**
 Tabacchi, Odoardo, 402.
 Tantardini, Cav. Antonio, 328, 402.
 Tassinari & Chatel, 47, 195.
 Taubstummen- u. Blindenaufstalt Madrid,
 190.
 Taylor, Robert Minton, 156, 211.
 Tein, Leo, 443.
 Teirich, Valentin, 37, 120, 163.
 Testu & Massin, 454.
 Than, Moriz, 371.
 Theresien-Kreuzer-Verein, israel., 223.
 Thiebaut & fils, 327.
 Thomas, W. J., 240.
 Thon, Casp., 471.
 Thoren, Otto Ritter v., 367.
 Thun, Graf, (Thonwaarenfabrik in
 Klöfsterle) 29.
 Tidemand, Adolph, 390.
- Tilgner, Victor, 64.
 Timbuctu, Goldwaaren, 372.
 Tirol, weibl. Hausindustrie, 228.
 Tischler, 473 ff., 478.
 Toschi, Paolo, 438.
 Tostrup, J., 134.
 Tournois, Joseph, 330.
 Tresling & Co., 455.
 Triglt, H. A. van, 390.
 Troitfeh, Otto, 446.
 Troyon, Constant, 326, 395, 517.
 Truphème, François, 327.
 Türkei, Wohnhaus, 88—99; Kunst-
 arbeiten (f. „Orient“), 251, 255;
 Frauenarbeit, 250—254, 371; Photo-
 graphie, 466; Schatz des Sultans, 501.
 Türpe, A., 379.
 Tunis, Wohnungsausstattung, 103—106;
 Frauenarbeiten, 246—250.
 Turner, Jos. M. W., 413.
 Twerembold & Söhne, 130.
- U**
 Uffenheimer's Klöppelschule, Rietz, Ti-
 rol, 166, 226.
 Ullrich, Heinrich, 162.
 Ullmann, Benjamin, 331.
 Ulrich, Chr. jun. & Co., 276.
 Ungarn, Wohnungsausstattung, 64;
 Kunstarbeiten, 138—142; Frauenar-
 beit, 233—238; Kunstpflege, 273;
 bild. Kunst, 286, 371—374; Photo-
 graphie, 460; architekton. Zeich-
 nungen, 473; Zeichen- & Kunstunter-
 richt, 482.
 Unger, William, 435.
 Ussi, Stefano, 398.
- V**
 Vanni, Carlo, 23.
 Varrone, Johann, 441.
 Vaudoyer, Ant. L., 470.
 Vautier, Benj., 319, 346, 382.
 Vela, Vinc., 403.
 Verboeckhoven, Eug. Jos., 386.
 Verdun, Nicolaus von, 510.
 Verein zur Förderung des Zeichenunter-
 richts in Preussen, 486.
 Vereinigte Staaten von N.-A., Frauen-
 arbeiten, 183—184; bild. Kunst, 286;
 Farbendruck, 455; Photographie, 466;
 Zeichen- und Kunstunterricht, 494.
 Verein zur Förderung weibl. Erwerbs-
 thätigkeit, Hamburg, 207.
 Verlat, Charles, 386, 411.
 Vernier, Emile Louis, 422.
 Verveer, E., 390.
 — N. B., 466.
 — Sal. Leon., 390.
 Vertunni, Achille, 394.
 Vianello, Polycarpo, 84.
 Vibert, Georges J., 321.
 Victoris, 489.
 Villebois, 40.
 Villeroy & Boch, 121, 127, 141, 169,
 177, 180, 181, 209, 211.
 Vinck, Franz, 386.
 Violet-le-Duc, 470.
 Vitalis, G., 128.
- Völkerling, 463.
 Vogel, Albert, 432.
 — Friedrich, 432.
 — H., 465.
 Vollon, Antoine, 326.
 Voltz, Friedrich, 358, 435, 442.
 Vos, M., 390.
 Vriendt, Albrecht de, 386.
 — Julian de, 124, 386.
- W**
 Wagnmüller, Mich., 378.
 Wagner, Alex., 372.
 — Rud., 446.
 Waifenhaus zu Görz, 222.
 Walery, 465.
 Walker, W., 54.
 Wanderer, 167.
 Ward, J. Q. A., 289.
 — Ed. Matth., 410.
 Wafferburger, A., 392.
 Waterhouse, Alfred, 54, 470.
 Watkins, E., 466.
 Watson, J. D., 412.
 Watts, George Fred., 410.
 Wauters, Emile, 386.
 Wawra, 460.
 Weber, 14, 18.
 — Aug., 355.
 — Friedrich, 437.
 — Paul, 358.
 Wedgwood, Josiah & Sons, 155, 156.
 Weeber, Ed. v., 442.
 Weise, Guft., 446.
 Wegfröm, J. O., 71.
 Wentzel, M., 232, 333.
 Wereschagin, Wassili, 381.
 Werner, Ant. v., 191, 355.
 — Carl, 367, 446.
 — Fritz, 348.
 Westmacott, Richard, 414.
 Whistler, J. H. M., 438.
 Widmann, Max, 29.
 Wielemans, 477.
 Wien, Ausstellung der Stadt, 270,
 284.
 — Schule St. Urfula, 222.
 Wiertz, Antoine, 383, 384, 386, 466.
 Wilczek, Hans, Graf, 460.
 — Wilhelm, 477.
 Wilkie, Sir David, 410.
 Willems, Florent, 386.
 Willewalde, Gottfried, 391.
 Willmann, Edouard, 432.
 Willroder, Ludwig, 358.
 Wilmotte, J., 118.
 Wilten, Stift, 502, 503.
 Winter, Ch., 167.
 Winterhalter, Fr. N., 434.
 Wittig, August, 376.
 Wohlthätigkeitsverein, Stuttgarter, 208.
 Wolff, Albert, 375.
 — Emil, 376.
 Worcester Works, 155, 156.
 Wortley Stuart, 461.
 Württemberg, Zeichen- und Kunstunter-
 richt, 485 ff.
 Wunder, F., 200.
 Wunder & Kölbl, 166, 188, 200.
 Wurm, 477, 478.

Xylographen-Verein, Wiener, 436.

Ybarzabal, 406, 407.

Ybl, 364, 473.

Yeames, William Frederick, 412.

Yvon, Adolphe, 270.

Zafouk, Rudolph, 36.

Zamacois, D. Eduardo, 290.

Zannoni, 401.

Zennoro, Domenica, 206.

Zettler, Franz Xaver, 388.

Zezzos, Alessandro, 398.

Zichy-Metternich, Gräfin, 226.

Ziegelfabrik- & Baugesellschaft, Wiener-
berger, 37, 69, 103.

Zimmermann, Albert, 366.

— E. G., 196, 257, 270, 271.

— Reinh. Seb., 350.

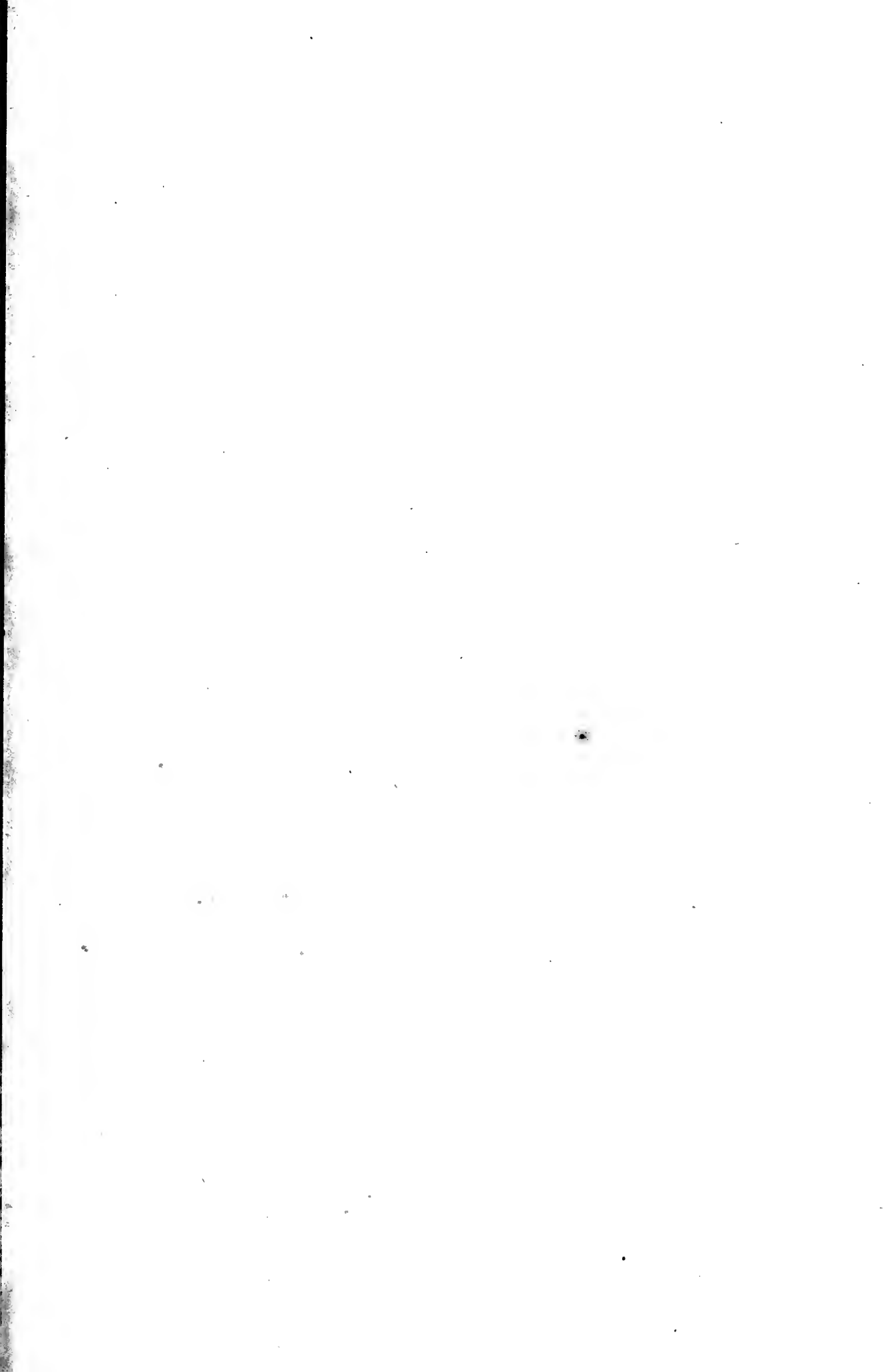
— W., 487

Zocchi, Emilio, 402.

Zuloaga, 123, 249, 361.

Zumbusch, Casp., 35, 160, 232, 377,
378.







PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

N Lützow, Karl Friedrich Arnold
6810 von
V5L8 Kunst und Kunstgewerbe
 auf der Wiener Weltausstellung
 1873

