XXXVIII. CAPITEL.

Der Rennweg.

Der Rennweg leitet seine uralte Benennung von jenen glänzenden Volksfesten ab, die im XIV. und XV. Jahrhunderte unter dem Namen »Scharlachrennen« bei den Wienern unter allen Volksbelustigungen am höchsten in Ansehen standen und hier alljährlich zwei Mal am Christi Himmelfahrts-Tage im Mai und am Catharinen-Tage im November unter grossem Zulauf des Volkes, abgehalten wurden. Mit den Drangsalen der ersten Türken-Belagerung (1529) hatten diese frohsinnspendenden Feste für immer ihr Ende erreicht. Mit Anfang des XVIII. Jahrhunderts wurde dafür dieser Strasse ein anderes und diesmal ein bleibendes Zeichen des Aufblühens und des Wohlstandes durch seine herrlichen Prachtbauten aufgedrückt; denn gerade hier wurden die schönsten Paläste zu bauen begonnen. Im Jahre 1704 hatte man rings um die Vorstädte einen Linienwall als Schutz gegen den Einfall äusserer Feinde namentlich der Kurrutzen zu ziehen begonnen. Nun war durch diese Umwallung mit einem Male das Gefühl der Sicherheit in die Brust eines Jeden eingekehrt, und die Bauherren hielten es nicht mehr für nöthig, hinter den bergenden Mauern der inneren Stadt allein ihre Sicherheit für Leben und Eigenthum zu suchen, sie wagten sich nun mit ihren Bauten auch in die Vorstädte hinaus. Vor Allem liess der hohe Adel zahlreiche Sommerpaläste erstehen und vertraute diese Arbeiten den berühmten und kunstgeübten Händen eines Fischer von Erlach oder Lukas Hildebrand an. Diese schufen nun in rascher Aufeinanderfolge wahre Meisterwerke der Baukunst, die noch heute als vornehmste Zierden der Vorstädte zu gelten vermögen. Ich will dieselben in jener Reihenfolge zur Darstellung bringen, wie sie sich eben hier örtlich aneinander reihten, und beginne mit der rechten Häuserreihe am Rennweg.

Der fürstlich Schwarzenberg'sche Sommerpalast Nr. 644 (neu 2).

Dort, wo sich heute der Fürst Schwarzenberg'sche Palast und Garten erhebt war noch zu Anfang des vorigen Jahrhundertes bis zum Jahre 1706 die ganze Grundfläche mit Weingärten bedeckt. Erst im Frühjahre 1706 kaufte Heinrich Franz Fürst Mansfeld-Fondi die einzelnen Weinriede an, um sich von Josef Emanuel Fischer von Erlach (nach dessen Entwürfen) ein Sommerlustschloss und Garten bauen zu lassen, welches dem Palaste seines Nachbars, des Prinzen Eugen (der um 13 Jahre früher zu bauen begann), an Pracht und Herrlichkeit gleich kommen sollte. Merkwürdig! Nicht die Lust an den Reizen der Natur, oder die Freude an dem Ebenmasse edler Bauformen hiess den Fürsten Mansfeld dieses kostspielige Bauwerk vollbringen, sondern die leidige Ehrsucht, der scheele Neid, das bohrende Bewusstsein, einem grösseren Kameraden gegenüber zu stehen, trieben ihn an und stachelten seine Baulust! Fürst Mansfeld, der alte Gegner Eugen's im Hofkriegsrath und am Schlachtfelde, wollte es seinem Rivalen diesmal zum Mindesten gleich thun, wo nicht gar ihn überragen. Doch das Schicksal wollte es anders. Mit rastloser Thätigkeit wurde gebaut, der Palast zum Theile vollendet, mehr als 200.000 fl. bereits aufgebraucht, der Garten mit Statuen, Wasserkünsten und Glashäusern versehen, als den Fürsten plötzlich der Tod im Jahre 1716 nach zehnjährigem

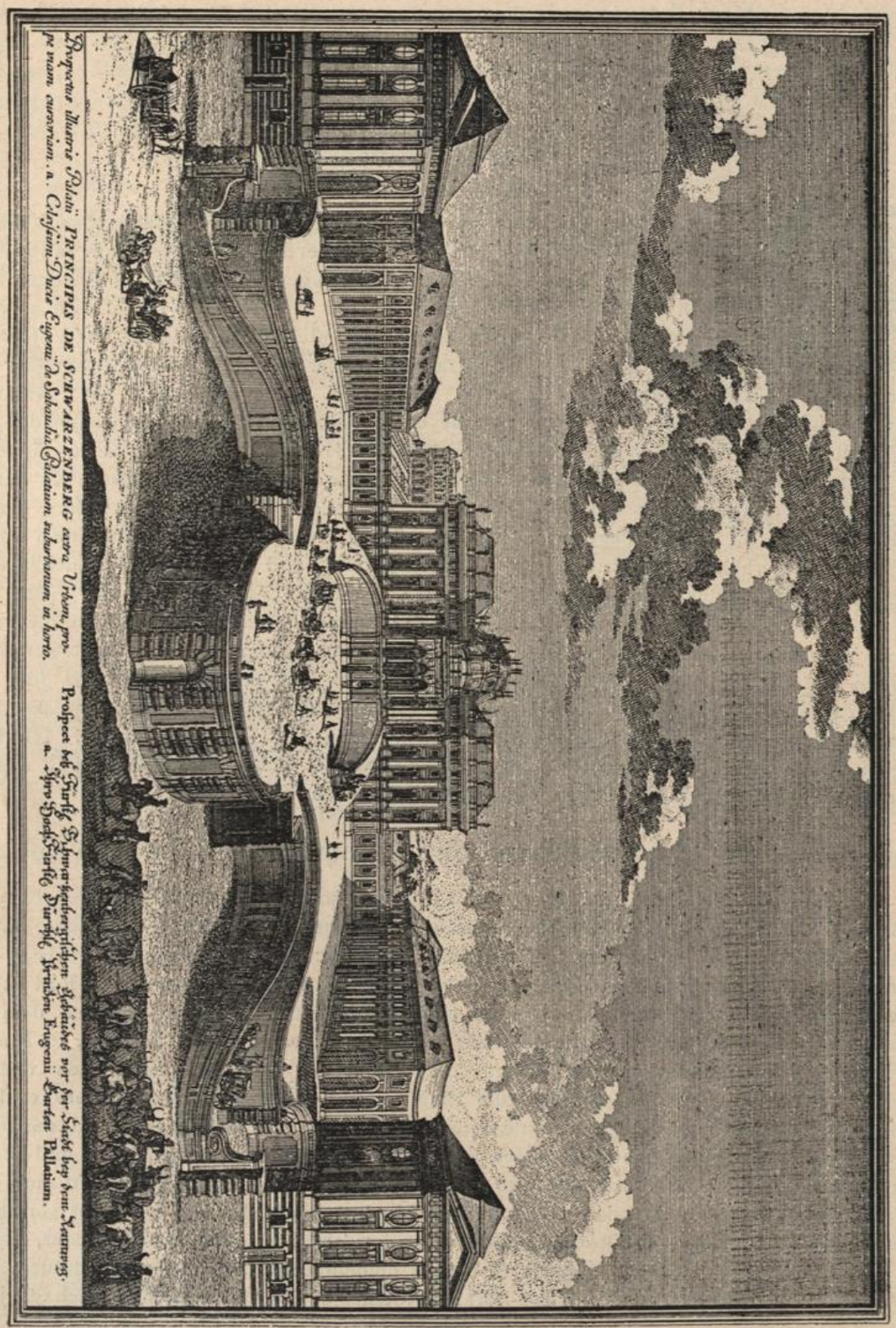


Fig. 109. Das Schwarzenberg-Palais mit der Front gegen die Stadt (1724).

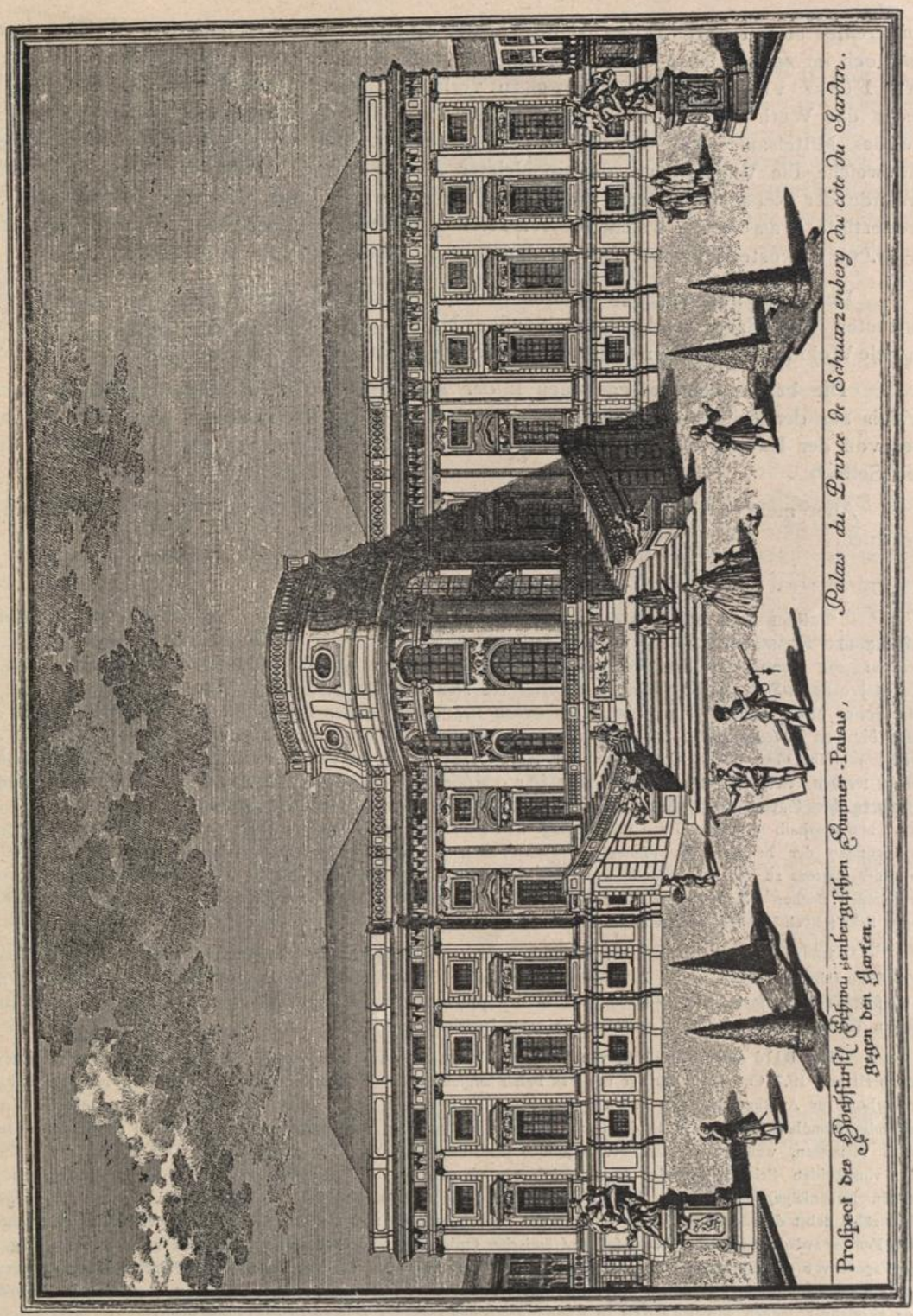


Fig. 110. Das Schwarzenberg-Palais mit der Front gegen den Garten (1724).

Bauen ereilte und dessen Erben (seine Töchter Eleonora und Anna von Fels) genöthigt waren, noch im selben Jahre das Ganze um 50.000 fl. an den k. k. Oberst-Hofmarschall Adam Franz Fürst von Schwarzenberg zu verkaufen. Der neue Besitzer ging mit Lust und Liebe an das Werk der Vollendung, der Palast wurde mit Marmorwänden ausgetäfelt und die Decke des Mittelsaales von Daniel Gran ausgemalt. Man behauptet, es sei dies die erste Arbeit, welche die Wiener von diesem Meister al fresko zu bewundern Gelegenheit hatten. Die Wände der Nebensäle waren von Hamilton gemalt, und eine von Fischer von Erlach verfertigte Maschine, welche die Wasserleitung mit Dampfkraft besorgte und dem Fürsten allein 20.000 fl. kostete, machte für die damalige Zeit kein geringes Aufsehen. [1])

Der Fürst liess auch im rechten Seitenflügel eine hallenartig Capelle und an beiden Seitentracten des Haupt-Gebäudes weitläufige Nebengebäude für Stallungen, Reitschulen, sowie viele Wohnungen für Beamte und Diener erbauen. Das Ganze wurde im Jahre 1724 vollendet. [2])

Die beiden hier beigegebenen Bilder ***sub Figur 109*** und ***Figur 110*** zeigen uns das Palais aus der Zeit vom Jahre 1724 bereits in seinem vollständigen Ausbaue und zwar ersteres von der Hauptfront gegen die Stadt und letzteres von der gegen den Garten zugekehrten Seite. [3])

Aber mehr noch, als das Gebäude selbst, nimmt der Garten unsere Aufmerksamkeit in Anspruch.

---

[1]) **Mathias Fuhrmann**, ein Zeitgenosse und glaubwürdiger Augenzeuge, berichtet in seinem Werke: **Historische Beschreibung und kurzgefaßte Nachricht von der kais. königl. Residenzstadt Wien**, im ersten Theile Seite 358 wörtlich Folgendes: „**Zu Anfang des Renn-Weegs komt der herrlich erbaute Fürstlich-Schwarzenbergische Sommer-Palast vor Augen. In des Saals-Decke ist die künstliche Mahlerey des berühmten Daniel Gran zu sehen, welches in Wien das erste Werck in Fresco dieses Künstlers ist. Hinter den Gebäu liegen die schönsten Lust-Gärten, wo absonderlich auch in einer Behältnus die von Herrn Fischern von Erlachen verfertigte Feuer-Maschin würdig in Augenschein zu nehmen ist!** Auch **Küchelbecker** schreibt über diesen Garten aus dem Jahre 1772: „**Auch der Garten meritirt von allen in Augenschein genommen zu werden, noch ist zu erwähnen, eine sehr curieuse Feuer-Maschine, welche 1728 durch Fischer von Erlach im Schwarzenberg'schen Garten aufgestellet worden und das Wasser zu den beiden oberen Bassins hob.**" Jedenfalls war diese Maschine schon desshalb im hohen Grade merkwürdig, weil sie als ein Apparat zu betrachten ist, der schon damals im Principe den Bedingungen der heutigen Dampfmaschine gleich kam, und durch seine Expansivkraft das Wasser bis in die Obertheile des Gartens zu heben im Stande war. Aus der Beschreibung **Küchelbecker's** im 10. Capitel des II Theiles, sowie in dem seltenen Buche: „**Das merkwürdige Wien**" 1772 geht hervor, dass diese Maschine in 24 Stunden 11.880 Eimer Wasser 76 Schuh hoch in einer Diagonalrichtung von 300 Klafter hob.

[2]) Die uns über diese fürstlichen Bauten erhalten gebliebenen Bilder stimmen mit der Jahreszahl der Vollendung vollkommen überein, so sehen wir z. B. in den Kupferwerken **Delsenbach's** aus dem Jahr 1719 noch den Zusatz: „**Wie solches meisten Theils aufgerichtet**", während wir in den **Pfeffelischen** Abbildungen aus dem Jahre 1725 Palast und Garten in derselben Weise vollendet sehen, wie beide noch heute bestehen.

[3]) Das Bild sub. Fig. 109, von Salomon Kleiner gezeichnet und von G. D. Neumann in Kupfer gestochen 32.3 Cm. breit und 19.7 Cm. hoch, bringt uns das Palais zugleich mit der bastionförmig erhöhten Vormauer und dem grossen Vorhofe zur Anschauung. Der Palast selbst baut sich in seinen Haupttheilen imposant auf. Charakteristisch ist der terassenförmige Rundbau über der Mitte des Hauptgebäudes, an welchem wir heutzutage jene bei Pfeffel abgebildeten Statuen schmerzlich vermissen, welche der jetzt etwas kahlen Brüstung einst zur Zierde gereichten. Der Mittelbau und die zu demselben von beiden Seiten führenden (von drei Bogen überwölbten) Doppelauffahrten, sowie die im Halbbogen sich hinziehenden Nebenflügel, welche an beiden Enden in pavillonartige Gebäude auslaufen, sind äusserst wirkungsvoll. Der Palast zählt nebst dem grossen Saale, welcher die Mitte einnimmt und sich durch hohe Bogenfenster unterscheidet, noch zwölf Fenster zwischen vierzehn Wandpfeilern (römischer Ordnung) und drei Stockwerke. Das andere Bild, sub. Fig. 110, stellt die Façade von der Gartenseite dar, wo zwei breite Marmortreppen zu dem Parterre des Palastes führen. Auch hier zeigt sich ein terrassenförmiger Rundbau des Mitteltractes mit hohen Fensterbogen. Dieses Bild ist ebenfalls von Salomon Kleiner gezeichnet, jedoch von Theloth in Kupfer gestochen (aus der Zeit zwischen 1724—1725).

Der fürstliche Garten

entstammt jener merkwürdigen Zeit, in welcher die französische und holländische Gartencultur in höchster Blüthe stand. Auch unser hoher Adel folgte diesem Beispiele und betrachtete die Gartencultur als ein mächtiges Mittel zur Veredlung des Geschmackes und zur Hebung und Ausbildung des Schönheitsgefühls, und es darf uns daher nicht wundern, wenn unsere grossen Herren in Wien auch solchen Passionen nachgingen und nach damaligem Zeitgeschmacke neben ihren Sommerpalästen auch grandiöse Gärten anlegten, die fabelhafte Summen verschlangen.

Auch auf dem in Rede stehenden Garten wurde viel verwendet, um ihn schön und grossartig zu gestalten. Und in der That, es war kein leichtes Stück Arbeit; denn es musste der ungünstigen Lage des Gartens, gleich Anfangs bei seiner ersten Anlage, mit grossem Verständnisse und kluger Benützung der Raumverhältnisse entgegen gearbeitet werden.

Die unverhältnissmässige Länge des Terrains bei nur geringer Breite, wurde nämlich durch dichte Baumgruppen und Bosquets glücklich maskirt und die zwischen Blumenbeeten und Buschwerk sich geschickt durchwindenden Schlangenwege, wussten den Lustwandelnden über die wahre Ausdehnung des Gartens in Täuschung zu erhalten.

So bildete denn dieser Garten ein buntes Gemisch von englischen Anlagen und französischen Gartenkünsten, er wurde terrassenförmig in drei Abtheilungen aufgebaut. Der dem Palais zunächst gelegene untere Theil bildet das Parterre, derselbe ist mit allen Gattungen Lorbeer- und Myrthensträuchern geschmückt; zwischen durch, auf sonnigem Rasen, blühen Azaleen, Tulpen und duftende Hyacinthen, Rosen und Balsaminen und was sonst noch die Jahreszeit an Blumenschmuck zu bieten und das Auge durch Farbenpracht zu erfreuen vermag. In der Mitte breitet sich ein grossartiges Bassin aus, das die herrlichsten Wasserkünste zeigt und aus dem kühlenden demantschimmernden Staubregen leuchten uns steinerne Allegorien entgegen, die durch ihre seltsamen Gliederverschlingungen unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Rechts erheben sich mächtige Glashäuser und Orangerien, eine Baumschule sorgt für zweckmässige Fortpflanzung der seltensten Sträucher und Baumarten und eine schattenreiche vierfache Kastanien-Allee mit zahlreichen Ruhebänken bildet den Abschluss dieses interessanten Theiles.

Die zweite, höhergelegene Gartenpartie, ist hainartig angelegt; sie enthält ein allerliebstes Rondeau mit Alleen umgrenzt, einen grossen romantischen Teich, an dessem Rande eine mächtige Trauerweide steht und im Hintergrunde eine grottenartige Felsenwand. Immer aufwärts steigend, gelangen wir endlich auf die letzte und oberste Terrasse, wo gleichfalls schmale Pfadwege zwischen dichtem Buschwerk hindurch zu lauschigen Ruheplätzchen führen und ein grosser reichbevölkerter Teich den Hintergrund etwas melancholisch allzu nüchtern und kahl abschliesst.

Aus der Zeit der Gründung dieses Gartens haben sich mehrere interessante Bilder aus dem Jahre 1725—1728 erhalten, von denen ich ***sub Fig. 111*** und ***Fig. 112*** zwei der interessantesten beifüge.[1])

Der Schwarzenberg-Garten nimmt noch heute wie vor 160 Jahren unter den übrigen Gärten Wien's unstreitig den ersten und vornehmsten Platz ein, und wenn er auch

---

[1]) Beide Bilder sind von Salomon Kleiner gezeichnet, 32 Cm. breit und 19·7 Cm. hoch. Das Bild sub. Figur 111 macht uns mit der Ansicht des unteren Gartentheiles mit dem Bassin und der Hauptallee bekannt. Die Figuren am Bassin sind nach Zeichnungen von Fischer von Erlach das Bild sub. Figur 112 zeigt uns die obere Cascade mit dem weit grösseren Bassin, wie es noch heute ist, nebst dem felsigen, aus drei stalaktitenartig gebildeten Grotten bestehenden Hintergrunde. Die Staffage auf beiden Bildern, sowie insbesondere die Costume der Figuren sind interessant und dem Geschmacke der damaligen Zeit vollkommen entsprechend.

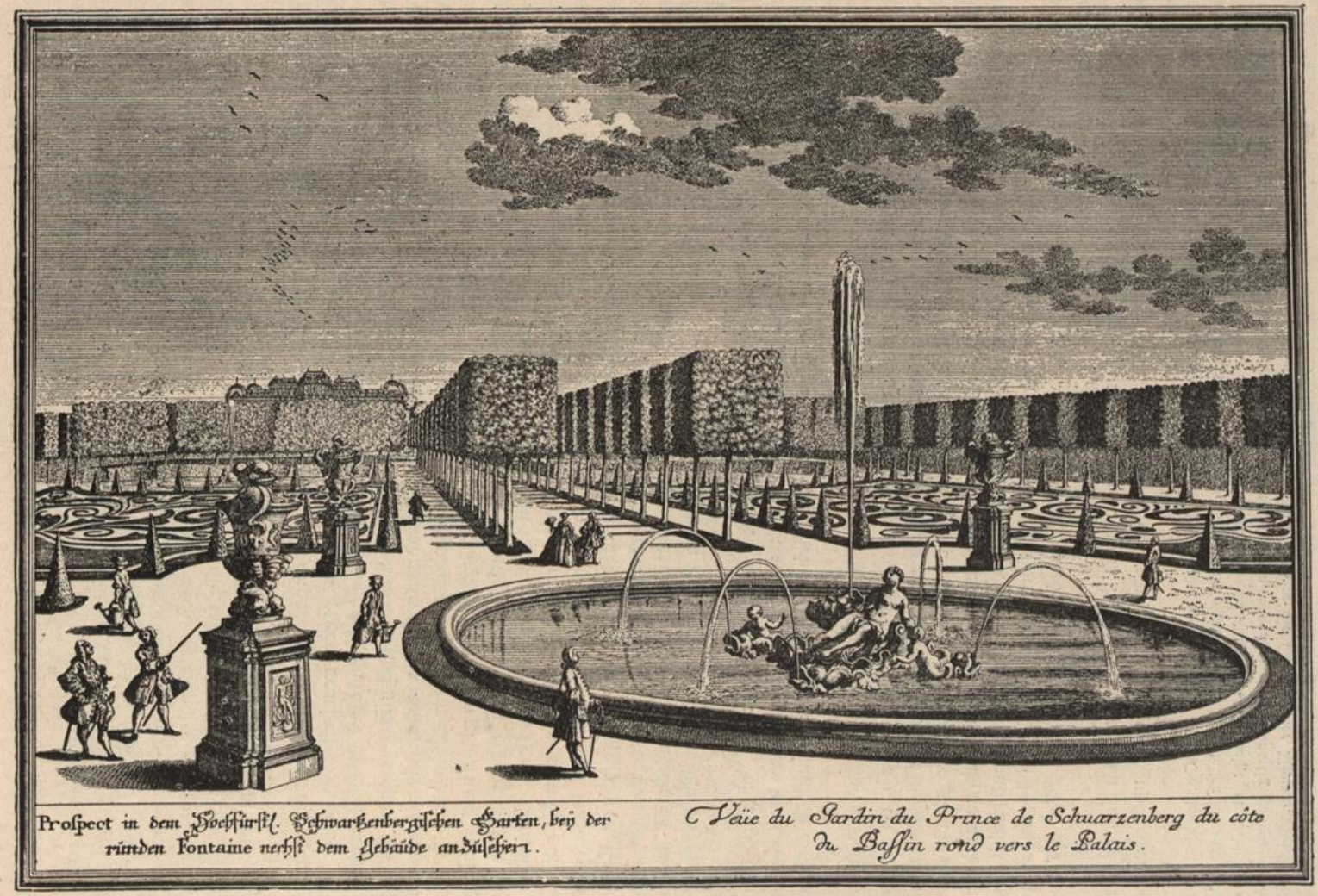


Fig. 111. Der untere Theil des Schwarzenberg-Gartens mit dem kleinen Bassin und der Hauptallee (1725—1728).

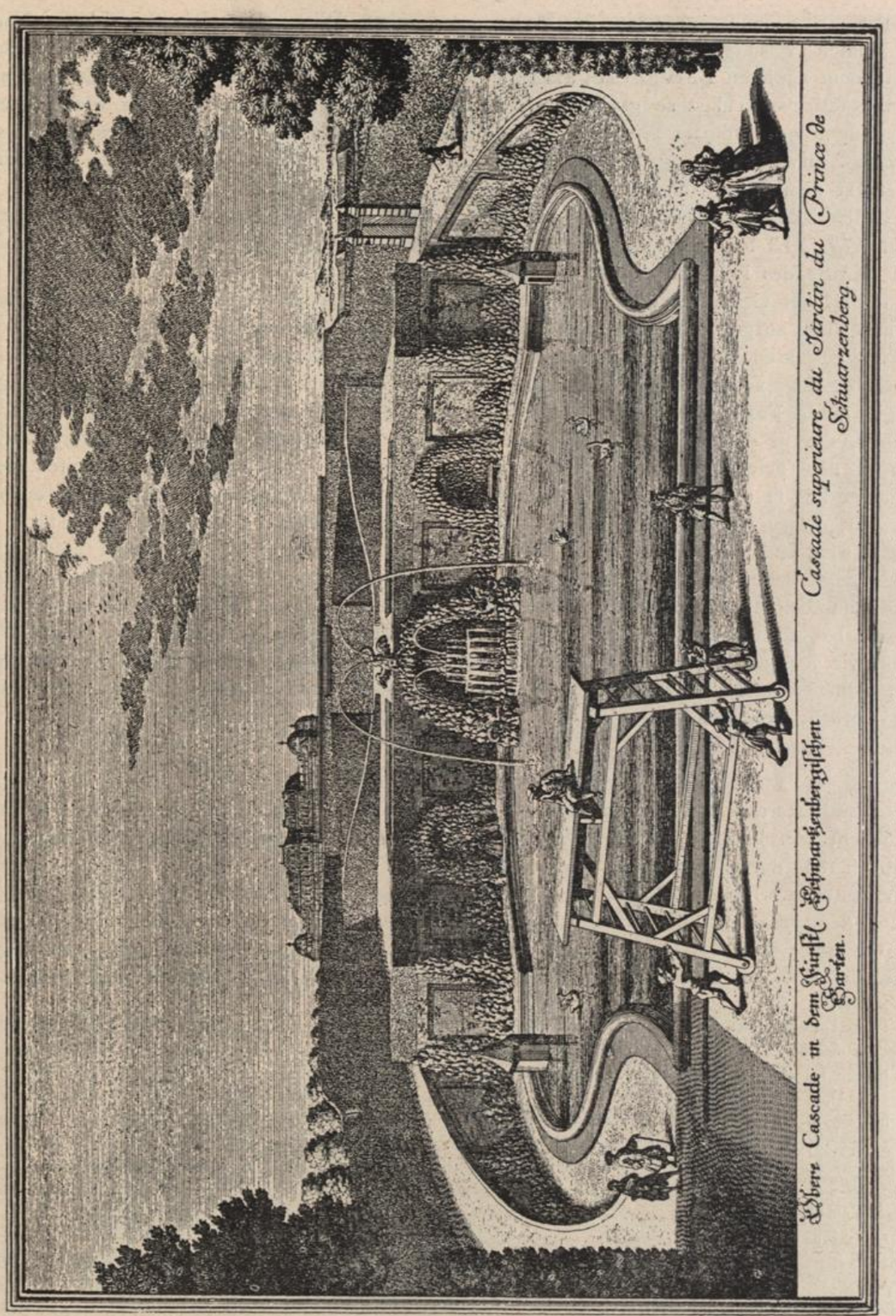


Fig. 112. Der obere Theil des Schwarzenberg-Gartens mit dem grossen Bassin und der Felsengrotte (1725—1728).

dem Auge nicht jenes entzückende Panorama über Wien (wie sein berühmter Nachbar) zu bieten vermag, so entschädigt er dafür hinreichend durch seine landschaftlichen Reize, die dem zopfigen Belvederegarten vollständig mangeln; und wenn er auch nicht mit einem majestätischen Palast so grandiös abschliesst, wie jener, so weiss er dafür wieder durch seine lauschigen gemüthlichen Plätzchen und malerisch abwechselnden Gruppen zu fesseln! Josef Fürst von Schwarzenberg, der hochherzige Menschenfreund war es, der diesen herrlichen Garten zuerst dem allgemeinen Besuche öffnete.[1])

Ich schliesse meinen Lesern ein Bild des Schwarzenberg-Garten aus der Jetztzeit ***sub. Fig. 113*** bei, die uns jenen Theil des Gartens versinnlichen hilft, welcher der rückwärtigen Façade des Palais zugekehrt ist. [2])

Seit der Gründung dieses Gartens hat sich derselbe im Wesentlichen nicht geändert, einige Glashäuser ausgenommen, um die sich die Nebentracte vermehrten, und in welchen noch in den Vierzigerjahren die Blumenausstellungen alljährlich stattfanden. Und wie die Geschichte des fürstlich Schwarzenberg'schen Hauses nachweist, dass ehemals der Garten in seinen jungen Tagen glänzende Feste erlebte, bei welchen es an einer zahlreichen farbenprächtigen Menge nicht fehlte, die in den magisch beleuchteten Bosquets lustwandelte, oder auf reichvergoldeten Gondeln in den Teichen dahin fuhr, während sich Hunderte von buntfarbigen Raketen eines Kunstfeuerwerkes in dem leicht erzitternden Wasser wiederspiegelten, so versuchte man auch in neuester Zeit, diesen Garten durch moderne Feste zu beleben. Man veranstaltete Wohlthätigkeits-Bazars und die so beliebten Costumfeste. Der Erfolg scheint jedoch hinter den Erwartungen geblieben zu sein, wenigstens wurden sie nicht wiederholt. Aber auch ohne Gartenfeste und ohne Kunstnachhilfe ist der Schwarzenberg-Garten ein Schatzkästchen, unter den Wiener Gärten, und hat noch bis zur Stunde seinen alten populären Namen nicht eingebüsst. Noch heute begegnen wir hier an sonnigen Frühlings- und Sommertagen, zumal in den Nachmittagsstunden, dem lebhaftesten Treiben der Menge; besonders die Kinderwelt ist es, welche sich hier mit Vorliebe versammelt.

Der Kindergarten.

Im Parterre und in der grossen Allee dieses schönen Gartens wimmelt es von Knaben und Mädchen, hier können wir allen Altersstufen des heranwachsenden Geschlechtes begegnen. Wie lieblich ist dieses kindliche Treiben anzusehen! Wie lebhaft erinnern wir uns selbst bei dem Anblick so vieler Glücklichen, an das eigene Glück unserer Kindertage, an die Zeit der goldenen Jugend, in der wir ganz anders als heute mit dem grossen staunenden Dichterauge des Kindes die Welt betrachteten. Welche Märchenwunder entfaltete nicht die reiche Blumenpracht hier im Parterre! wie das duftete und glänzte im hellen Sonnenschein! und die

---

[1]) Josef Fürst von Schwarzenberg war zu Wien am 27. Juni 1769 geboren. Sein edles Wohlwollen, seine rege Theilnahme für alles Gemeinnützige und Gute sicherten ihm auch nach seinem Tode die bleibende Erinnerung an seinen Namen für alle künftigen Zeiten. — Sein berühmterer Nachfolger, Carl Fürst von Schwarzenberg, k. k. Feldmarschall, sorgte mit gleicher Liebe für die Erhaltung dieses herrlichen Gartens. Hier mag als Curiosum auch noch erwähnt sein, dass der fürstliche Gärtner, Franz Pipper, ihm ein lebendes höchst originelles Denkmal setzte, und zwar aus solchen Bäumen, welche die Anfangsbuchstaben des fürstlichen Namens bezeichnen, und dass damals im Garten ein mehrere Hundertjahre alter **Prunus Mahaleb** stand, der so gross war, dass er für sich allein schon eine ganze Gruppe von Bäumen bildete und unter seinen schützenden Armen viele Kanapees angebracht waren, auf welchen das Publicum sich an den Wohlgerüchen desselben erquickte; erst vor einigen Jahren starb derselbe ab und musste beseitigt werden.

[2]) Links im Bilde sehen wir das grosse Gitterthor, welches den einzigen Ausgang aus dem Garten bildet. In früheren Zeiten hatten die Anreiner in der Heugasse vom fürstlichen Hausinspector einen separaten Gartenschlüssel, der in der oberen Heugasse eine Seitenthüre in den Garten öffnete.

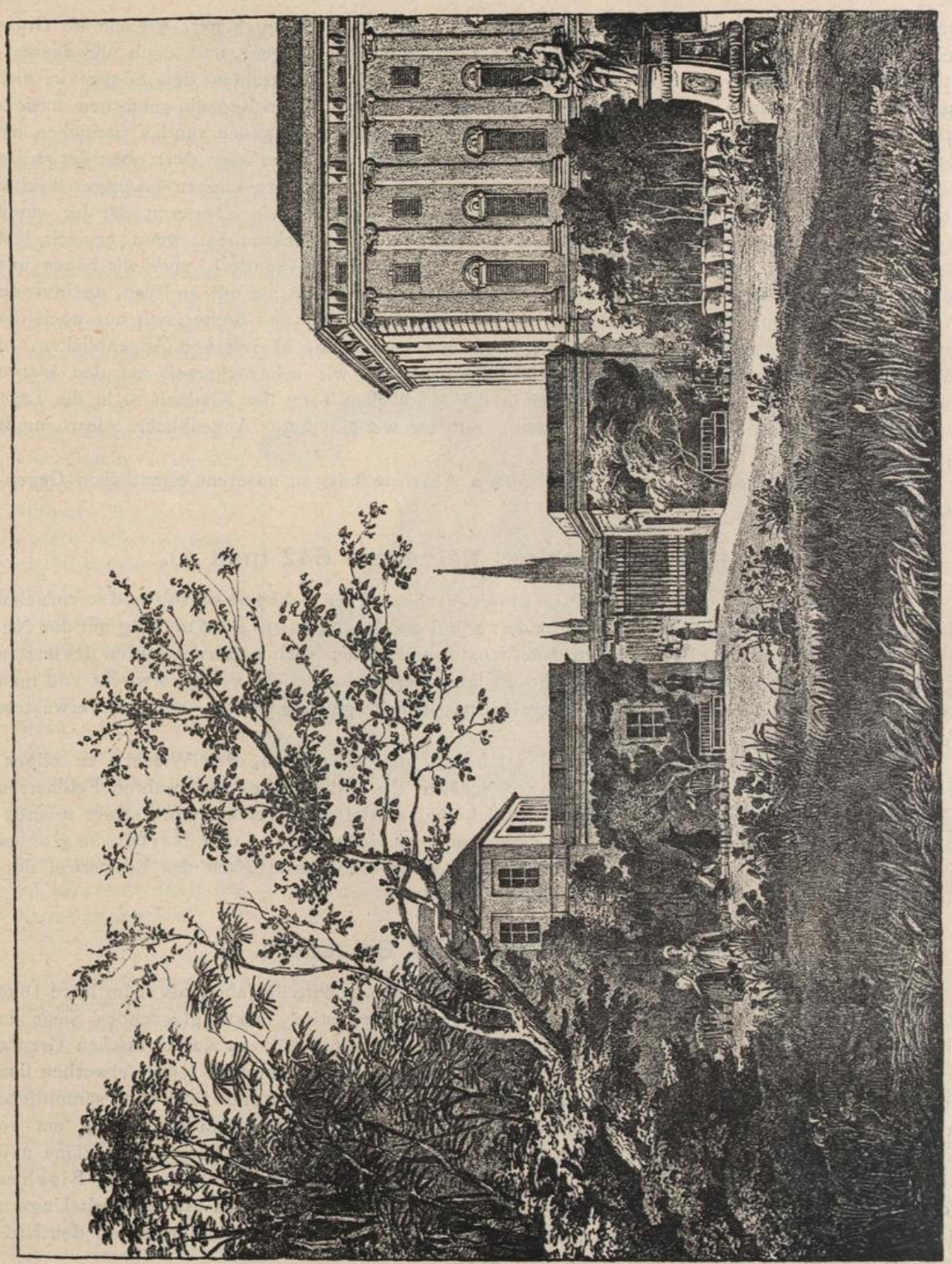


Fig. 113. Der heutige Schwarzenberg-Garten mit dem Eingangsthore.

bunten Schmetterlinge, wie sie lustig sich wiegten, und die bunten Käfer, wie sie im Grase leuchteten und so hastig und brummig ihren Geschäften nachgingen, und dann die demantstrahlenden Thauperlen, die an den Gräsern hingen und alle Strahlen der Sonne in sich aufnahmen, um sie dann wieder in tausend sprühenden und glühenden Regenbogenfarben zurückstrahlen zu lassen, als wenn sie auch Sonnen wären, dann die blanken runden Steinchen auf den schmalen Kieswegen, wie gut liess sich damit spielen! Vor allem aber dort oben der stolze hochmüthige Schwan, der so vornehm sich von dem schnatternden kleinen Entengeschlechte absonderte und stets einsam seine nassen Furchen zog, so dass wir Kleineren ihn für einen Verwandten des fürstlichen Besitzers hielten und respectvoll zurückwichen, wenn er sich just dem Ufer näherte! Ach, all' diese schönen Dinge leben noch unverändert, aber wir haben uns seitdem geändert! Die Welt ist dieselbe geblieben, aber wir sehen sie mit anderen, nüchternen Augen an; die schimmernde Welt in uns ist versunken und über uns breitet sich nur noch die eintönige klare Wasserfläche der Vernunft, und nur manchmal, in seltenen Augenblicken, in Weihestunden, wenn die Stürme der Seele ruhen, blicken wir sehnsuchtsvoll auf den klaren Grund — und möchten uns zurück denken in die glücklichen Tage der Kindheit — in die Tage der Jugend! Aber je älter wir werden, desto seltener werden diese Augenblicke, desto mehr und mehr verblassen diese Ideale!

Doch kehren wir nach dieser kurzen Abschweifung zu unserem eigentlichen Gegenstande zurück.

Das k. k. Lustschloss Belvedere 642 (neu 4).

Noch bis zum Jahre 1693 glich jene Bodenfläche, auf der sich heute so stolz und so vornehm das kaiserliche Lustschloss Belvedere und die Ambraser-Sammlung mit den Nebengebäuden und Gärten erheben, einer trostlosen Einöde. Noch waren die Spuren des letzten Türkenkrieges (ungeachtet seitdem beinahe 10 Jahre verstrichen) nicht völlig verwischt und man sah hier nichts Anderes als einige Ziegeleien, schmutzige Ziegelhütten und arg verwüstete Weingärten.

Im Jahre 1693 gelüstete es Prinz Eugen von Savoyen, den Wienern zu zeigen, wie Fürsten Paläste bauen sollen. Mit der Schärfe des Adlerblickes (der wahren Feldherren nie mangelt), erkannte er sogleich dieses ziemlich steil aufsteigende Terrain trotz seiner momentanen Armseligkeit als den geeignetsten Platz, um hier einen Palast und Garten im grossen Style aufzurichten, der durch seine Lage, gleichwie durch die Grossartigkeit des Entwurfes, dereinst zu den herrlichsten Zierden Wiens gehören sollte!

Die Baugeschichte des Belvedere.

Prinz Eugen (am 18. October 1663 zu Paris geb.) zählte 30 Jahre, als er im Jahre 1693 den Baugrund kaufte. Sein bereits aufleuchtendes Heldengestirn, seine glänzenden Siege in Ungarn bei St. Andre, Ofen und Mohacz (am 12. August 1687), an der türkischen Grenze bei Belgrad (9. September 1688), auf französischem Boden in der Dauphiné (1691) erwarben ihm nicht blos die Feldmarschallswürde, sondern auch (1693) den Oberbefehl über sämmtliche in Ungarn gegen die Türken kämpfenden Truppen und verschafften ihm gleichzeitig ein so enormes Einkommen, dass er sich nun wohl auch den Luxus erlauben konnte, die Pläne und Risse zu dem künftigen Belvedere von dem kaiserlichen Hofarchitekten Emanuel Fischer von Erlach entwerfen zu lassen. Noch vor seiner Abreise zur grossen Armee nach Ungarn (1693) wurde von ihm der Grundstein gelegt und noch im selben Jahre begann man mit den Erdarbeiten (vorerst am unteren Tracte am Rennweg).

Leider gerieth der Bau durch die fortwährenden Kriege, welche den Prinzen von Wien fern hielten immer wieder in's bedenklichste Stocken, so dass noch im Jahre 1719 die Baugerüste am unteren Tracte zu sehen waren.[1])

Erst im Jahre 1720 konnte der Ausbau des oberen Palais vom Hofarchitekten Lucas von Hildebrandt (nach Fischers Entwürfen) in Angriff genommen und nun rasch seinem Ende zugeführt werden, so dass nach vier Jahren (1724) die Bedachung aufgesetzt und das Gerüst entfernt wurde. Gleichzeitig ward auch der ganze Garten, dessen Arangement der fürstliche Gärtner Anton Zinner leitete mit all' der prunkenden Zier von Statuen, Wasserkünsten und geschnörkelten Buxbaum-Einfriedungen, wie sie noch heute bestehen und wie es der französisch-holländische Gartenstyl erforderte, hergestellt.

Um meinen Lesern den Umfang dieser Baulichkeiten nach damaliger Eintheilung klar zu machen, lege ich vorerst einen genauen Plan ***sub Figur 114*** hier bei, ehe ich zur Erklärung des so interessanten Details schreite.[2])

Unstreitig nimmt das »Obere Belvedere« unsere Aufmerksamkeit am lebhaftesten in Anspruch. Die Grossartigkeit seiner Anlagen im Allgemeinen, gleichwie sein reizendes Detail lassen diesen Bau als einen der schönsten Wien's aus der Zopfzeit erkennen. Es lohnt sich daher der Mühe, meine Leser mit den architektonischen Schönheiten im Einzelnen näher bekannt zu machen.

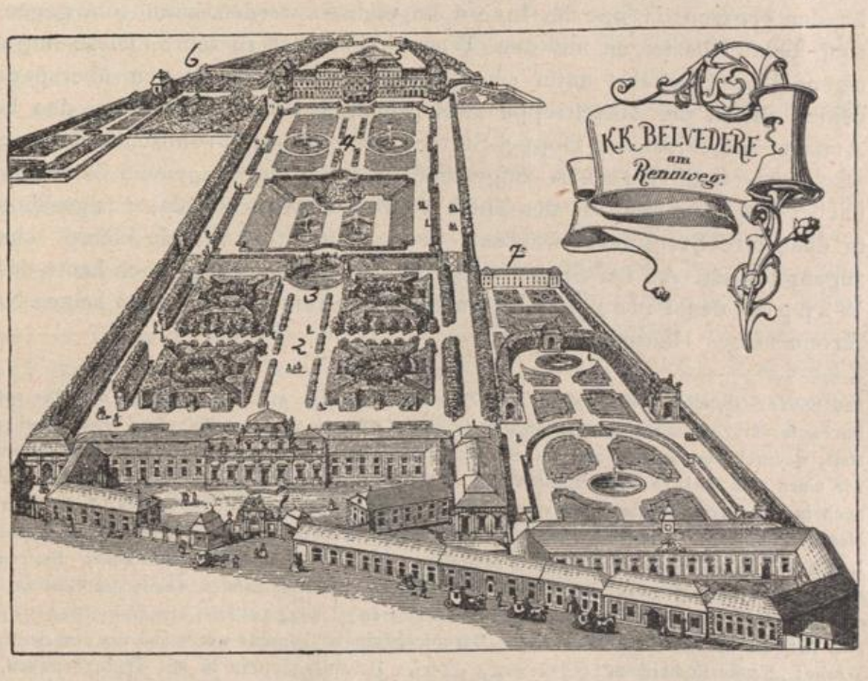


Fig. 114. Situations-Plan des Belvedere.

[1]) Auf den gleichzeitigen Abbildungen Delsenbachs (aus dem Jahre 1719) finden wir das ganze Untere Belvedere von Baugerüsten umgeben, und nur den niedrig gelegenen Theil des Gartens bis zum Abhange, wo jetzt die Treppen und gepflasterten Steinwege emporführen mit Baum- und Rasengruppen besetzt, die höher gelegenen Parthien aber noch immer verödet. Von dem eigentlichen Palais und dem grossen Stein-Bassin im oberen Theil des Belvedere zeigt sich noch keine Spur.

[2]) Jene dem Rennweg zugekehrten Bauten bildeten zu Zeiten Eugen das sogenannte **„Untere Schloß"**, dessen sich der Prinz während seiner Anwesenheit in Wien, in der besseren Jahreszeit (vom April bis November) als Schlafstätte und zum Empfange intimer Besuche, zu bedienen pflegte. Es war dies ein rückwärts gelegenes ebenerdiges Gartenschloss, dessen grosser Mittel-Saal direct in den unteren Garten führte. Zu beiden Seiten des Saales schlossen sich mehrere Zimmer an; heute ist in diesen Räumen die berühmte »Ambraser-Sammlung« untergebracht. — Der gegen den Rennweg vorgerückte Vordertract diente einst den Beamten und Dienern des Prinzen zur Unterkunft uud wird gegenwärtig von der Arcieren-Leibgarde bewohnt. Oberhalb der Einfahrt, weiter gegen den Rennweg, befindet sich der Eingang für Fussgeher; derselbe war zu Eugens Zeiten geschlossen, wird aber gegenwärtig dem Publicum den ganzen Tag über geöffnet. Durch eine hübsch ausgestattete Halle tritt man hier in den Garten, welcher sich terassenförmig gegen das Schloss erhebt und ausser einer prachtvollen Anlage im altfranzösischen Style prächtige Fontainen, Wasserfälle, Bassins und mehrere mit Figuren

Die architektonischen Schönheiten des Oberen Belvedere-Schlosses.

Das sogenannte »Obere Belvedere« liegt auf dem höchsten Punkte des Gartens und bildet ein längliches, reich gegliedertes, im italienischen Style erbautes Viereck, dessen beide Seiten mit je zwei reichverzierten kuppelförmig gekrönten Eckthürmen abschliessen.

Die Hauptfaçade ist der heutigen Belvedere-Linie zugekehrt und bildet die weitaus reicher decorirte Seite. Hier tritt auch der Mittelbau viel stärker hervor, als an der anderen dem grossen Garten zugekehrten Front. Dieser Mittelbau, dessen Dach über ein mit »Akroterien« überschmücktes üppig decorirtes Gesims ziemlich steil aufsteigt, gibt den übrigen Baugliedern eine durch die Höhe seiner Bedachung kräftigere Betonung. An dieser Seite führen breite Treppen zum Eingange empor und die Zufahrt ist so eingerichtet, dass unmittelbar an der grossen Treppe im Innern angefahren werden kann (um gegen die Unbilden der Witterung beim Aussteigen aus dem Wagen geschützt zu sein). Diese imposante Zufahrt bildet eine eigene Doppelauffahrt unter einer mit drei mächtigen Bogen überspannten Vorhalle, wo zu beiden Seiten der Mitteltreppe zwei prächtige Sphynxe, und bei den beiden unteren Enden der Auffahrt die colossalen Doppel-Statuen der bekannten römischen Rosselenker oder Dioskuren »Castor« und »Pollux« aufgestellt sind, die eine ungemein decorative Wirkung auf das Ganze üben. Die Treppen in der Mitte führen abwärts in das Erdgeschoss und zu beiden Seiten in das erste Stockwerk, während der zweite Stock durch kleine schmale Wendeltreppen zugänglich ist. An der Stirnseite der Einfahrtshalle prangt noch heute das grosse reichgeschmückte Wappen des Prinzen Eugen mit den Anfangsbuchstaben seines Namens und der fürstlichen Krone seines Hauses.

---

und Sphynx-Gestalten geschmückte Treppen und Gartenwege aufzuweisen hatte, die aber später ausser Gebrauch kamen und im Laufe der Zeit starke Beschädigungen erlitten. Erst in jüngster Zeit fand eine durchgreifende Renovirung aller Theile statt, wodurch der Garten seine frühere Vollkommenheit wieder erlangte. Links am obersten Theile unseres Bildes bemerken wir einen vom Palais durch Mauern und Gitterthore getrennten Garten mit sternförmig auslaufenden Baumalleen. Er wurde noch in den Dreissigerjahren als »Orangerie« und in letzterer Zeit als »Kindergarten« benützt. Hier stand einst die Menagerie Eugens. Dieselbe war reich besetzt und machte sich durch eine grosse Anzahl gezähmter Löwen, Hyänen, Luchse, exotischer Vögel etc. bemerkbar. Nach dem Tode des fürstlichen Besitzers kamen diese Thiere in die kaiserliche Menagerie nach Schönbrunn. Neben dem unteren Theile des Gartens, rechts im Bilde, sehen wir noch einen durch Mauern und Gitterthore separirten kleineren »Lustgarten«, eine Art Reserveplatz für Blumen und Gewächse aller Art, der in den Tagen Eugens das „Paradiesgärtchen" genannt wurde und von dem der Zeitgenosse **Küchelbecker** in seinem Werke: „**Neuste Nachrichten**" (1772) sagt: „**Dieses Paradiesgärtlein ist mit Springbrunnen, Laubengängen, grün bemalten Gartenhäusern mit vergoldeten Dächern und einem großen Vogelbauer gezieret, und ist billig ein vollkommener Begriff aller Annehmlichkeiten, so man nur von einem Garten verlangen kann.**" — Das obere Belvedere-Palais steht mit seiner Hauptfront gegen die heutige Belvedere-Linie und diente dem Prinzen zur eigentlichen Wohnung. Hier im grossen Marmorsaale, empfieng er hohe Besuche und hatte nebenan in einem eigenen Bibliotheks-Zimmer kostbare Bücher-, Kupferstich- und Handschriften-Sammlungen untergebracht, die nach seinem Tode der kaiserl. Hofbibliothek einverleibt wurden. Hier studirte er, empfing seine Freunde und unterredete sich gerne mit Künstlern und Gelehrten. Das Bassin im grossen Hofraume, welches in der Mitte des obersten Theiles am Bilde zu sehen ist, übertrifft an Grösse alle ähnlichen Wasserbehälter Wiens, war daher gleich ursprünglich zu kleinen Lustfahrten bestimmt, zu welchem Zwecke stets mehrere reichgeschmückte Gondeln vorräthig waren; später wurde dasselbe zu einem Fischbehälter, zuletzt aber während des Winters zum Tummelplatz für Schlittschuhläufer verwendet. Auch die steinerne Einfassung dieses Beckens ist in letzterer Zeit neu hergerichtet worden. An die Stelle der früheren plumpen, schwarzgelb angestrichenen Umfassungsbalken trat nun eine leichte zierliche Drahteinzäunung. Am obersten Ende unseres Bildes befindet sich das Haupteinfahrtsthor, durch das man (von der heutigen Belvedere-Linie aus) in das Obere Belvedere gelangen konnte, welches aber damals nur dem fürstlichen Besitzer und den Allerhöchsten Herrschaften (wenn sie auf Besuch kamen) geöffnet wurde. Dieses grosse Einfahrtsthor besteht noch gegenwärtig. Es ist aus Schmiedeeisen mit herrlichen Verzierungen geschmückt und bildet noch heute ein bis jetzt unerreichtes Meisterstück der Wiener Schlösserkunst des XVIII. Jahrhundertes. Von hier aus gelangt man zur Hauptfaçade des Oberen Belvedere, welche durch ihre schönen wahrhaft grossartigen architektonischen Verhältnisse überrascht, während die dem grossen Garten zugekehrte Seitenfront die weniger reich geschmückte Rückseite des Palastes bildet.

Mehr als hundert überlebensgrosse Steinfiguren treten rings um die Bedachung aus Balustraden und Gesimsverzierungen hervor und die Erker mit den mächtigen Kuppeln, die zurückweichenden einstöckigen Nebenflügel mit lesenenartigen Rahmungen der Fenster, welche im Mittelbau und an den beiden Erkern durch fortlaufende Pilaster gebildet sind, dann die glatten toskanischen Säulen am Vestibul, die Balustraden an der Altane und an der Terrasse, die hoch aus der Hauptfaçade vorragenden Karyatiden, die überall herausragenden Verkröpfungen, Unter- und Ueberschneidungen, all' dieses bunte Gewirre grotesker Wunderlichkeit gibt zwar dem Baue mitunter (nach unserem heutigen Geschmacke) das Gefühl der Unruhe und Ueberladenheit, aber dennoch ist das Grossartige der ganzen Anlage nicht zu verkennen, und wenn auch hier der Barokstyl in jener Verwegenheit auftritt, die selbst dem Auge des Laien nicht verborgen bleiben kann, so muss dennoch die Profilirung des Ganzen eine äusserst glückliche genannt werden und es ist nicht zu leugnen, dass das Schloss in allen seinen Haupttheilen mit dem feinsten Stylgefühle für Betonung der Verhältnisse gedacht und ausgeführt ist.

In ***Figur 115*** sehen wir die der heutigen Belvedere-Linie zugekehrte Hauptfaçade in ihrer ganzen Länge aufgerollt.[1])

Noch ist auf dieser Hofseite, gegenüber dem Mitteltracte, des grossen Bassins zu gedenken, das zu Eugens Zeiten im Sommer zu Lustfahrten diente, wozu stets mehrere zierliche Gondeln vorräthig waren. Nach dem Tode Eugens wurde das Bassin als Fischbehälter und Reservoir der, in dem unteren Schlossgarten sich befindenden, kleineren Bassins und Wasserkunstwerke benützt, welch' letztere jedoch nicht mehr im Gange sind. Seiner Geräumigkeit wegen diente in früherer Zeit (noch bis in die Dreissigerjahre) die gefrorene Spiegelfläche zum Tummel- und Uebungsplatze für Freunde des Eissportes. Hier pflegte man in überaus zierlichen Laufstühlen mit vieler Gewandtheit die Damen zu führen, was dem Volksdichter Gleich Anlass zu einem witzigen Epigramme gab. Er sagte:

„Es glitschen Vindobona's Söhne
Daselbst im Winter schaarenweis,
Und mancher führte seine Schöne
Wohl mehr als einmal schon auf's Eis."

Zu den architektonischen Schönheiten dieses Hofes sind noch besonders die Eisengitterpforten zu zählen, welche sowohl hier auf die Strasse als in den Garten führen.

Wie sich unter den Augen des kunstsinnigen Prinzen Alles vereinen musste, um jeden Theil seines Palastes zum vollendeten Prachtbau zu gestalten, so gilt dies auch von diesen

---

[1]) Das Bild ist nach der Natur gezeichnet und gestattet uns einen Ueberblick über die ganze Façade. Wahrhaft majestätisch ist der Aufgang zur Vorhalle. Von überraschender Mannigfaltigkeit sind jene Karyatiden zwischen den ovalen Oberlichtfenstern, von denen eine jede derselben eine andere Stellung einnimmt. Das von zwei aufrechten Löwen getragene Savoyen'sche Familien-Wappen des Prinzen nimmt fast die ganze Breite des Mitteldaches ein und ist von einer Herzogskrone überschattet. Zu beiden Seiten sehen wir zwei allegorische Gestalten auf Dachabsätzen, u. zw. rechts die Göttin des Ruhmes mit einer Tuba und links die Göttin der Unsterblichkeit mit einer emporgehaltenen flammensprühenden Fackel in anmuthiger Stellung gelagert. Oberhalb der Herzogskrone wird der Gedanke der Unsterblichkeit auch durch eine grosse Urne symbolisirt, welche der Gott des Krieges mit einem Lorbeer umkränzt und die zwei Amoretten festzuhalten scheinen; das Ganze wird im Hintergrunde von reichen Siegestrophäen umrahmt. Ungeachtet der ziemlich bedeutenden Höhe tritt jede einzelne dieser Figuren plastisch hervor und übt durch ihre malerische Stellung einen eigenthümlichen Reiz auf den Beschauer. Dieselbe Wirkung erzielen auch die auf der Balustrade aufgestellten mythologischen Figuren; es sind dies einzelne auf niederen Sockeln aufrecht stehende Göttergestalten, die durch ihre abwechslungsreiche Körperbewegung das Ganze ungemein beleben. Ueber die Bedachung dieser Vorhalle erhebt sich das hohe Giebeldach des Mittelbaues. Auf diesem, sowie auf jenen der beiden Seitenflügel sehen wir auf Postamenten grosse Siegestrophäen und zwischen jedem solchen Postamente ein Figurenpaar aufgestellt. Die ganze Façade ist zwischen den Fenstern etagenweise durch toskanische Säulenpaare reich belebt und geben dieser Front ein ungemein prächtiges Ansehen.

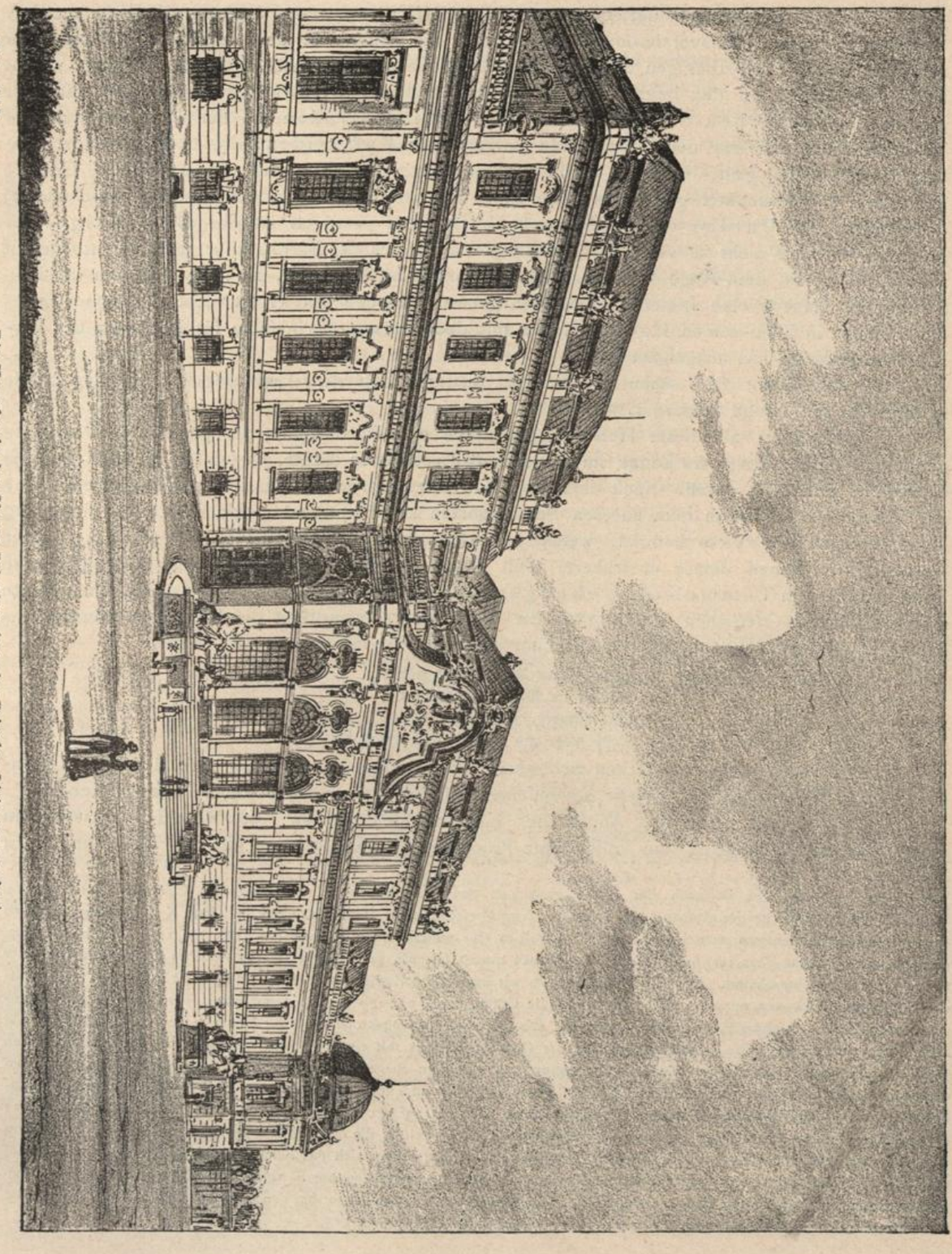


Fig. 115. Die Hauptfaçade des Oberen Belvedere (von der Belvedere-Linie aus gesehen).

Gitterpforten, wovon namentlich jenes grosse Eisengitterthor (welches gegen die jetzige Belvederelinie[1]) führt, besondere Beachtung verdient.

Sowohl die geschmackvolle Zeichnung als die kunstvolle Ausführung der einzelnen Theile aus Schmiedeeisen, machen diese Arbeit zu einen bis jetzt unerreichten Meisterwerk der Wiener Schlosserkunst des XVIII. Jahrhundertes. Die complicirte Verschlingung der stylvollen Arabesken verdient in ihren so überreichen, immer neu auftretenden, nie sich wiederholenden Motiven sowohl das Lob des Kenners, gleichwie die Bewunderung des Laien. Und merkwürdig genug, während die Eisen- und Goldschmiedekunst bereits im XIV. und XV. Jahrhunderte zur schönsten Blüthe gelangte, nahm die eigentliche Schlosserkunst erst im XVII. und XVIII. Jahrhunderte ihren Aufschwung.

Eine genaue Abbildung dieser berühmten Eisengitterpforte folgt hier ***sub Fig. 116*** bei.[2])

Zu den weiteren architektonischen Schönheiten gehört auch die dem Belvederegarten zugekehrte Front des Palastes; wenn auch der Mittelbau nicht so majestätisch sich vordrängt, wie dies bei der Hauptfront der Fall ist, so tritt doch auch hier der Barockstyl in seiner vollsten Ungezwungenheit auf, und die verschiedenen Verzierungen mit ihren figuralen und ornamentalen Ausschmückungen sind so zahlreich in Anwendung gebracht, dass es fast keine einzige Stelle gibt, die nicht durch ein Zierat betont oder hervorgehoben wäre. Besonders treten die drei grossen von hohen Säulen getragenen Balcons hervor, welche an der Seite der Hauptfront gänzlich fehlen und hier der Façade ein prächtiges Ansehen geben. Von besonderer architektonischer Wirkung sind hier die an den beiden Seitenflügeln und im Mittelbau angebrachten porticusartigen offenen Hallen-Eingänge, welche gegenwärtig mittelst Fenstern geschlossen sind. Auch auf dieser Seite der Front laufen längs der Dachung Balustraden hindurch, auf denen überlebensgrosse Figurenpaare und reichgeschmückte Doppelfestons aufgestellt und am Mittelbau mit Trophäen untermischt sind.

Ober den Balconfenstern der Eckpavillons sind die Gesimse und das Frontispice besonders reich ornamentirt. Im linken Flügel, und zwar an der dem grossen Bassin zugekehrten Seite befindet sich auch die schöne von Vergoldungen und Mamorschmuck strotzende Schlosscapelle, welche der Auferstehung Christi geweiht und mit einem werthvollen Altarbilde, die »Auferstehung des Herrn« von Solimens aus Neapel, geziert ist. Dieses niedliche Bethaus wurde mit dem ganzen Schlosse im Jahre 1724 unter einem vollendet, wie dies die hier angebrachte Inschrift: *„Pax mundi resurectio Christi ex anno 1724"* beweist. Dieser Andachtsort wurde vom grossen Eugen während der ganzen Zeit, so lange er das Belvedere bewohnte, täglich zur Abhaltung seiner Andacht besucht, wobei sich stets eine ausgewählte Gesellschaft aus den Adel- und Gelehrten-Kreisen einzufinden pflegte.

Nicht unerwähnt darf gelassen werden, dass das Palais von der Garten-Seite aus die herrlichste Aussicht über die Stadt und seine nächste Umgebung bietet, auch lässt sich von hier aus der Garten in allen seinen Theilen übersehen. Derselbe bildet gegen die Stadt zu einen gelinden Abhang mit steinernen colossalen Sphynxfiguren ohne Bäume, blos mit Wiesenplätzen und einem imposanten Parterre, mit geschnittener Buxbaum-Einfassung, Blumen-

---

[1]) Die Belvederelinie wurde erst im Jahre 1841 mit der Gründung der sogenannten Raaber-Südbahn und bei Gelegenheit des gleichzeitig erbauten Südbahnhofes eröffnet. Früher war dieser Weg durch den querüber laufenden Liniengraben abgesperrt und man konnte aus der Heugasse nur seitwärts durch die Favoriten-Linie oder auf der entgegengesetzten Seite durch die St. Marxerlinie auf's freie Feld hinaus fahren.

[2]) Das Bild ist nach der Natur gezeichnet und zeigt uns das Eisengitter von der gegen die Belvederelinie gerichteten Aussenseite. Wir bemerken in demselben die Anfangsbuchstaben des Prinzen Eugen von Savoyen, nämlich E und S mit den Verzierungen künstlich eigeflochten und über dem letzten Gitterbogen die Herzogskrone aus Schmiedeeisen emporragen.

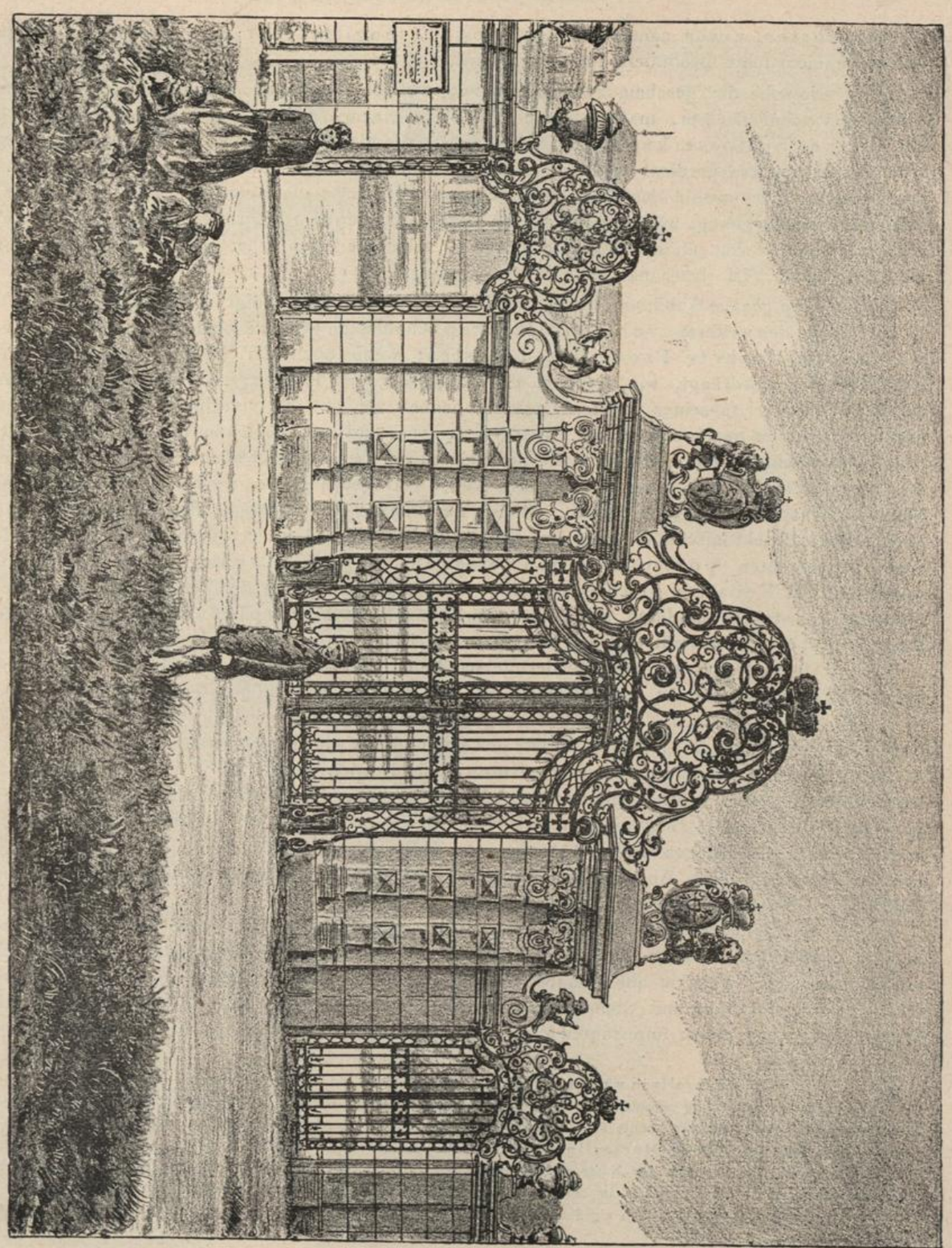


Fig. 116. Das grosse Eisengitter-Thor im Oberen Belvedere.

beeten und Bassins nach alt holländischem Geschmacke decorirt. Dort aber, wo die erste Gartenabtheilung aufhört, befand sich ehemals ein mächtiger Wassersturz, bei dem die Fluth durch fünf »Riesenmäuler« herabströmte, und der sein Wasser vom oberen Bassin erhielt. Heute ist diese Communication unterbrochen. Am linken Flügel des Palastes bemerken wir jenen Theil des Gartens, welcher vormals der fürstlichen Menagerie gewidmet war, wie dies die sternartig auslaufenden Alleen, welche zu den verschiedenen Thierbehältern führten, noch erkennen lassen. Die heute dort befindlichen Häuschen für die Invalidenwache sind neueren Ursprungs. Nach Eugens Tode wurden die Reste der Thiersammlung der kaiserlichen Menagerie in Schönbrunn einverleibt. Nur ein weissköpfiger Geyer, welcher sich schon seit 1706 im Belvedere befand und der kurz vor 1824 starb, nachdem er 117 Jahre in der Gefangenschaft gelebt, und ein Steinadler, der Liebling Eugens, verblieben auch nach der Auflassung der Menagerie im Belvedere. Auf der, dieser Schlossabtheilung entgegengesetzten Seite befand sich einst die Schlosswache, nächst welcher sich ein kleiner Blumengarten zeigt.

Um meinen Lesern die rückwärtige der Stadt zugekehrte Front des Palastes zu versinnlichen, lege ich ***sub Figur 117*** eine Ansicht bei.[1])

Was die innere Ausschmückung des Palastes betrifft, so ist sie ausschliesslich das Werk des Claudius Lefont du Plessy und die Stuccatur-Arbeiten jenes des k. k. Hofstuccateurs Albert Camesina. Der grosse Prachtsaal fesselt unsere Aufmerksamkeit am meisten, er erglänzt von Gold und Marmor, seine Plafond-Decke ist mit allegorischen Figuren von Carlo Carlone äusserst farbenprächtig und wirkungsvoll gemalt. Die architektonischen Nebenwerke sind von Marrt Antonio Chiamini und von Cajetan Tanti ausgeführt. Die darin befindlichen lebensgrossen Gemälde Maria Theresias und Kaiser Josef II. sind von Anton Maron und die Bildsäule Maria Theresias im ungarischen Costüme, so wie jene ihres Gemahls Franz I. (jede 7 Fuss hoch) sind von Franz Xaver Messerschmidt. Der Saal selbst theilt das ganze Schlossgebäude in zwei Flügel, deren jeder sieben grosse Säle und zwei Eckcabinette enthält.

Nach dem Tode des Prinzen Eugen (21. April 1736) erbte sein Gesammtvermögen, das Obere und Untere Belvedereschloss sammt allen Kunstschätzen, Bildern, Büchern, Kupferstichen, Handzeichnungen etc., dessen Nichte Victoria Herzogin von Soissons, vermählte Herzogin von Sachsen-Hildburghausen.

Aber weder für sie noch ihren Gemahl hatten all' diese Kostbarkeiten und gelehrten Dinge einen Reiz und da sie bald nach dem Tode Eugens in Turin in's Kloster ging, so trat der Herzog das ganze Besitzthum sammt Palast und Garten an den kaiserlichen Hof gegen eine Leibrente von jährlich 12.000 fl. ab. Der untere am Rennwege gelegene rechte Flügel des Schlosses wurde im Jahre 1763 der deutschen Garde überlassen, der linke Flügel mit Anfang dieses Jahrhundertes von Elisabeth Prinzessin von Württemberg (nachherigen Gemahlin Franz I.) bewohnt; ihr folgte die Prinzessin von Frankreich Therese Charlotte, Gemahlin Herzogs von Angoulème. Sie war die Tochter Ludwig XVI. und wurde gleichfalls mit ihrem Vater in das Staats-Gefängniss des Tempel in Paris gebracht. Am 25. December 1795 endlich wurde sie aus demselben befreit und gegen die von Dumouriez überlieferten Convents-Deputirten ausgewechselt und traf schon den 29. Jänner 1796 hier in Wien ein, wo sie während der ganzen Zeit ihres Aufenthaltes im Unteren Belvedere ihre Wohnung nahm, bis sie sich mit dem Herzog von Angoulème vermählte.

[1]) Das Bild, von Salomon Kleiner gezeichnet und von Heumann in Kupfer gestochen, aus den Jahren 1731, 36 cm. br. und 29 cm. hoch, gibt uns eine genaue Vorstellung der ganzen Frontseite und des obersten Gartentheiles. Links im Bilde sehen wir das Eisengitterthor, welches einst in den Menagerie-Garten führte. Die steinernen, zu beiden Seiten von Sphynxgestalten umgebenen Stiegen führen in das Garten-Parterre, wo sich die Blumenbeete mit ausgeschnittenen Obeliskenfiguren nach holländischem Geschmack befanden und ringsum mit Buxbaum-Spalieren eingefriedet waren.

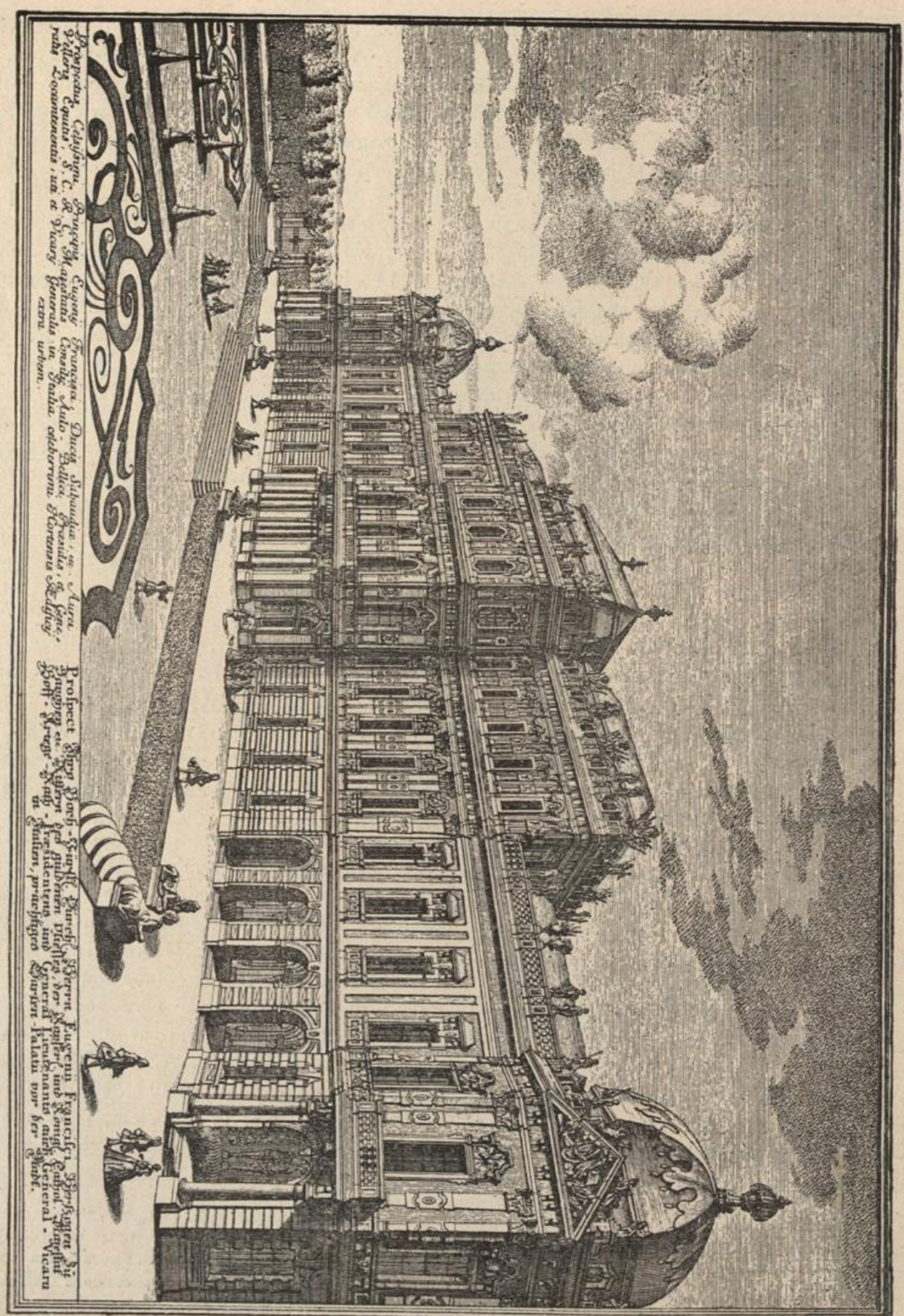


Fig. 117.

Das Obere Belvedere mit der Front gegen die Stadt.

Zuletzt bezog Erzherzog Ferdinand, Gouverneur der ehemaligen Lombardei, mit seiner Familie das untere Schloss.

Erst im Jahre 1806 wurden in diesen Räumen die herrlichen alten Waffensammlungen und Kriegsrüstungen die früher im Schlosse zu Ambras in Tirol sich befanden und schon früher dort von Erzherzog Ferdinand (Sohn des Kaisers Ferdinand I.) gesammelt waren, nun aber, da Tirol an Baiern kam und zu fürchten stand, dass diese kostbare Sammlung jetzt in fremde Hand gerathen könnte, untergebracht. Seit dieser Zeit (1806) erhielt diese Sammlung den Namen »Ambraser-Sammlung«.

Das Obere Belvedere wurde seit dem Tode des Prinzen Eugen von Niemandem mehr bewohnt, bis endlich im Jahre 1775 eine würdige Nachfolgerin, »die Kunst«, in diesen Räumen ihren Einzug hielt.

Kaiser Josef II. beschloss nämlich, im Einverständnisse mit seiner kaiserlichen Mutter, die in der Stallburg bisher aufgestellten Bilder — da es dort an den nöthigen Räumlichkeiten gebrach — hieher zu übertragen und eine kaiserliche Bildergalerie daselbst zu gründen. Schon mit Hofkammerdecret vom 31. März 1773 befahl Kaiserin Maria Theresia durch den Oberkämmerer Fürsten von Auersperg eine Bilder-Inventur sämmtlicher kaiserlichen Schlösser vorzunehmen. Der von Josef II. aus Basel berufene Kupferstecher Christian Mechel wurde mit der Uebersiedelung sämmtlicher Bilder aus den kaiserlichen Schlössern und Depots nach Wien betraut und schon im Jahre 1777 erfolgte die Ueberführung aller Kunstwerke aus der Stallburg ins obere Belvedereschloss, wo die Aufstellung nach den einzelnen Kunstschulen vorgenommen wurde.

Seit dieser Zeit befindet sich die kaiserliche Gemäldegalerie ununterbrochen in diesen Räumen, und wurde durch die Kunstliebe der Regenten des Kaiserhauses bis nun fortwährend vermehrt und vergrössert, so dass sie unter den Kunstgalerien Europas heute einen der vornehmsten Plätze einnimmt. — Und da eine Kunstsammlung von dieser Grösse und diesem Umfange gewiss auch auf das Studium der Kunstgeschichte (zumal der vaterländischen) den grössten Einfluss zu üben vermag, so ist eine nähere Kenntniss über die Entstehung, Begründung und Fortentwicklung dieser Gemäldegalerie gewiss nicht ohne Interesse. Können wir uns doch über das Wesen und den eigentlichen Werth der einzelnen Kunstschulen nicht rascher eine genaue Kenntniss erwerben, als wenn wir einen prüfenden Blick auf alle jene noch vorhandenen Zeugen der Kunstfertigkeit vergangener Geschlechter werfen, welche hier in einer so reichen Zahl und so vollständig versammelt sind. Möge also eine kurze Geschichte der Belvederegalerie die nöthige Anregung gewähren.

Die Geschichte der Bildergalerie im Oberen Belvedere.

Gleich allen anderen grossen Kunstsammlungen Europas, hat auch diese Gemäldegalerie ihre Entstehung dem Sammelfleisse der im XVI. und XVII. Jahrhunderte so zahlreich vorhandenen Amateurs und Kunstmäcenen zu danken.

Schon Rudolf II., dieser jugendliche kunstsinnige Herrscher, welcher im Jahre 1576 in der Burg zu Prag seinen Thron bestieg, umgab sich mit zahlreichen Künstlern und Gelehrten und begann mit Hilfe seiner Rathgeber das Sammeln von Bildern auf Grund jener Kunstschätze, die er bereits in der Wiener Hofburg und in Prag vorfand.[1])

[1]) Die Bildersammlung in Prag (aus der Zeit 1576) belief sich — laut den noch vorhandenen Aufschreibungen — auf nicht mehr als 800 Bilder, unter welchen sich auch viele werthlose Copien befanden. Der traditionelle Reichthum der Kunst- und Schatzkammer Prags beschränkte sich hauptsächlich auf die sogenannten „Kleinotern" und „Raritäten."

Die Zeitgenossen dieses kunstbegeisterten Kaisers wissen von seinen Eigenschaften als Sammler und Amateur wahrhaft Wunderbares zu berichten. So erzählen seine Geschichtsschreiber, dass Rudolf, überall wo die Kunst gepflegt wurde, Agenten hatte, die für ihn Bestellungen machten, ja dass er sogar von Zeit zu Zeit besondere Vertrauenspersonen zur Erwerbung von Kunstsachen ausschickte. Der bedeutendste unter diesen Männern war der bekannte Jacopo de Strada, welchen Rudolph II. an seinen Hof nach Prag berief und der ihm dann lange treu und umsichtig diente. Auf diese Weise kamen in die Prager Galerie (welche damals „Die Kunst- und Wunder-Kammer" genannt wurde) sehr werthvolle Bilder, die noch heute unserer Bildergalerie zur grössten Zierde gereichen. Einige davon sind weltberühmt, so z. B. »Jo und Zeus« und »Der Raub des Ganymed» von Correggio, »Die Bogen-Schützen« von Parmegianino; mehrere Bilder von Brueghel, Savery, dann einige altdeutsche Bilder von Dürer, wie z. B. »Die Dreifaltigkeit«, welche er für das Zwölf-Brüderhaus des Metallgiessers Landauer in Nürnberg malte; »Das Rosenkranzfest« und »Die Marter der zehntausend Christen«, welche er für den Kurfürst Friedrich den Weisen malte.[1])

Auch Ferdinand III. wendete seine Aufmerksamkeit den Kunstschätzen zu, so z. B. berichtet der Schatzmeister Eusebius Miseron über eine Reise nach Graz, wohin er vom Kaiser zum Ankauf von Bildern gesandt wurde und auch mehrere mitbrachte. Einen bedeutenden Zuwachs erhielt die Sammlung durch den Erzherzog Leopold Wilhelm von Oesterreich, Generalgouverneur der Niederlande, dessen Cabinetsmaler der berühmte David Tenier (der Jüngere) war, der eine grosse Anzahl italienischer und niederländischer Bilder für den Erzherzog in Brüssel zusammen brachte, die dann im Jahre 1657 nach Wien kamen (unter denen sich auch einige vortreffliche Teniers befanden).

Von dieser Zeit an blieb diese Gemälde-Sammlung immer in Wien, und zwar am gleichen Orte in der k. k. Stallburg (gegenüber der heutigen Winter-Reitschule). Hier empfing sie von Zeit zu Zeit grösseren Zuwachs, am meisten aber durch Carl VI., der sie im Jahre 1728 unter der Aufsicht des Ober-Bau-Directors Grafen Gundacker von Althan vergrösserte und in 11 Zimmern unterbringen liess. Bis zu Maria Theresia's Zeit fanden keine besonderen Veränderungen statt. Nur einige werthvolle Einkäufe fallen in diese Periode. So z. B. wurde am 20. November 1775 Galerie-Director Josef Rosa nach Brüssel gesandt, um eine Partie Bilder aus dem Besitze des dortigen Jesuiten-Collegiums zu kaufen. Er brachte 30 werthvolle Bilder mit, darunter das grosse berühmte Altarbild von Rubens „Assomption de la Vierge" um den Preis von 14.000 Gulden. Am 3. December 1776 beauftragte die Kaiserin den Grafen Starhemberg, das Bild von Rubens: „Der heilige Ildefonso", für die Galerie anzukaufen, was um den ausserordentlichen Preis von 40.000 Gulden geschah. Auch Kaiser Josef II. hatte in Prag von dem General der Cavallerie, Grafen Nostiz, um 8000 Gulden 44 Bilder gekauft und hievon den Oberstkämmerer, Grafen Rosenberg, verständigt.[2])

---

[1]) Diese Bilder wurden, als die Schweden am 26. August 1648 die Kleinseite mit dem Hradschin einnahmen, noch rechtzeitig vor dem Einfalle versteckt und von Miseron, dem Schatzmeister Ferdinand III., glücklich nach Wien gebracht, wo sie noch heute in der kaiserlichen Galerie sich befinden.

[2]) Ein Brief des Kaisers hat sich erhalten, aus dem sein lebhaftes Interesse für diese Bilder hervorgeht, der Brief lautet wörtlich: „Lieber Graf Rosenberg! Ich habe hier eine Sammlung von Bildern um 8000 Gulden erkauft, welche vorhin dem Generalen der Cavallerie Grafen Nostiz gehört haben, und worunter vorzüglich eine Bataille von Salvator Rosa sehr schön ist, obwohlen auch einige von den übrigen nicht unter die letzte Classe von Bildern zu gehören scheinen. Ich schicke Ihnen hierneben die Liste davon; die 8000 Gulden habe Ich sogleich hier durch die Kameralcassa gegen Quittung des Verkäufers bezahlen lassen, welcher Ich solche bei meiner Zurückkunft werde ersetzen und die nöthigen Anstalten zur Transportirung der Gemälde selbst treffen lassen. Einstweilen will Ich Sie vom diesem Kauf nur hiemit verständigen, zu welchem Ich mich entschlossen habe, weil sich eben hiezu die schickſame Gelegenheit erbothen hat. Prag, den 3. October 1786.

Diese Bilder befinden sich noch heute in der Galerie.

Joseph.

Im Jahre 1777 erfolgte die Uebersiedelung der Bilder aus der Stallburg in's Belvedere durch Director Rosa. Da aber mittlerweile Kaiser Josef den Baseler Kupferstecher und Kunsthändler, Christian von Mechel, kennen lernte und in ihm einen grossen Kenner alter Kunst entdeckte, berief er ihn nach Wien und übertrug ihm die Neugestaltung der Galerie im Belvedere. Mechel, in Wien angekommen, legte dem Kaiser einen vollständigen Plan vor, nach welchem er alle Bilder nach Schulen und Meister zusammenstellte und diese Arbeit in der Zeit zwischen 1778 bis 1779 vollendete. Der Bericht aber, den er an den Kaiser erstattete, lautete wörtlich: **„Der Zweck alles Bestrebens ging dahin, dieses schöne, durch seine zahlreichen Zimmerabtheilungen dazu völlig geschaffene Gebäude so zu benützen, daß die Einrichtung im Ganzen, und so weit möglich, sichtbare Geschichte der Kunst werden möchte. Eine solche große öffentliche, mehr zum Unterrichte noch, als nur zum vorübergehenden Vergnügen, bestimmte Sammlung scheint einer reichen Bibliothek zu gleichen, in welcher der Wißbegierige froh ist, Werke aller Arten und aller Zeiten anzutreffen".**

Diese Aeusserung ist desshalb interessant, weil angenommen werden kann, dass dieser Grundsatz bei Aufstellung von Galerien zum ersten Male durch Mechel im Belvedere zur Anwendung kam. Wie gross übrigens damals schon der Vorrath an Bildern war, geht schon aus einem Berichte des Oberkämmerers, Grafen Rosenberg, an den Kaiser de dato 25. October 1782 hervor; in diesem Berichte wird gemeldet, dass nach Auswahl und Aufstellung aller werthvollen Bilder noch 203 Stück übrig geblieben sind, die sich jetzt am Boden zur Aufbewahrung befinden.

Im Herbste des Jahres 1781 war die Aufstellung sämmtlicher Gemälde vollendet. Es waren zu allen Bildern neue, gleiche, vergoldete Rahmen gemacht, welche 70.000 Gulden kosteten. Jedes Gemälde erhielt eine besondere Nummer und den Namen des Malers. Zwei Jahre darauf (1783) kam der erste von Mechel verfasste, 1300 Gemälde enthaltende Katalog im Drucke heraus. In den folgenden zwei Jahren hob Kaiser Josef II. viele Klöster auf und liess die guten Gemälde aus denselben, besonders aus Italien und den Niederlanden, nach Wien bringen. Hierdurch fand neuer Zuwachs statt, der den mittlerweile an die Stelle Mechels als Galerie-Director neu eintretenden Rosa bestimmte, abermals eine neue Eintheilung zu treffen und wieder einen neuen Katalog zu verfassen. Derselbe kam unter dem Titel: »Gemälde der k. k. Galerie in 2 Abtheilungen« (Gedruckt Wien 1796) heraus. Leopold II. konnte, vom Tode ereilt, keine grossen Entwürfe ausführen, dagegen brachte die Kunstliebe Kaiser Franz I. durch Tausch neuen Glanz in diese herrliche Galerie; denn unter so vielen Schätzen der Kunst waren bis nun nur sehr Wenige der vorzüglichsten florentinischen Künstlernamen vertreten. Durch Tausch zwischen der herzoglich-florentinischen nnd der kaiserlichen Galerie in Wien war es möglich, jene Bilder, welche in einer der beiden Galerien fehlten, in der anderen dagegen vorkamen, im Wege des Tausches zu acquiriren; denn dadurch, dass beide ihren Ueberfluss abgaben, gewannen beide und verschafften sich neuen Glanz, ohne dadurch von ihrem früheren etwas einzubüssen.

Von diesen aus Florenz angelangten und im Wege des Tausches erworbenen Bildern müssen folgende besonders werthvolle genannt werden, u. zw.: ein Andrea del Sarto »Die heilige Familie«; ein Carlo Dolce »Maria mit dem Kinde«; ein Giulio Romano »Maria mit dem Kinde und Johannes«; Georgio Vasari »Die heilige Familie«; Federigo Barocco »Portrait eines Geistlichen«; Christofane Allori »Judith«: Fra Bartolomeo »Die Darstellung im Tempel«; Franzesco Salviati »Die Auferstehung Christi«; Allesandro Allori »Christus im Hause des Lazarus«.

Unter den neuen Bildern, deren sich die Galerie erfreute, müssen noch besonders erwähnt werden jene 174 Bilder, welche im Frühjahre 1806 über Ferrara aus der Sammlung des

Fürsten Albani aus Rom in sechs Kisten hier in Wien anlangten. Von diesen suchte sich Director Rosa 31 Stück für die Galerie um den Betrag von 2000 Dukaten aus, welche mit kaiserlicher Entschliessung vom 25. November 1801 ihre Genehmigung erhielten und der Galerie einverleibt wurden.

Auch im Jahre 1800 kamen aus Bologna über Ferrara an den Hofkriegsrath 141 Stücke Bilder an, über die Director Rosa unter dem 10. November 1800 an den Kaiser berichtete, dass viele dieser Bilder gelitten und bereits ihrer Rahmen beraubt worden wären. Unter diesen beschädigten befand sich auch ein Hauptwerk von Velasquez, seine Familie darstellend, unter dem Titel: »La Famiglia di Diego de Velasquez«. Rosa erkannte den hohen Werth des Bildes, liess es restauriren, und es zeigte sich, dass die Beschädigungen nur nebensächliche seien.

Die Annäherung der Franzosen im November 1805 machte die Abräumung und Verpackung der Galerie nothwendig. Binnen 48 Stunden wurden die besten Werke mittelst eines Schiffes nach Pressburg gebracht. Rosa war unterdessen gestorben und Heinrich Füger zum Director ernannt.

Glücklicherweise hatten die Franzosen die Galerie vollkommen verschont und schon am 17. Juli konnte Füger berichten, dass die Bilder aus Ungarn bereits zurückgebracht seien. Minder glücklich gestaltete sich die zweite Invasion der Franzosen im Jahre 1809. Schon am 11. Mai rückte ein Theil derselben in den Vorstädten ein und um 1 Uhr Mittags erschien ein französischer Officier im Oberen Belvedere mit 20 Mann, der Füger den Befehl vorzeigte, das Schloss als Sauvegarde zu bewachen. In den ersten Tagen des Juni besuchte Grossmarschall Duroc selbst das Belvedere, um sich zu überzeugen, dass es sich für Einquartierungen nicht eigne. Am 6. Juni wurde Füger zum Generalgouverneur Andriossi geladen, um Mittheilungen über die kaiserliche Galerie zu machen. »Und wo sind die Bilder«, herrschte Andriossi den bis ins Herz erschrockenen Füger an. »Sie wurden in Sicherheit gebracht«, lispelte halb vernehmbar der Angeredete. »Sie haben als rechtschaffener Mann ihre Pflicht gethan«, erwiderte begütigend Andriossi, »aber alle werden Sie doch nicht fortgebracht haben?« Am 7. Juni Abends kam der General-Intendant Daru und General-Director der französischen Museen Denon. Sie besichtigten alle Räume, selbst das Atelier Fügers. Tags darauf bei Tagesgrauen begann Denon in Begleitung zweier Commissäre unter Vorweisung eines schriftlichen Befehles des Kaisers Napoleon die im Belvedere befindlichen Kunstschätze aufzunehmen. Denon's Uebernahms-Verzeichniss enthielt 400 Bilder. Er nahm aber auch türkische Zelte die sich im Pavillon des ehemaligen Thiergartens befanden, als Kunstwerke mit.

Mit dem Pariser Frieden 1815 wurde auch die Rückgabe der Kunstwerke zugesichert und der junge Custos Josef Rosa als kaiserlicher Commissär nach Paris abgesandt. Er fand auch wirklich sämmtliche Bilder bis auf 36 Stück vor.

Im Jahre 1816 und 1838 wurde eine grosse Anzahl von Bildern durch Ankauf für die Galerie erworben. Füger starb am 3. November 1818. Der jüngere Rosa und der Custos Carl Russ besorgten die Geschäfte der Galerie interimistisch, bis endlich der Landschafts-Maler Josef Rebell im Jahre 1824 zum Director ernannt wurde.

Rebell war sehr thätig, unter seiner Leitung fand eine allgemeine Restaurirung der Bilder und eine theilweis veränderte Aufstellung statt, welche bis zur neuesten Zeit dieselbe blieb. Im Jahre 1836 starb Rebell und es wurde Peter Kraft zum Galerie-Director ernannt. Nun folgte für die Galerie eine Zeit der Stabilität und Ruhe; die Bilder, welche im Jahre 1838 aus Venedig kamen, wurden in's Depot zurückgelegt und beirrten sonach nicht die herrschende Ordnung in den Sälen. Mittlerweile war der Sohn des Directors, Namens Albrecht Kraft, bemüht, der Galerie gute Kataloge zu geben, leider wurde sein erspriessliches Unternehmen durch seinen im Jahre 1857 erfolgten Tod unterbrochen. Erst den ausserordentlichen Bemühungen des jetzigen Directors, dem Künstler, Kunstgelehrten und Forscher, Eduard Ritter von

Engert, ist es gelungen, einen systematischen nach Schulen und Namen wohlgeordneten vollständigen Katalog zu Stande zu bringen, der umso verdienstvoller ist, als bei jedem Maler nicht blos dessen nach Quellen gearbeitete Biographie, das Zeichen seiner Signatur, sondern auch überall die Ortslage, wo sich das Bild befindet, und die natürliche Grösse des Bildes nach Höhe und Breite angegeben ist.

Ein Blick in diesen Katalog belehrt uns, dass die Galerie, mit Ausnahme der altitalienischen Kunst, Bilder aus allen Schulen und Zeiten besitzt, so dass man sagen kann, jede der einzelnen Kunstperioden sei in ihren Hauptwerken und mit ihren hervorragendsten Meistern vertreten.

Leider gestattet es nicht der Raum, in Einzelheiten einzugehen, aber ein flüchtiger Besuch dieser Kunstschätze wird genügen, um uns zu überzeugen, dass die Galerie zu den bedeutendsten ihrer Art gezählt zu werden verdient.

Die herrlichen Säle des Oberen Belvederes sind durch die Helligkeit ihrer Räume, so wie durch die Höhe ihrer Stockwerke für eine Bildergalerie so bequem gelegen, dass man fast glauben sollte, ihr Schöpfer, Prinz Eugen, hätte sie schon im Vorhinein zum Tempel der Kunst bestimmt. Gleich von der Stiege aus treten wir in den grossen ovalen, von Gold und Marmor glänzenden Mittelsaal, dessen Plafond mit allegorischen Figuren von Carlo Carlone und mit architektonischem Beiwerk von Mark Anton Chianini und Cajetan Fanti (dessen Schwager) reich geschmückt ist. Zu beiden Seiten öffnet sich uns eine Reihe von Sälen, in welchen die Bilder nach den verschiedenen Schulen und Meistern angebracht sind. Die erste definitive Eintheilung und Reihenfolge, nach welcher die Bilder aufgestellt wurden, datirte von Christian Mechel aus der Zeit zwischen 1783 bis 1784 und es hat sich noch eine Zeichnung erhalten, welche uns diesen Hauptsaal in seiner ursprünglichen Anordnung zu versinnlichen vermag und die ich ***sub Figur 118*** folgen lasse.[1])

Die Bilder sind gleich anfangs in Maler-Schulen, u. zw.: in die florentinische (Michel Angelo und Andrea del Sarto), umbrisch-römische (Raphael), venetianische (Georgione), bolognesische (Carracci), lombardische (Correggio) neapolitanische, niederländische, deutsche, österreichische etc. etc. eingetheilt worden.

Wollte ich meine Leser auf alle diese Bilder im Einzelnen aufmerksam machen, ich müsste Folianten schreiben; es mag daher genügen, die Freunde der Kunst nur zu einem flüchtigen Rundgange einzuladen und sie blos auf jene epochemachenden Hauptbilder aufmerksam zu machen, die für das Verständniss der einzelnen Schulen und deren Hauptvertreter von besonderer Wichtigkeit sind.

Ein Rundgang durch die Säle der Belvedere-Galerie.

Wenn wir die drei vorderen Säle des ersten Stockwerkes rechts vom Hauptsaale durchschreiten, finden wir die italienische Kunst durch die Hauptwerke der ersten Meister aus allen Glanzperioden ihrer Schulen auf das vorzüglichste und zahlreichste vertreten.

Wir beginnen mit der ältesten, der sogenannten »Florentinischen«, aus der sich die übrigen entwickelten.

---

[1]) Das Bild von Salomon Kleiner gezeichnet und von Johann Georg Pintz gestochen, 38.2 cm. br. und 37.5 cm. hoch, aus der Zeit vom Jahre 1783—1784 zeigt uns den grossen Mittelsaal in seinem ursprünglichen Arrangement. Die Bilder waren an den Rahmen mit Numerirungstafeln versehen und der Plafond noch nach der Anordnung des Prinzen Eugen verziert und ausgemalt.

Die florentinische Malerschule.

Unter allen Malerschulen Italiens verdient die »florentinische« unzweifelhaft als die älteste und wichtigste genannt zu werden.

Zu Anfang des XV. Jahrhunderts stand das stolze Florenz auf der Höhe seines Glanzes und der prachtliebende und üppige Hof der Medici trug nicht wenig dazu bei, dass sich hier ein stattlicher Kreis von ausgezeichneten Künstlern in kürzester Zeit bildete, der durch seine auserordentlichen Talente die Malerkunst bald in jene edlere und in vorher nie geahnte Bahnen lenkte, in welchen sie durch das ganze XVI. und XVII. Jahrhundert zu glänzen berufen war. Einer der Vordersten in den Reihen der Vorkämpfer war »Giotto«. Er wusste sich zuerst von dem bisherigen Zunftstyle einer allzu trockenen und steifen Kirchenmalerei zu befreien und war der Erste, der es wagte, sogenannte »Verkürzungen« und einen »freieren Faltenwurf« in seinen Bildern in Anwendung zu bringen. Auch »Masaccio« (geboren 1402) und dessen Nachfolger trugen zur Vervollkommnung dieser Schuler das Ihrige bei.

Masaccio verband mit der Lieblichkeit und Lebendigkeit des Colorits auch noch eine schärfere Charakteristik in der Composition. Paolo Uccelli legte den Grund zum Studium der »Perspective«; Domenico Ghirlandajo aber schaffte zuerst den Missbrauch der zu häufigen »Vergoldungen« ab. Mit Leonardo da Vinci (geboren 1444) gelangte jedoch diese Schule zur vollsten Reife. Sein erhabener Geist brachte tieferen Sinn und Bedeutung in die italienische Malerkunst. Durch ihn erhielt zunächst die florentinische Schule jenen ernsten, strengen, tiefsinnigen, fast melancholischen Charakter, zu dem sie gleich vom Anfange an sich hingeneigt fühlte und den sie auch dann noch zu bewahren wusste, als sie längst schon durch die Malweise ihres grossen Michel Angelo (Buonarrotei) (geboren 1474) die letzte Weihe der Vollendung erhielt.

Leider findet sich von allen diesen sechs genannten grossen Meistern (so wünschenswerth es auch wäre) nicht ein einziges Bild in der Belvederegalerie vor. Dagegen sind sieben andere epochemachende Meister dieser Schule durch zahlreiche Hauptwerke vertreten.[1])

Luca Signorelli finden wir hier im 1. Stock im VII. Saale der italienischen Schule mit zwei Hauptbildern vertreten. Das eine führt die Nummer 7 und stellt »Die Anbetung der Hirten« dar, das andere »Mariens Verkündigung«. Letzteres ist ein mit grosser Sorgfalt in Tempera ausgeführtes Bild, das zu Anfang dieses Jahrhundertes in schlechtem Zustande aus Venedig nach Wien kam und von Holz auf Leinwand übertragen und unvollendet im Depot belassen wurde. Jetzt erst wurde die Restauration beendet und es zeigt sich, dass die wichtigsten Theile des Bildes unbeschädigt geblieben sind. Signorelli gehört zu den bedeutenden Malern der florentinischen Schule. Er ist zu Cordova im Toskanischen im Jahre 1441 geboren, kam frühzeitig nach Florenz, erhielt von Papste Sixtus IV. einen ehrenvollen Ruf nach Rom, um bei der Ausschmückung der Sixtinischen Capelle mit den ausgezeichnetsten Künstlern Italiens thätig zu sein und zeichnete sich durch imposante Grösse und mächtige Bewegung seiner Gestalt aus. Er vereinigte die männliche Kraft der »Florentiner« mit der Grazie der »Umbrier«. Als einflussreicher Bürger bekleidete er in seiner Geburtsstadt Cordova die vornehmsten Stellen der Stadt, blieb bis zu seinem Tode ein gefeierter Künstler und starb daselbst, 82 Jahre alt, im Jahre 1523.

---

[1]) Zu den übrigen sieben noch zu nennenden ersten Meistern der alt-florentinischen Schule gehören Luca Signorelli (geb. 1441), Bartolommeo (geb. 1475), Andrea del Sarto (geb. 1487), Georgio Vasari (geb. 1511), Barbatello Bernadino (geb. 1549), Pietro Berettini (geb. 1596) und Carlo Dolci (geb. 1616).

Bartolomeo (später »Fra Bartolomeo« genannt) ist für die Kunstgeschichte schon aus dem Grunde interessant und wichtig, weil er derjenige war, welcher die Kunst der »Raumvertheilung« zuerst bestimmte und die Regeln und Gesetze hiefür festsetzte, wie sie dann den grossen Meistern des XVI. und XVII. Jahrhunderts vorschwebten. Diese seine Kunst zeigt sich am augenscheinlichsten in seinem berühmten Frescogemälde »Das jüngste Gericht« in St. Maria Nuova zu Florenz, in welchem sich die Fortschritte der Malerkunst verkörpert vorfinden, symmetrische und doch grossartige Anordnung der Raumverhältnisse, abgewogene Gruppenbildung, Abtönung von Licht und Schatten, reiche kräftige heitere Farben, kurz alle jene späteren Vorzüge seiner Schule. Sein wichtigstes Bild sehen wir im ersten Stock im IV. Saale der italienischen Schule Nr. 29: »Die Darstellung im Tempel«. Auf der untersten Stufe eines Altars steht in der Mitte des Bildes Simeon, dem die zur Linken stehende Maria das Christuskind soeben in die Arme gelegt zu haben scheint. Simeon, ein Greis mit weissem Haare, hält mit beiden Armen das lieblich lächelnde Jesukindlein, welches mit der Rechten den Segen ertheilt und mit der Linken auf die eigene Brust zeigt. Zur Rechten steht der heilige Josef, zwei Tauben in den Händen haltend. Interessant ist hier die Lichtvertheilung Da nämlich das Licht von rückwärts einfällt, so ist die Vorderseite der Figur Josefs ganz in Schatten gestellt. Bartolomeo malte dieses Bild ein Jahr vor seinem Tode, im Jahre 1516, für das Dominicanerkloster in Prato. Das Bild kam im Jahre 1792 im Wege des Tausches aus Florenz nach Wien.[1])

Andrea del Sarto gehörte gleichfalls zu den vorzüglichsten Meistern dieser Schule. Im Fresco wurde er an Pracht der Farbe von keinem seiner Zeitgenossen erreicht. Jene Leichtigkeit, mit der er das Fresco handhabte, strebte er zwar auch auf die Oelmalerei zu übertragen, doch wirkte seine Farbenpracht meistens anders auf der Leinwand als auf dem Mauerwerke und trotz seiner Meisterschaft in der Pinselführung liessen seine Bilder öfter den Eindruck der Buntheit und Leere zurück. Seine Hauptwerke finden wir hier im vierten Saale der italienischen Abtheilung im I. Stocke in sechs Bildern vertreten. Es sind dies: »Die heilige Familie« Nr. 3, »Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes« Nr. 30, »Die Beweinung Christi« Nr. 23, »Maria mit dem heiligen Kinde und St. Joseph« Nr. 28, »Der junge Tobias vom Erzengel Raphael geführt« Nr. 4 und endlich ein »weibliches Bildniss« Nr. 19. Nur von den beiden letztgenannten möge hier eine kurze Bemerkung beigefügt werden.

Das vorletzte Bild: »Der junge Tobias mit dem Erzengel Raphael« gewinnt schon desshalb an Interesse, weil del Sarto diesmal die meisterhaft mit starken Strichen gezeichneten Conturen nicht ganz deckte. Man sieht sie durch die leichte Tusche der Uebermalung überall durchschimmern. Das Bild ist übrigens durch Colorit, wie durch Composi-

[1]) Bartolomeo (auch Baccio della Porta, auch di San Marco genannt), bei Florenz im Jahre 1469 geboren, war der Sohn eines Maulthiertreibers und kam noch als Knabe mit seinem Vater nach Florenz, wo er sich in der Werkstätte des Cosimo Rosselli als Arbeiter und treuer Anhänger seines Lehrers auszeichnete. Mit 12 Jahren schon verwaist, schloss er sich nun umso fester an seinen Meister an. Der junge Künstler hatte sich bald in die Tradition der florentinischen Kunst hineingelebt und studirte mit Glück die grossen Meister der Vorzeit: Giotto, Masaccio, Philipino und Ghirlandajo. Im Fresco erlangte er die grösste Fertigkeit, worin er nur noch von Andrea del Sarto übertroffen wurde. Edle Formen, lebhafte Geberdensprache, würdig gedachte Motive, grosse Tiefe, sowie zarte Empfindung und reiche Schöpfungskraft sind die unbestrittenen Vorzüge dieses Meisters. Bartolomeo hatte seine stille Freude an der Ruhe der Kirche und Klöster, von denen er die meisten Bestellungen erhielt, auch war er ein begeisterter Anhänger und Freund des Religions-Reformators Savonarola. Als Letzterer vom Papste Alexander mit dem Bannfluche belegt, excommunicirt und am 23. Mai 1498 strangulirt und am Scheiterhaufen öffentlich verbrannt wurde, nahm Bartolomeo sich den Tod seines Freundes so sehr zu Herzen, dass er als Dominicaner-Mönch in's Kloster ging und sich von der Welt gänzlich zurückzog. Er wurde seitdem »Fra Bartolomeo« genannt, lebte noch im Stillen seiner Kunst und starb, 48 Jahre alt, am 3. August 1517 an einem bösartigen Fieber in St. Marco.

tion gleich ausgezeichnet. Der Erzengel ist als Jüngling mit reichem blonden Haare und mächtigen Flügeln dargestellt. Ein grüner Mantel liegt über seinem violetten Gewande. Tobias steht in bunte Farben gekleidet zur Linken des Engels und trägt einen Fisch in einem weissen Tuche. Er sieht zum Erzengel empor, der ein Goldgefäss mit der Fischgalle in der Rechten hält. Zur Rechten Raphaels steht der heilige Laurentius, der auf den Stifter des Bildes niedersieht, welcher links ganz im Vordergrunde kniet und, die Hände faltend, zum Erzengel in Verehrung emporblickt. Im Vordergrunde ein kleiner Hund, rückwärts Landschaft und blauer Himmel, oben in den Wolken erscheint Christus mit dem Kreuze. Das Bild kam im Jahre 1792 im Wege des Tausches aus Florenz nach Wien. Das andere Bild ist ein weibliches Portrait. Eine alte Frau sitzt in einem Lehnstuhle, in der linken Hand ein Buch mit dem zwischen die Blätter gelegten Zeigefinger halb offen haltend; das dunkle Gewand mit lichtem Pelzwerke gefüttert, der Kragen zurückgeschlagen, das Haupt bis an die Augen mit einem schleierartigen Tuche bedeckt. Die Schärfe der Charakteristik ist ausserordentlich und entspricht der Malweise des Andrea del Sarto vollkommen; dennoch wurde das Bild zum ersten Male im Jahre 1804 von Rosa als »Unbekannt« und ihm Jahre 1837 von Kraft als »Ein Niederländisches Bild« bezeichnet. Erasmus Engert erkannte den Irrthum zuerst und versetzte das Bild unter die Florentiner als einen Andrea del Sarto. Auch die Kunstgelehrten Crowe und Cavalcaselle stimmten dieser Meinung bei.[1])

Giorgio Vasari nimmt unter den Florentiner Meistern eine ganz besondere Stellung ein. Schon als Schüler Michel Angelo's war er berufen, eine grosse Rolle in der Kunstwelt zu spielen. Sein Schönheitsgefühl entwickelte sich frühzeitig durch den Umgang mit seinem grossen Meister, nicht minder auch durch den engen Verkehr mit dem Fürsten von Medici, am meisten aber durch seinen längeren Aufenthalt in Rom, wo er die grossen Meister studirte und mit ausserordentlichem Fleisse und grosser Ausdauer die ganze Sixtinische Capelle und die Fresken der Stanzen und mehrerer Kirchen copirte. Durch diese Art von Studium bereicherte er wohl seine äussere Technik, aber seine eigene Beobachtung der lebenden Natur (die dem Maler am meisten von Nutzen ist) ging dabei verloren, und dieser Mangel an Selbstanschauung rächte sich in seinen Werken, die immer eine gewisse handwerksmässige Flachheit zur Schau trugen. Doch kann man ihm die grösste Vielseitigkeit auf allen Gebieten der Kunst nicht absprechen. Er war in allen Arten der Malerei bewandert, wirkte als Baumeister und zuletzt als Kunstschriftsteller.

In seiner letztgenannten Eigenschaft verdanken wir ihm ein Werk: »Die Künstler Italiens«, entschieden das geistreichste und vollendetste des XVI. Jahrhundertes, ein Buch, das seinesgleichen nie gehabt hat und wohl auch nie haben wird; dabei war die Zahl seiner Bilderwerke so gross, dass man sie fast in allen Palästen und Kirchen Italiens findet, und doch

[1]) Andrea del Sarto, eigentlich Andrea Vannuchi, war der Sohn eines Schneiders bei Florenz, im Jahre 1488 geboren, kam er zu einem Goldschmied in die Lehre, wurde dann Schüler bei Gian Barile und Pietro di Cosimo und später Kunstgenosse des Franciabigio, mit dem er im Jahre 1510 gemeinschaftliche Werkstätte hielt. Michel Angelo erkannte die künstlerische Begabung del Sarto's frühzeitig und prophezeite ihm eine grosse Zukunft. Wie wichtig sein Urtheil war, zeigen uns seine Werke. Seine Arbeiten hatten zwar nicht immer gleichen Werth, sie stiegen und fielen, je nachdem er mehr oder weniger gewissenhaft arbeitete, oder je nachdem er seine Gehilfen mehr oder weniger in Anspruch nahm. Was ihm jedoch am meisten fehlte, um die höchste Stufe der Kunst zu erklimmen, war der Adel der Empfindung. Er starb am 22. Jänner 1531 im Alter von 43 Jahren zu Florenz und hinterliess dort selbst eine reiche Zahl von Wandgemälden, die alle von seinem ausserordentlichen Talente Zeugniss geben. So z. B. die fünf grossen Fresken im Klosterhof der Sant Annunciata de Servi, deren Schönheit (obgleich noch Jugendarbeit) sogleich von allen Kunstverständigen erkannt wurde. Dann »Der Zug der heiligen drei Könige« und »Die Geburt Mariä« im selben Kloster, wobei die Vollkommenheit dieser beiden Bilder ihm — wie die Kunstgeschichte erzählt — den höchsten Ruhm erwarben; endlich das Altarblatt: »Die Verkündigung«, jetzt in der Galerie Pitti und die zwölf Fresken im Klosterhofe der Baarfüssler, ebenfalls zu Florenz, die noch alle bestehen.

ist das, was von seiner Hand erhalten geblieben, kaum die Hälfte dessen, was er überhaupt geschaffen hat.[1])

Von seinen Arbeiten sind nur zwei Bilder in der Belvederegalerie erhalten geblieben, wovon jedoch bei einem die Aechtheit angezweifelt wird. Das eine: »Die heilige Familie«, kam im Jahre 1792 als Tauschbild aus Florenz nach Wien und erscheint schon von Rosa im Kataloge vom Jahre 1796 verzeichnet. Es kam im Jahre 1809 als Kriegsbeute nach Paris, wurde aber im Jahre 1815 zurückgestellt. Das Bild zeichnet sich durch besonders schönes Colorit und fleissige Durchführung aus. Maria umfängt das Jesuskind mit beiden Armen und drückt es an die Brust. Zur Linken steht der kleine Johannes und hinter diesem die heilige Anna, zur Rechten der heilige Josef. Die Contraste in den Charakteren sind mit feinem Gefühle nebeneinander gestellt und wirken durch ihre Gegensätze umso kräftiger. Das Bild befindet sich im II. Saale der italienischen Schule im Erdgeschosse und ist mit Nummer 20 bezeichnet. Das andere Bild aber: »Christus treibt die Mäkler aus dem Tempel«, befindet sich im VI. Saale der italienischen Schule im ersten Stocke und ist mit Nummer 11 bezeichnet. Es ist nur eine flüchtige Skizze, theilweise erst grau übermalt und datirt aus Kaiser Carl VI. Kunstbesitze.[2])

Bernardino Barbatello (genannt Pocetti), einer der bescheidensten Künstler unter den Florentinern. Er ist zwar nur mit einem Bilde: »Portrait einer jungen Frau« im VII. Saale der italienischen Schule im 1. Stock mit Nummer 21 vertreten, aber dieses eine Bild gibt genügenden Aufschluss über die Malweise dieses Meisters. Bei scharfer Charakteristik und leuchtender Farbenpracht verbindet er mit der Gratie des Ausdruckes auch eine zarte Empfindung, die allen Florentinern eigenthümlich ist. Das Bild stellt eine junge Frau dar. Sie trägt ein rosenfarbenes Gewand mit gepufften Aermeln und auf dem Kopfe einen gelben mit Roth durchzogenen, turbanartigen Kopfputz, im Hintergrunde ein grüner Vorhang. Das Bild erscheint bereits im Kataloge der Stallburg und war dort zu einem Kniestück verschnitten; es stammt aus der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel, wo es für einen Leonardo galt.[3])

---

[1]) Georgio Vasari, am 30. Juli 1511 in Florenz geboren, kam mit seinem 13. Jahre als Lehrling Michelangelo Buonarroti's in Florenz in die Schule. Als Buonarroti im Begriffe war, nach Rom zu ziehen, übergab er den Jüngling dem Andrea del Sarto, bei dem er schon mit 16 Jahren sein erstes Bild zu malen begann. Während der Belagerung von Florenz (1529) ging Vasari den Gefahren des Krieges aus dem Wege und arbeitete in Pisa und Bologne, half mit an der Errichtung der Triumphbögen für Carl V. und begleitete den Hippolito di Medici nach Rom und später nach Ungarn. Auch war er das Factotum des Alexandro und des Octaviano de Medici, und als ersterer ermordet wurde, zog er sich nach Areggo zurück, war aber an das vornehme Hofleben so sehr gewöhnt, dass er nach Florenz wieder zurückkehrte und Hofmaler bei Cosimo de Medici wurde. Bezeichnend für seine Thätigkeit wie für sein Bedürfniss am vornehmen Leben ist es, dass er in seinem Briefe vom Jahre 1572 sich rühmt, acht Päpsten mit seiner Arbeit gedient zu haben. Er starb zu Florenz am 27. Juni 1574 in seinem 63. Jahre.

[2]) Das Bild wurde zuerst als Correggio ausgegeben; ebenso hielt Mechel dieses Bild für die Arbeit Correggio's; erst Erasmus Engert schrieb es dem Vasari zu, doch will auch diese Zuschreibung nicht recht stimmen, da es für Vasari viel zu frisch und geistreich hingeworfen ist. Die Frage nach dem Autor des Werkes ist sonach noch immer eine offene, die wohl nie gelöst werden wird, weil es gar keine Anhaltspunkte gibt, um unwiderlegbare Beweise für die Autorschaft zu erbringen.

[3]) Barbatello war Schüler des Michael di Riolfo, studirte in Rom Architektur und Ornamentik und brachte es in der monumentalen Kunst so weit, dass er (in seine Heimat zurückgekehrt) mit den berühmtesten Fachkünstlern, selbst mit Santo di Tito wetteifern konnte. Er componirte leicht und malte sehr rasch in Oel *à la fresco*. Seine gelungensten Arbeiten sind die Bilder und Fresken in den Klöstern von San Marko, Santa Maria Novella und der Santissima Annunziata zu Florenz. Ein schlichter und bescheidener Mensch wie er war, schlug er alle Ehrenbezeugungen, Würden und öffentlichen Aemter aus und verkehrte nur mit seinen Gehilfen. Charakteristisch für seine Fertigkeit im Schnellmalen ist wohl die Erzählung, dass er spät Abends die Bilder zu componiren pflegte, die er schon am nächsten Morgen mit Hilfe von zahlreichen Assistenten ausführte. Barbatello war in Florenz im Jahre 1542 geboren und starb im Alter von 70 Jahren in seiner Geburtsstadt am 9. November 1612.

Pietro Berettini (genannt da Cortona) ist bereits einer der Letzten aus der alten Schule der Florentiner als diese schon in Verfall zu gerathen begann. Auch bei ihm bemerkt man bereits den Rückgang in der Kunst, er wirkte mit seinen Bildern nur mehr decorativ und flüchtig, er war der Schnellmalerei verfallen, daher

Von seinen drei Bildern, womit die Galerie bedacht wurde: »Die Vermählung der heiligen Catharina« im II. Saale der italienischen Abtheilung, Erdgeschoss Nr. 27, »Saulus und Ananias« III. Saal, I. Stock, Nr. 14, und »Hagar kehrt in Abrahams Haus zurück«, ebenfalls III. Saal, Nr. 33, hebe ich nur das letztgenannte

Fig. 118. Der grosse Mittelsaal der Belvedere-Galerie aus der Zeit von 1783—1784.

erlaubte ihm seine Art zu malen nicht, auf besondere Wahrheit im Ausdrucke oder auf besondere Correctheit der Formen einzugehen, doch blieb ihm ein sonniger Glanz der Farbe, der fast immer angenehm und anziehend wirkt.

hervor. Es ist ein schöngedachtes und sehr charakteristisch ausgeführtes Bild, in der Farbe wie in der Composition gleich ausgezeichnet. Abraham vor seiner Thür stehend, bewillkommt Hagar. Im Innern der Hütte sitzt Sarah. Hagar's

Stab und Bündel liegen im Vordergrunde auf dem Boden, ein schwebender Engel begleitet Hagar. Das Bild datirt bereits aus einer früheren Zeit, aus der Herzoglichen Galerie in Florenz, ehe noch der bekannte Bildertausch seinen Anfang nahm. Es kommt bereits in Rosa's Katalog im Jahre 1796 vor.[1])

Carlo Dolce muss den letzten jener Künstler aus der alten Schule der Florentiner beigezählt werden. Man findet zwar in seiner Malweise eine allzu sorgfältige Glätte und behutsame Ausführlichkeit, die von grosser Geduld und Aengstlichkeit zeigt, doch kann ihm ein eigenthümlicher Schönheitssinn und der Reiz der Farbe nicht abgesprochen werden. Von seinen vier Bildern, mit denen er hier vertreten ist, und die im IV. Saale der italienischen Schule im I. Stocke aufgestellt sind, nämlich: »Die heilige Jungfrau mit dem Kinde« Nr. 9, »Eine Mater Dolorosa« Nr. 31, »Christus mit dem Kreuz« Nr 16 und »Die Aufrichtigkeit« Nr. 6, hebe ich nur letzteres hervor. Es zeigt ein junges Weib im weissen Kleide und rothen Mantel mit goldenem Saume, das in der Rechten ein blutbetropftes goldenes Herz trägt. Ihr liliengekröntes Haupt ist zurückgebeugt, der Blick gegen den Himmel gerichtet; Hintergrund blauer Himmel, zum Theil bewölkt. Das Bild wurde für die Galerie mit kaiserlicher Entschliessung vom 12. Jänner 1797 vom venezianischen Legations-Secretär Graderigo für 1500 Gulden gekauft.[2])

Die römisch-umbrische Maler-Schule.

Der Hauptsitz dieser Schule befand sich eigentlich in Perugino; hier bildete sich schon frühzeitig eine Malerzunft, die ihre eigenen Gewohnheiten und Traditionen hatte und ihnen auch treu blieb. Von einer eigentlichen »Kunstschule« aber kann erst mit Pietro Vannucci (Perugino genannt) gesprochen werden. Er wirkte in der Zeit von 1446 bis 1524 und brachte zuerst Grazie und edleren Formsinn in diese Schule, deren Hauptcharakter durch ihn etwas Gemüthliches, Edles, Einfaches erhielt, welches dieser Schule von da an immer eigen blieb.

Perugino's grosser Schüler Raphael übertraf wohl alle früheren Meister und wusste mit genialer Kraft die letzten Reste der Härte, Trockenheit und Kargheit des Styles aus dieser Schule zu verbannen, lebte aber leider allzu kurz, um seine Nachfolger für die Zukunft vor Uebertreibung und gekünstelter Unnatur zu schützen und zu bewahren.[3])

---

[1]) Pietro Berettini im November 1596 zu Cortona geboren, war Schüler des Andreas Comodi in Florenz und des Baccio Ciarpi in Rom. Unter dem Einflusse dieser beiden konnte Berettini's Styl nicht anders als dècorativ werden. Er war geschickt in der Darstellung und gefällig im Vortrage, aber die flüchtige Ausführung liess in ihrem Detail vieles zu wünschen übrig. Er verfiel in die bedenklichste Schnellmalerei (eine Krankheit seiner Zeit und ein Hauptgrund zum raschen Verfalle dieser Schule), dies beweist die Art und Weise, wie er sich seiner Aufträge, die ihm Papst Urban VIII. gegeben, die Hälfte der Kirche St. Bibiana auszumalen, entledigte, dann wie er die Halle des Palazzo Barberini in Rom und fünf Säle des Palazzo Pitti in Florenz mit Fresken bedeckte. Er starb zu Rom am 16. Mai 1669 73 Jahre alt.

[2]) Carlo Dolce, am 27. Mai 1616 in Florenz geboren, war der Sohn eines Schneiders und wurde schon in seinem neunten Jahre zu Jacopo Vignalli in die Lehre gebracht, um in der Malerkunst ausgebildet zu werden. Er war wie ihn seine Zeitgenossen schildern) fromm und schüchtern als Mensch und fleissig aber langsam als Maler. Ein ausserordentliches Beobachtungstalent qualificirte ihn schon frühzeitig zum vortrefflichen Portraitmaler, dies beweist das Bildniss der Erzherzogin Claudia, die er im Jahre 1670 in Innsbruck für Kaiser Leopold I. malte. Sein berühmtestes Bild in Deutschland ist bekanntlich die »heilige Cäcilia« in der Dresdner Galerie. Dolce's Leben war nicht sehr bewegt. Er scheint Florenz nur einmal verlassen zu haben, als er seine Reise nach Innsbruck unternahm. Am zahlreichsten sind seine Werke in der Galerie Pitti zu Florenz vertreten. Er starb daselbst, 70 Jahre alt, am 17. Jänner 1686.

[3]) Zu den Hauptmeistern der römisch-umbrischen Schule rechnet man hauptsächlich: Perugino (geboren 1446), Raphael (geb. 1483), Giulio Romano (geb. 1492), Manfredi (geb. 1589), Feti (geb. 1589), Sasso Ferrato (geb. 1605) und Trevisani (geb. 1656).

Mit Stolz kann unsere Galerie auf den Besitz einiger Raphael-Bilder hinweisen. So z. B. auf das berühmte Bild: »Madonna im Grünen«, welches zu den schönsten und wichtigsten Werken dieses Meisters gehört. Es ist im dritten Saale der italienischen Schule unter der Nummer 55 aufgestellt. Wir finden den ganzen Zauber der Raphael'schen Kunst über das Bild ausgegossen, jene sittliche heilige Grazie, jene himmlische Naivität, jene unbeschreibliche massvolle Ruhe, die wie eine höhere überirdische Schönheit allen seinen Gestalten eingehaucht ist! Maria sitzt auf weichem Rasen in einer lieblichen Landschaft und hält mit beiden Händen leicht, doch sorgsam das vor ihr am Boden stehende heilige Kind, dem der kleine Johannes knieend sein Rohrkreuz überreicht. Das nackte Jesuskind, Johannes freundlich anblickend, berührt das Kreuz mit der erhobenen Rechten, während es das linke Händchen auf die Hand der Mutter legt. Das jugendliche Antlitz Maria's hebt sich von dem Hintergrunde der Landschaft lebhaft ab. Sie hat die Augen nach abwärts gerichtet und blickt lächelnd auf Johannes nieder. Ihr blondes Haar, in der Mitte getheilt, ist in schmalen Zöpfen um den Kopf gewunden und auf dem Hinterhaupte unter einem leichten Schleiertuche befestigt. Der Wiesengrund der Landschaft ist mit schönen farbigen Blüthen bedeckt, im Vordergrunde wachsen Erdbeeren, weiter zurück üppige Mohnblumen, gegen den Hintergrund erweitert sich die Ebene. Gebäude stehen an einem grossen Wasser, welches die liebliche Thalgegend durchschneidet, eine Kirche spiegelt sich in den Fluthen, auf einem Hügel steht eine Burg und ferne blaue Berge schliessen die Gegend ab. Dies Alles ist so einfach und natürlich, ohne gesuchte Farbeneffecte und doch von überwältigender Wirkung. Das Bild trägt die Jahreszahl 1505 und wie jedes Raphael-Bild hat auch dieses seine eigene interessante Geschichte.[1])

Von Raphaels Hauptbildern existiren hier noch zwei: »Die heilige Familie« und »Christus und die Samaritin«. Beide Bilder befinden sich im nämlichen Saale wie das vorherbeschriebene und sind u. zw. ersteres mit Nummer 54, letzteres mit Nummer 8 bezeichnet. Auch bei diesen Bildern finden wir dasselbe milde Incarnat, dasselbe zarte Colorit, und wer nur einmal im Leben einen echten Raphael genau gesehen, der erkennt ihn in allen seinen Arbeiten mit Leichtigkeit wieder. »Die heilige Familie« ist noch realistischer vom Künstler aufgefasst, als das vorige. Maria kniet rechts unter Palmen. Sie hält den kleinen Jesu in den Armen und neigt ihn zu dem ebenfalls knieenden Johannes herab, der dem heiligen Kinde ein Körbchen mit Früchten hinreicht. Zur Rechten steht der heilige Josef im blauen Gewande und gelben Mantel. Maria ist roth gekleidet, ein blauer Mantel liegt um ihre Kniee und ein leichter Schleier bedeckt das blonde Haupt. Im Vordergrunde sehen wir einen kleinen Vogel neben einer dunkeln Schale und Erdbeerblüthen. Links im Bilde öffnet sich eine freie Aussicht in eine abendlich beleuchtete Landschaft. Der Gesichtsausdruck Maria's ist äusserst milde und lieblich und das Ganze wie in Schönheit aufgelöst. Ewiger Friede, ewiger Frohsinn und Jugendlichkeit sind über das ganze Bild ausgegossen. Je länger wir es betrachten, desto grössere Reize werden wir entdecken. Auch dieses Bild hat seine Geschichte.[2])

---

[1]) Das Bild wurde nach Vasari's Angabe von Raphael für Taddeo Taddi gemalt und nach dessen Tode von seinen Erben an Erzherzog Ferdinand Carl von Oesterreich verkauft. Es befand sich bis 1663 im Residenzschloss zu Innsbruck und kam dann nach Ambras in die Erzfürstliche Sammlung, wo es im dortigen Inventar vom Jahre 1719 aufgenommen erscheint. Aus dem Verzeichnisse jener Bilder, die später 1773 von Ambras nach Wien zur Aufstellung ins Belvedere abgeliefert werden mussten, geht hervor, dass auch dieses Bild Raphaels sich unter den zu überführenden befand.

[2]) Das Bild befand sich zuerst im Jahre 1560 im Besitze des Carlo Boromeo, der es um diese Zeit aus Rom nach Mailand mitbrachte, als er sich als Cardinal und Erzbischof dahin zurückbegab. Bei seinem Tode (3. November 1584) überliess er es laut Testament vom 9. November 1576 dem Lodovico Moneta, damit er es zu Gunsten des grossen Stadt-Hospitales verkaufe. Dann wurde es von den Vorstehern von der Kirche zu Mailand »Santa Maria presso San Celso« um 300 Scudi angekauft und einstweilen in der Sacristei unter anderen Kunstschätzen sorgsamst verwahrt. Hier sah es Kaiser

»Christus und die Samaritin« stammt aus der Sammlung des Erzherzog Leopold Wilhelm und ist bereits im Inventar vom Jahre 1659 in der Stallburg beschrieben und von Storffer 1783 copirt. Die Samaritin steht mitten im Bilde und legt beide Hände auf den Wassereimer, den sie auf den Rand des Brunnens gestellt hatte. Sie wendet den Kopf über ihre rechte Schulter, um den Lehren Christi zu horchen, welcher, umgeben von Johannes, Paulus und Andreas, auf einem Steinsockel sitzt. Rechts hinter dem Brunnen steht Petrus. Er lehnt sich mit der Linken auf den Steinrand der Cisterne und reicht mit der Rechten eine Schale mit Wasser dem Apostel Johannes. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, links eine Stadt, über dieser ein Bergschloss und weiter hinaus blaue Fernsicht. Obgleich alle Figuren mit gleicher Liebe und Meisterschaft gemalt sind, treten doch die beiden Gestalten der Samaritin und Jesu besonders hervor, sie bilden gleichsam Gegensätze zu einander und ihr Gesichtsausdruck ist durch ein freieres Seelenleben durchgeistigt. Jeder der Köpfe der Apostel ist besonders charakteristisch.

Zur umbrischen Schule gehört noch der bereits genannte Perugino, welcher hier mit vier seiner besten Bilder vertreten ist. Auch seine Bilder sind im dritten Saale der italienischen Schule aufgestellt und sind folgende: »Marie mit dem Kinde und zwei Heilige« mit Nummer 12, »Maria mit dem Kinde und vier Heilige« mit Nummer 31 und endlich »Die Taufe Christi« mit Nummer 19.

Unter allen italienischen Meistern dürfte dieser Maler für die Kunstgeschichte am wichtigsten sein, weil er als der eigentliche Begründer der umbrischen Schule betrachtet werden muss; denn durch seinen Einfluss wurde die Oelmalerei in Umbrien zur ganz besonderen Vollkommenheit gebracht und in neue Bahnen gelenkt. Raphael ging aus seiner Schule hervor, und den beiden Malern Fra Bartolomeo und Andrea del Sarto verhalf er zu ihrem hohen Rufe. Pietro Perugino war im Jahre 1446 zu Pieve in Umbrien geboren, sein Talent überflügelte bald seine Kunstgenossen. Sein Hauptverdienst besteht darin, dass er die übergrosse Strenge der Florentiner durch umbrische Weichheit zu mildern verstand, und so der damals in die Mode gekommenen florentinischen Kunst zu einer neuen Entfaltung verhalf und sie in neue Bahnen lenkte. Perugino wurde zwar bisher kaum genügend gewürdigt, doch der neuen Kunstwissenschaft ist es gelungen, seine Verdienste ins hellste Licht zu setzen und ihn als Vater und Gründer der umbrischen Schule zu bezeichnen.

Dass er durch einen leuchtenderen Stern, durch Raphael, an Schmelz der Farben, an Lieblichkeit des Ausdruckes verdunkelt wurde, benimmt ihm, dem Vorläufer, nichts an seinem Werthe und seine Arbeiten werden immer in der Kunstgeschichte eine ehrende Stätte finden.[1])

Zur römischen Schule wird auch Guido Romano gerechnet. Das beste Zeugniss, das man Romano geben kann, ist, dass er der vorzüglichste Schüler Rahpaels war. Er hatte zu lange an dessen Seite gelebt und geschaffen, um nicht alle Traditionen dieses grössten aller römischen Meister in sich aufzunehmen. Er war rührig, fruchtbar, besonders geübt im Präpariren, er erfasste schnelle Bewegung in äusserer Form, gab sie aber zu kurz gedrungen, ohne inneren Adel,

---

Joseph II. bei Gelegenheit seines Besuches in Mailand und machte den Vorstehern der Kirche Santa Maria den Antrag, ihm das Bild für seine Bildergalerie abzulassen, worauf das Kloster das Bild im Jahre 1779 durch den bevollmächtigten kaiserlichen Minister in der Lombardei Garl Grafen Firmian nach Wien einsandte. Maria Theresia liess dafür durch ein eigenes Handschreiben vom 17. Juni 1779 den Vorsteher dieser Kirche ihr besonderes Wohlgefallen kundgeben und stiftete bei dieser Kirche zwei Ausstattungen jede von fünfzig Ducaten, welche jährlich zur Ausstattung an arme Mädchen vertheilt werden sollen, und Kaiser Josef II. fügte noch im Jahre 1786 eine Copie von Knoller, sechs Silberleuchter und einen Kranz von Silber hinzu.

[1]) Perugino's erste öffentliche Arbeiten befinden sich seit 1475 im Stadthause zu Perugia, grössere Aufträge erhielt er im Jahre 1482 im Palazzo Gullier zu Florenz. Um das Jahr 1492 fing er eine Reihe von Altarbildern in Oel zu malen an, die seinen Ruhm begründeten. Ein hoher Siebziger, wurde er im Jahre 1524 in Fontignano bei der Arbeit von der Pest ergriffen und starb daselbst, ohne dass seine Grabstätte bekannt wäre.

und konnte seinen Meister Raphael doch nie erreichen. Dennoch pflegte man nach dem Tode Raphaels in Giulio Romano den einzigen Künstler zu betrachten, der geeignet war, die unvollendet gebliebenen Werke Raphaels zu vollenden.

Von den vier Hauptbildern, welche hier im Belvedere im III. Saale der italienischen Schule im 1. Stocke aufgestellt sind, und zwar: »Die Attribute der vier Evangelisten« Nr. 18, »Die heilige Margaretha« Nr. 51, »Pluto fährt in den Orcus« Nr. 37 und »Der Triumphzug des Julius Cäsar«, will ich nur das letztgenannte Bild etwas näher besprechen.

Auf einem mit zwei weissen Rossen bespannten Wagen sitzt der Triumphator. In dichtgedrängter Menge begleitet ihn sein Gefolge, gewappnete Krieger mit hochgehaltenen Speeren und Trophäen. Die Gefangenen werden mitgeführt, Goldgefässe, Schmuck etc. werden vorausgetragen. Der Zug bewegt sich von rechts nach links. Im Hintergrunde sieht man in hellem Lichte Rom mit dem Colosseum. Es ist ein Colossalbild, in welchem die grandiose Composition gleichwie die Licht- und Farbeneffecte bewundert zu werden verdienen. Es befand sich bereits seit Kaiser Rudolf II. in Prag in der kaiserlichen Schatz- und Kunstkammer und wurde als ein echter Giulio Romano in das Inventar aufgenommen, später aber dessen Echtheit von Mechel bezweifelt und dem Rinaldo Mantovano zugeschrieben. Das Bild kam im Jahre 1809 als Kriegsbeute nach Paris, wurde aber im Jahre 1815 wieder zurückgestellt. Die Kunstgelehrten Crowe und Cavalcaselle bezweifeln wohl auch die Echtheit eines Giulio Romano und neigten zu der Ansicht Mechels, da aber kein positiver Beweis hiefür bisher erbracht werden konnte, so bleibt die Frage noch immer unbeantwortet.

Giulio Romano war von seinen Zeitgenossen überschätzt, erst der späteren Kunstgeschichte blieb es vorbehalten, ihm als Künstler den gebührenden Rang anzuweisen.[1])

Die venetianische Schule.

Die sogenannte »venetianische Malerschule« schien berufen zu sein, die Traditionen der alten kirchlichen Kunst am längsten aufrecht zu erhalten. Noch bis in die Mitte des XV. Jahrhundertes waren die Venetianer und selbst auch ihr genialster Repräsentant Giovanni Bellini (1426—1516) in der alten »Temperatechnik« und in den Regeln der alten strengen Zeichnung befangen. Da traf es sich denn zufällig, dass Antonello da Messina (1465) einige Oelbilder Jan van Eyck's kennen lernte und sich von dem Geiste und Geschmack der neuen niederländischen Malweise mächtig angezogen fühlte. Er war von der Richtigkeit der Principien der flämischen Schule so durchdrungen, dass er selbst in die Niederlande reiste, um dort die grossen Meister an der Quelle zu studiren und zu copiren. Im Jahre 1473 kam er nach Italien zurück, wo er in Venedig seine ersten Oelgemälde aufstellte. Die neue Technik machte grosses Aufsehen und die Bilder, in denen Antonello den Realismus der Niederländer mit der Zartheit der Italiener vereinigte, gefielen ungemein. Man begann jetzt die Gluth seines Fleischtones, die Vollendung seiner Modellirung, die grössere Sorgfalt seiner Zeichnung zu bewundern und nachzuahmen und neben der alten Temperamalerei die

[1]) Giulio Romano (mit seinem eigentlichen Namen Giulio Pippi de Gianuzzi genannt), in Rom im Jahre 1492 geboren, kam frühzeitig in die Schule Raphaels und hatte das Glück, an seiner Seite grössere Arbeiten auszuführen, so dass es ihm gelang, sich in die Malweise seines Meisters hineinzuleben, doch blieb er im Vergleich mit Raphael fast glatt und leblos. Sandart erzählt von ihm, dass, als Giulio den Kopf der »Besessenen« in der »Verklärung« glatt gemalt hatte, ihm Raphael den Pinsel aus der Hand nahm und durch einige kräftig hinzugesetzte Striche dem Bilde erst das wahre Leben gegeben habe. Diese Anekdote ist für Romano bezeichnend genug. Im Jahre 1524 (nach Raphaels Tode) bekam Giulio durch Vermittlung des Grafen Castiglione, der ihn noch als Raphaels Schüler kannte, eine Anstellung beim Markgrafen von Mantua, wo Giulio unter Mitwirkung zahlreicher Gehilfen die grossartigen Fresken im Palazzo del Te und des Castells zu Mantua ausführte. Er wurde nun zum Director der Bauten ernannt und starb daselbst am 1. November 1546, 54 Jahre alt.

neue Oelfarbenmalerei in Schwung zu bringen. Selbst Giovanni Bellini bemächtigte sich nun der neuen Technik und es gelang ihm, Antonello an Tüchtigkeit zu übertreffen. Auch die jüngeren Künstler schlossen sich dem Beispiele Bellini's an. Dank diesem allgemeinen Wetteifer begannen schon zu Ende des XV. und Anfangs des XVI. Jahrhunderts sich neue Ideen in der venetianischen Schule zu regen.

Man fing an, poetischer zu empfinden, nach neuen malerischen Wirkungen sich umzusehen, durch modernere complicirtere Formen den Aufgaben der Malerkunst gerecht zu werden, mit einem Worte, der Kunst einen höheren, einen kräftigeren Ausdruck zu verleihen. Dieser neuen Strömung bemächtigten sich vornehmlich zwei der grössten Maler, Giorgione und Tizian, welche ihrer Kunst den höchsten Glanz, den höchsten Adel zu geben wussten.

Giorgione's Eigenthümlichkeit bestand darin, dass er seine Figuren in ein neues Verhältniss zu der sie umgebenden Landschaft zu bringen verstand und diese Landschaften mit besonders genauer Naturbeobachtung ausführte, so dass er als der eigentliche Begründer der norditalienischen »Landschaftsmalerei« betrachtet werden kann, die bis dahin immer etwas Nebensächliches, Beiläufiges geblieben. Kein kleines Verdienst ist es auch, dass Alles, was seine Vorgänger, Bellini, Antonello, Carpaccio und Cima, Neues geschaffen, er zu erweitern und zu vervollkommnen wusste. So verlieh er z B. als Portraitist seinen Figuren einen höheren Reiz durch originale Trachten, die er dann durch eigenthümliche Form und Farbe zum bleibenden Geschmack seiner Zeit erhob. Aber wahrhaft bahnbrechend muss er als der Schöpfer des venetianischen Genres genannt werden, da er der Erste war, der dieser später so beliebten Gattung den Eingang verschaffte.

Tizian dagegen bekundete in seinen Werken einen noch gewaltigeren Geist, einen noch genialeren Flug und eine ungemein grössere Selbstständigkeit. Wenn auch anfänglich Palmavecchio's Einfluss auf ihn nicht geleugnet werden kann, so war Tizian in seiner späteren Periode (1511—1576) doch von allen Nachahmungen vollständig frei. Er entwickelte eine Freiheit der Auffassung, die er mit keinem seiner Vorgänger gemein hatte, besonders durch die Glätte der Modellirung und den Schmelz seiner Farben zeichnete er sich aus und ihm war von der Natur eine glücklichere Beobachtungsgabe verliehen, als vielen seiner Kunstgenossen.

Wenn wir in einigen seiner Bilder die Pracht der Farbe und die Schönheit der Formen bewundern, fesselt uns wieder in seinen anderen Werken die Kühnheit des Vortrags, die Kraft des Helldunkels, die eigenthümliche Harmonie der Farbe, vor Allem aber die Grossartigkeit der Composition. In diesem einen Punkte ist er wahrhaft unerreicht; denn er verstand es, wie kein Zweiter, die zahlreichsten Figuren mit dem grossartigsten architektonischen Hintergrunde zu combiniren und diese Figuren in den weiten Räumen zwischen Sälen, Vorhallen, Stiegengängen etc. geschickt zu vertheilen, so dass sie nirgends überladen erscheinen und eine leichte Uebersicht gestatten.

Seine künstlerischen Leistungen waren immer im Fortschreiten begriffen und er malte kein Bild, das nicht das vorhergehende in etwas übertroffen hätte. Zuletzt erschien er als ein Künstler, in welchem alle Erfahrungen der Kunst sich vereinigten und der es nicht mehr nöthig hatte, an die Natur zu appelliren, da er sich ja mit derselben gleichsam zu identificiren schien. Als »Portraitmaler« aber gibt es wohl keinen Meister, der die treue Wiedergabe des dargestellten Individuums mit grösserer Ueberzeugungskraft herstellen konnte, als er.

Was Tizians Einfluss auf seine Zeitgenossen eigentlich zu bedeuten hat, ist uns wohl aus der Kunstgeschichte bekannt. Er wirkte bestimmend auf Bordone, noch mehr auf Schiavone, Tintoretto, Bassano und Paul Veronese, auch dieser letztere zeichnete sich ganz besonders durch den grossartigen Aufbau des architektonischen Hintergrundes und durch

den Reichthum seiner Farben aus, ja er wusste diesen Farbenschmuck sogar durch noch brillantere Virtuosität zu erhöhen und in manchem seiner Bilder eine warhaft orientalische Farbenpracht zu entfalten.

Mit Tizian und Paul Veronese schloss die alte venetianische Schule ab. Alle übrigen Meister, die später nachfolgten, selbst Carlo Loth († 1698), Ricci († 1729) und Canaletto († 1780) sind von der früheren Malweise zu abweichend, als dass hier noch weiter von ihnen als Anhänger dieser Schule gesprochen werden könnte. Ich will daher auf meinem Rundgange durch die Belvederegalerie nur von den Bildern jener Meister sprechen, die ich oben erwähnte, weil nur sie auf ihre Schule einen entscheidenden Einfluss übten.

Giorgione, Tizian und Paul Veronese sind hier in mehreren vortrefflichen Bildern vertreten.

Von Giorgione besitzt die Galerie 5 Hauptbilder und einige Nachbildungen. Als das interessanteste dürfte »Die Auferstehung Christi«, im VII. Saale der italienischen Schule Nummer 41, genannt werden. Christus mit der Siegesfahne, auf einer Wolke stehend, schwebt über dem Grabe in lichtem Glorienschein von Cherubköpfen umgeben. Vor dem Grabe fünf Kriegsknechte in lebhafter Bewegung. Das Bild ist von sehr breitem Vortrage und gediegenem Impasto effectvoll gehalten. Der kunstgelehrte Waagen bezeichnete es bei seinem Besuche in Wien als sehr charakteristisch für die phantastische Geistesart Giorgione's. Auch der Hintergrund, zur Hälfte eine dunkle Felspartie und zur Hälfte Landschaft, entspricht der Eigenart dieses Meisters vollkommen. Das Bild entstammt der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Es kam im Jahre 1809 als Kriegsbeute nach Paris und wurde im Jahre 1815 nach Wien zurückgestellt.[1])

Tizian Vecelli, berühmt als Geschichtsmaler, unübertroffen als Portraitist, der erste bedeutende Landschaftsmaler muss nicht blos als der wichtigste Vertreter der venetianischen Schule, sondern überhaupt auch als der vornehmste Repräsentant der ganzen Kunstepoche betrachtet werden. Er war zuerst im Besitze der wichtigen Kunst des »Lasirens« (mit durchsichtigen Farben zu malen) und seine Fertigkeit in Behandlung und Verschmelzung der »Fleischtöne« galt damals als unnachahmlich.

Das Belvedere besitzt beiläufig zehn Bilder von seiner Hand, darunter wohl einige Nachbildungen, aber auch einige Hauptwerke, wie z. B.: »Die heilige Familie« (in der Kunstgeschichte als die berühmte Kirchen-Madonna bekannt). Es ist eines der schönsten und vollendetsten Madonnenbilder Tizian's aus seiner früheren Zeit, ist im ersten Stocke im zweiten Saale

[1]) Giorgione Barbarelli, muthmasslich zu Castelfranco im Jahre 1477 geboren, kam frühzeitig nach Venedig in die Schule Giovanni Bellinis und später in jene des Antonello da Messina. Er bemühte sich, alle jene modernen Mittel in Anwendung zu bringen, die zur Steigerung der Effecte behiflich sein könnten, namentlich die Reize der Geberde, die Effecte des Costumes und die Reize der Landschaft und Beleuchtung. Er war eine Hauptstütze der venetianischen Schule. Seine glühende Farbengebung, der fleckenreine Glanz seines Tones und die tadellose Rundung, verbunden mit einer ihm eigenthümlichen funkelnden Pracht, waren jene eminenten Vorzüge, die man bei seinen Arbeiten mit Recht bewunderte. Seine späteren Werke zeichneten sich ganz besonders durch eine eigenthümliche Feinheit der Nuancirung und Zartheit der Modellirung, so wie durch besondere Freiheit der Pinselführung aus. Er galt nach Tizian als der grösste Maler der norditalienischen Kunst und als der wichtigste Repräsentant seiner Schule. Von seinen zahlreichen Arbeiten haben sich nur 150 Staffeleibilder erhalten. Von seinen vielen Wandbildern, mit denen er in Venedig eine Wohnung, acht Paläste und die Façade des Fondaco de Tedeschi auf dem Canal Grande zierte, existirt aber nur noch auf letzterem eine »einzige« Figur und diese ist stark beschädigt, weil das feuchte Clima der Lagunenstadt den Wandmalereien überhaupt verderblich wurde. Von den strenggehaltenen kirchlichen Compositionen haben sich nur 3 bis 4 bis auf unsere Zeit erhalten. Seine bedeutendste ist »Die Maria mit dem Kinde und den Heiligen« in der Hauptkirche zu »Castelfranco«. Sein bester Schüler war Sebastiano del Piombo, von dem man erzählt, dass er alle jene Bilder vollendet habe, die sein Meister nach seinem Tode unfertig zurückliess. Giorgione starb in Venedig im Jahre 1511.

der italienischen Schule unter Nummer 64 aufgestellt. Maria befindet sich in der Mitte des Bildes und umfängt das auf einem Steintische stehende Jesukind, welches mit beiden Händen Erdbeeren und Kirschen emporhebt. Zur Linken Mariens steht der kleine Johannes mit blonden Locken und hinter demselben der heilige Zacharias, ein Greis mit langem weissen Barte und Haar; hinter dem Christuskinde der heilige Josef, den Stab in der Rechten haltend. Den Hintergrund bildet in der Mitte ein rother golddurchwirkter Vorhang, zu dessen beiden Seiten blauer Himmel mit leichten weissen Wolken sichtbar ist. Das Bild stammt aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm und ist bereits im Inventare vom Jahre 1659 enthalten.

Im selben Saale befindet sich auch das mit Nummer 36 bezeichnete berühmte Bild: »Danae mit dem goldenen Regen«. Danae liegt entkleidet auf ihrem mit weissen Linnen überdeckten Lager und der goldene Regen in Gestalt von Münzen wird von einem alten Weibe gierig aufgefangen. Das Bild befand sich bereits in Kaiser Rudolf II. Kunstkammer in Prag und wurde im Jahre 1723 nach Wien gebracht, wo es in der kaiserlichen Stallburg aufgestellt und von Storffer für seine Miniatur-Sammlung copirt wurde.

Im selben Saale befindet sich auch unter Nummer 35 das Bild: »Das Mädchen im Pelze« und unter Nummer 51 das Bildniss »Kaiser Carl V.« im Alter von 48 Jahren mit grauem Haupt- und Barthaare im Lehnstuhle sitzend, die Rechte auf den Sesselarm gelehnt, die Handschuhe haltend. Das Bild ist eine Skizze zu dem lebensgrossen Portrait Kaiser Carl V. in der Münchener Pinakothek. Im selben Saale unter Nr. 48 befindet sich auch Tizians »Eigenes Bildniss«. Der ausdrucksvolle Kopf ist mit einer schwarzen Mütze bedeckt. Die Brust mit einer dreifachen Kette geziert, welche er vom Kaiser Carl V. zum Geschenke erhielt. Der Meister mag zur Zeit der Entstehung des Bildes bei 50 Jahre alt gewesen sein. Das Bild stammt aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm und kommt bereits im Inventar vom Jahre 1659 vor. Storffer copirte es in der Stallburg, wo es stark gelitten, da es dort kleiner gemacht wurde. Es theilte dieses harte Schicksal mit vielen anderen Bildern, indem manche kleiner gemacht oder gar in »Kniestücke« oder »Ovale« verwandelt werden mussten, je nachdem sie der Grösse jenes Raumes entsprachen, den sie just einzunehmen bestimmt waren.

Im selben Saale befinden sich auch noch mehrere historisch-interessante Portraits von der Hand Tizians, u. zw. unter Nummer 29 das Bildniss »der jungen Fürstin Isabella d'Este«, Tochter Herzogs von Ferrara und Modena und der Eleonora von Aragon; dann unter Nummer 37 das Portrait des berühmten Dichters und Geschichtsschreibers »Beneditto Varchi«; unter Nummer 22 das Bild des »Fillippo Strozzi«, der, aus einem altberühmten florentiner Patrizier-Geschlechte stammend, mit den Medizäern in Feindseligkeiten gerieht und desshalb im Jahre 1527 Florenz verliess und nach Venedig übersiedelte; unter Nummer 27 das Portrait des berühmten Kunstgelehrten »Jacob de Strada«, der sich seit 1556 im kaiserlichen Dienste in Wien befand, seit 1577 aber an den Hof Rudolf II. nach Prag übersiedelte und dort bis zu seinem Tode verblieb; unter Nummer 45 das interessante Bildniss des greisen Papstes »Paul III.«, eines Sprösslings des alten Adelsgeschlechtes der Farnese, welche Herzoge von Parma wurden, ferner unter Nummer 46 das Portrait des »Churfürsten Johann Friedrich von Sachsen«, endlich das Bildniss der Tochter Tizians, Namens »Lavinia Sarcinelli«, und unter Nummer 40 das Portrait des Leibarztes Tizians, Namens »Parma«.[1])

[1]) Tizian di Gregorio Vecelli, aus einer alten Familie im Friaul'schen stammend, war zu Cadore 1477 geboren. Schon mit zehn Jahren verliess er seinen Geburtsort und ging nach Venedig, um Unterricht im Malen zu nehmen. Dort blieb er bei keinem Meister lang. Er wanderte von einer Werkstätte zur anderen. Von Gentili Bellini zu Giovanni Bellini, sodann zu Giorgione, und als letzterer die Fresken der Hauptfaçade des Deutschen Hauses in Venedig im Jahre 1507 zur Ausführung übernahm, gelang es dem jungen Tizian, einen ähnlichen Auftrag am selben Orte zu erhalten. Im

Paolo Veronese, als der letzte grosse Maler seiner Schule, ist ebenfalls durch mehrere bedeutende Bilder hier vertreten Von den hervorragendsten nenne ich folgende: »Die Ehebrecherin vor Christus«. Veronese behandelt mit dramatischer Lebhaftigkeit den Moment, wie Jesus die Ehebrecherin freispricht und die Pharisäer, die sie zu ihm gebracht, nun gedemüthigt, einer nach dem anderen den Platz verlassen. Jesu aber spricht zu dem Weibe: »Geh und sündige hinfort nicht mehr«. Der Schauplatz ist der Eingang des Tempels, dessen aufwärtsführende Stufen links zu sehen sind. Recht: steigen die Pharisäer die Stufen des Vorplatzes hinab. Das Bild ist durch die interessante Behandlung des Stoffes ergreifend, voll Leben und Bewegung. Es wurde im Jahre 1648 in Antwerpen bei der vorgenommenen Versteigerung der Buckingham'schen Sammlung für den österr. Hof gekauft und nach Prag gesandt, von wo es dann später in die Stallburg kam. Gegenwärtig befindet es sich im ersten Stockwerke der italienischen Abtheilung im I. Saale sub Nr. 15.

Daselbst ist auch unter Nr. 34 die berühmte »Judith« aufgestellt. Judith, ein junges blühendes Weib mit tiefblondem Haare und dunklen Augen, im prächtigen Gewande, hält das Haupt des Holofernes in der Hand, ihr zur Linken steht eine schwarze Sklavin in gebeugter Stellung, im Begriffe, das Haupt zu empfangen. Das Bild zeichnet sich durch glänzendes Colorit und sorgfältige Ausführung aus. Es stammt aus der Sammlung des Erzherzog Leopold Wilhelm und kommt schon im Inventar vom Jahre 1659 vor.

Im selben Saale treffen wir auch sub Nr. 29 das interessante Portrait des Marcantonio Barbaro. Er war Senator in Venedig, Gesandter in Constantinopel bei Suleimann dem Grossen, er erbaute die durch die Fresken des Paul Veronese berühmt gewordene Villa »Barbaro«, jetzt unter dem Namen »Maser« bekannt. Marcanton entstammte einem venetianischen Patriziergeschlechte, das, seit dem IX. Jahrhunderte in der Geschichte Venedigs genannt, der Republik mehrfache grosse Dienste leistete. Das Bild zeigt uns den Gesandten in voller Manneskraft an einem Fenster stehend, durch welches man auf den Bosporus blickt. Sein Kleid ist von orientalischem Schnitt, ein rothes Unterkleid und ein brauner Kaftan, mit Silberluchs besetzt. Die linke Seite des Gesichtes, in Dreiviertelprofiel, dem Beschauer zugekehrt. Er hält in der Rechten ein Diplom, welches die Aufschrift führt: *„Domino Mehemet Musulmanorum (imperator) visirio amico (nostro) optimo"*. Die in den Klammern befindlichen Worte sind im Laufe der Zeit unleserlich geworden; doch lassen sich diese Worte aus älteren Citaten, sowie

---

Jahre 1511 finden wir ihn in Padua beschäftigt, wo er die herrlichen Wandgemälde in der Scuola del Santo malte, welche beweisen, dass er auch in dieser Technik das Vollkommenste zu leisten im Stande war. Als Giorgione im Jahre 1511 starb, wurde für ihn das Feld in Venedig frei. Aber erst nach dem Tode Giovanni Bellini's (1516) wurde sein Ruf bedeutend. Er hatte es versucht, die Stelle Bellini's als Makler im Dienste des grossen Rathes von Venedig einzunehmen und die Signoria verlieh ihm auch diese Stelle. Die Einkünfte waren bedeutend, ebenso auch die Dienstleistungen. Der Meister, der als »Makler« fungirte, musste Dreierlei von Amtswegen verrichten: Erstens das Bild eines jeden Dogen für den Saal des grossen Rathes malen, zweitens ein Votivbild desselben mit der Jungfrau und Heiligen für den Saal der Pregadi liefern und drittens ein Schild mit dem Dogenwappen für das Schiff »Bucentoro« anfertigen. Tizian malte unter diesen Umständen die Bildnisse von sieben Dogen. Auch Leonardo Lorendano soll ihm gesessen sein. Das Portrait des Dogen Lorenzo Priulli wurde ihm, seines hohen Alters wegen erlassen. Inzwischen aber hatte Tizian das Glück, die Aufmerksamkeit des Herzogs von Ferrara auf sich zu ziehen. Er malte für diesen Fürsten die berühmten »Bacchanalien«, die sich durch Farbenpracht und Formenschönheit auszeichneten. Im Jahre 1532 kam er mit Papst Clemens VII. in Bologna zusammen, dort wurde er dem Kaiser Carl V. vorgestellt und dieses Ereigniss war für ihn für alle Zukunft entscheidend. Tizian errang die Gunst des Kaisers und wurde von ihm mit der »Grafenwürde« geehrt. Er starb im Alter von 99 Jahren am 22. August 1576 zu Venedig. Der Ueberlieferung nach wäre Tizian an der Pest gestorben, aber dagegen spricht die Thatsache, dass er mit grossen Ehren in San Giovanni Paolo beerdigt wurde, was nach damaligen Sitten und Gewohnheiten sonst nicht hätte geschehen dürfen.

auch aus dem Zusammenhange des Textes leicht erklären. Das Bild entstammt gleichfalls der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm und kommt im Inventar vom Jahre 1659 vor.

Von den allegorischen Bildern dieses Meisters ist besonders nennenswerth: »Der Mann zwischen Tugend und Laster«. Es befindet sich im zweiten Saale des 1. Stockes sub Nr. 54. Das »Laster«, als junge reichgekleidete Frau dargestellt, sitzt auf einer steinernen Sphinx. Sie neigt sich zu dem sie fliehenden Manne und streckt die rechte Hand mit Krallen an den Fingern gebietend nach ihm aus. Der junge Mann, ganz in Weiss gekleidet, eilt in die Arme der »Tugend«, welche als junges Mädchen in olivengrünem Gewande und grauem Mantel mit der Rechten den Jüngling und mit der Linken seinen herabsinkenden Atlasmantel erfasst. Den Hintergrund bildet umwölkter Himmel und zu beiden Seiten Bäume. Das Bild scheint eine sogenannte »Atelier-Wiederholung« zu sein; denn das Original befindet sich in der Orleansgalerie zu Paris, wo es von Louis Deplaces gestochen wurde. Unser in Rede stehendes Bild kam mit der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm nach Wien, wo es im Inventar vom Jahre 1659 verzeichnet erscheint und der Sammlung der Stallburg einverleibt wurde. Bemerkenswerth ist, dass der junge Mann in diesem Bilde einige Aehnlichkeit mit Paul Veronese hat, daher zu vermuthen ist, dass er sich selbst portraitirt habe.[1])

Wenn wir nach dem bisher Gesagten die Resultate der venetianischen Schule nochmals überblicken, so gewahren wir, dass die anfänglich einfache Kunst immer mehr und mehr complicirtere Formen annahm, dass es also auch in der Malerei wie auf allen Gebieten der Kunst einen Kampf um's Dasein gebe, der darin besteht, dass die einfachen Formen und Gebilde immer wieder durch combinirtere und complicirtere Gestaltungen verdrängt werden. Diese Erscheinung bemerken wir sowohl in der Musik wie in der Literatur, als auch in der Bildhauerkunst und in der Architektur. Die Folge dieser fortgesetzten Ueberhitzung und Uebertreibung ist, dass die Kunst endlich wieder zu ihren natürlichen einfachen Gesetzen zurückkehren muss.

---

[1]) Paolo Caliari, genannt Veronese, geboren zu Verona um das Jahr 1530, war der Sohn eines Bildhauers und wurde von seinem Vater zuerst im Modelliren unterrichtet, da aber diese Beschäftigung ihm nicht behagte, ging er zu seinem Oheim Antonio Badile, um sich bei diesem in der Malerei auszubilden. Am meisten lernte er bei Moretto, dessen gemalte Gastmähler ihn mächtig anzogen. Der grossartige Aufbau des architektonischen Hintergrundes, der Reichthum der Staffage, die Fülle der Scenerien, dies alles wirkte mächtig auf die jugendliche Phantasie des talentvollen Paolo und reizte zur Nachahmung; nur den Reichthum seiner Farben schöpfte er aus anderen Quellen. Die ersten Versuche im Frescomalen machte er im Venetianischen. Erst im Jahre 1555 betrat er die Lagunenstadt, wo er durch den Prior Bernardo Torlioni Beschäftigung im Kloster Sebastiano erhielt. Er arbeitete in diesen Räumen von 1556 bis 1570. Zur selben Zeit malte er auch in der Stadtbibliothek, wo er sich das Lob Tizians erwarb, im Rathhaus-Saale und in mehreren Kirchen und Palästen. In fünfzehn Monaten (bis Ende September 1563) vollendete er sein grossartiges berühmtes Bild: »Die Hochzeit zu Kana« für den Giorgio Maggiore (welches sich jetzt im Louvre befindet). Im Jahre 1566 ging er mit Girolamo Grimani, dem damaligen Abgesandten Venedigs, nach Rom, wo er die colossalen Werke Michelangelos bewunderte, ohne jedoch sich dieselben zum Vorbilde zu nehmen. Nach Venedig wieder zurückgekehrt, vollendete er seinen »Christus im Hause des Simon«. Er wusste die schlichte Einfalt des biblischen Stoffes unter dem berauschenden üppigen Reichthum architektonischer Staffage, vornehmer Zuschauer und einem bunten Trosse von gewappneten Knechten, Dienern, Musikanten und Zwergen zu beleben. Diese Art der Darstellung wurde aber merkwürdigerweise von der Inquisiton scharf gerügt und es muss als ein trauriges Zeichen der Zeit betrachtet werden, dass er einen strengen Verweis erhielt, weil er es wagte, Bettler, Zwerge und dergleichen in Gegenwart des Heilandes erscheinen zu lassen. Vergebens machte Paolo den Umstand geltend, dass ein Maler darin dieselben Freiheiten geniessen sollte wie der Dichter. Die Inquisition befahl ihm aber, sein Bild in St. Giovani binnen 3 Monaten zu ändern, was er jedoch zu thun unterliess. Paolo's Auffassungsweise behielt vor dem Urtheile seiner Zeitgenossen Recht. Von Paolo's Malereien im Dogenpalaste ging im Jahre 1577 durch eine Feuersbrunst Vieles verloren. Als aber im Jahre 1581 die Räume wieder hergestellt waren, wurde er zur Ausschmückung der Räume auf's neue berufen und diese grossen Arbeiten waren es, welche ihn abhielten, einem ehrenden Rufe Philipps II. nach Madrid Folge zu leisten. Er blieb in Venedig bis zu seinem im Jahre 1588 erfolgten Tode. Im selben Jahre machte er die Osterablassprocession mit, erkältete sich dabei und starb kurz darauf an einem bösartigen Fieber im sechzigsten Jahre.

Auch nach Michelangelo, Tizian, Veronese gab es zwar ausgezeichnete Talente genug, die Treffliches leisteten, die sich aber dem Wahne hingaben, man könne die Kunst noch mehr in ihrer Wirkung steigern, wenn man von jedem dieser grossen Vorgänger das Beste sich aneignet. Durch diesen blinden Nachahmungs-Eifer wurden sie Eklektiker und sanken zuletzt zu blossen Copisten herab. Die Kunst verflachte allmälig und rief eine nothwendige Reaction hervor, die darin bestand, dass man nun der Kunstschule den Rücken kehrte und allen Eifers sich der Natur zuwendete, in diesem Streben aber leider zu weit ging und endlich durch Uebertreibung in Styllosigkeit und brutalen Realismus verfiel. Der ehemalige Reichthum der italienischen Kunst gegenüber seiner späteren Armuth zeigt uns deutlich, dass wir hier den Niedergang einer Culturepoche zu beklagen haben, wie er in der Geschichte schon oft sich wiederholte und vielleicht noch öfter zu Tage treten wird.

Die bolognesische Schule.

Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts war Bologna der Sitz des Handels und der Seidenzucht, und die Reichen Favi, Lampieri und Magnani zogen viele Künstler herbei, um die Wände ihrer Paläste zu schmücken. So bildete sich um diese Zeit ein ansehnlicher Kreis junger aufstrebender Maler, welche im Vereine mit den Carracci's (Lodovico, Agostino, Annibale und Antonio) das gleiche Bestreben fühlten, eine neue Richtung in der Malerkunst anzubahnen, die darin bestand, die Beobachtung der Natur mit der Nachahmung der besten Meister zu verbinden. Um diese Praxis lebendig zu erhalten, war es nöthig, eine eigene Malerschule zu gründen, was auch im Jahre 1583 geschah. Der Versuch war glücklich und gross der Erfolg. Die bolognesische Schule zeichnete sich durch besondere Lieblichkeit der Darstellung und scharfen Ausdruck der Gestalten aus. Nicht nur Lodovico Carracci, sondern auch seine beiden Vettern Agostino und Annibale erwarben sich einen ausserordentlichen Ruhm und ihre sogenannte »Accademie« wurde mit Recht als eine der grössten Italiens geschätzt. Auch tüchtige Schüler gingen aus derselben hervor. Einer der hochbegabtesten war Guido Reni. Er wurde später das Haupt der bolognesischen Schule, der Held der sogenannten »zweiten Renaissance«, und einer von den Wenigen, welche die Kunst selbst in der Zeit des allgemeinen Verfalls hochhielten.[1])

In der Familie der Carracci's hat Lodovico den bedeutendsten Namen; er war zwar, ohne dass er es wollte, der Begründer des »Eklekticismus« und steuerte (in Folge dieses verderblichen Principes) unbewusst dem Verfalle der Kunst entgegen; dennoch waren seine Werke von hoher Bedeutung und es gebührt ihm das unbestrittene Verdienst, ausgezeichnete Schüler herangebildet zu haben, wie z. B. einen Domenichino, Albani, Tiarini und Reni.

Von seinen Bildern ist »Venus und Amor« im sechsten Saale des ersten Stockes der italienischen Abtheilung mit Nr. 2 das bedeutendste. Venus, auf einem mit Rosen bestreuten Ruhebette liegend, hat dem Amor Bogen und Pfeil entrissen. Amor verlangt seine Waffen stürmisch zurück und klettert an dem linken Beine seiner Mutter empor, die Rechte nach dem Bogen ausstreckend. Ein blauer Vorhang lässt rechts die Aussicht auf eine Landschaft frei und an der linken Seite steht ein lachender Satyr. Die Composition ist äusserst lebendig, sehr charakteristisch und zugleich lieblich im Ausdrucke[2].)

---

[1]) Zur bolognesischen Schule müssen noch gerechnet werden: Pellegrino Tibaldi (1527 † 1591), Alessandro Tiarini (1577 † 1668), Giovanni Guercino (1591 † 1666), Andrea Sacchi (1599 † 1661) und Simone Cantarini (1612 † 1648).

[2]) Ludovico Carracci, in Bologna im Jahre 1555 geboren, war der Sohn eines Schlächters aus Mailand, kam frühzeitig zu Fontana in die Lehre, dann nach Florenz zu Passignano und zuletzt nach Venedig zu Tintoretto.

Als Hauptträger der sogenannten »Bolognesischen Schule« muss unstreitig Guido Reni betrachtet werden. An ihm bewahrheitet sich, was man von allen grossen Werken und Meistern sagen könnte, dass sie nämlich die Gedanken ihrer Zeit, ihre Wünsche und Bedürfnisse am deutlichsten charakterisiren. Sie sprechen nicht blos über das »was ist«, sondern noch weit mehr über das »was eigentlich sein sollte«. Und da vor allen Dingen die Kunst »unsere Ideale« darzustellen sucht, gleichviel, ob absichtlich oder unwillkürlich, so sind es immer und immer wieder jene grossen Meisterwerke, in welchen die Zeit ihre Gefühle am deutlichsten zum Ausdrucke bringt. Die Grösse der Nationen erkennt man an ihren Idealen. Und so unterscheiden sich die niedergehenden Zeiten und Nationen von den aufstrebenden nur dadurch, dass die Ideale der ersteren kleiner, unedler, selbstsüchtiger und kraftloser werden. Die grossen Künstler sind die eigentlichen Dolmetscher für die Gefühle ihrer Nation, sie zeigen uns haarscharf, wie wir uns unsere Götter und Götzen, unsere freundlichen und feindlichen Gewalten vorstellen, wie wir uns das Glück, die Liebe, die Jugend, das Erhabene und Edle oder das Gemeine und Niedrige denken, was wir für schön und poetisch oder für hässlich und verabscheuungswürdig halten. So bietet uns die Besichtigung der Meisterwerke einer Galerie aus verschiedenen Zeiten und Nationen auch wirklich eine lehrreiche Erkenntniss jenes grossen geistigen Umwandlungsprocesses, welchen alle Völker und auch wir selbst durchzumachen haben, und hier ist gerade Guido Reni einer jener seltenen Meister, welche die Sprache ihres Volkes am deutlichsten sprechen! Wir finden diesen Meister hier durch 18 Bilder vertreten.

Zu den Hauptwerken aus des Künstlers bester Zeit gehören: »Die Taufe Christi« und »Maria betet das schlafende Christuskind an«. Zu seinen Arbeiten aus seiner letzten Zeit gehören besonders »Die reuige Magdalena« und »Eine Sibylle«. Alle Bilder dieser letzten Periode haben eine merkwürdig bläuliche Farbe, welche am ganzen Bilde durchschimmert und besonders an der Hautfarbe bemerkt wird. Wahrscheinlich mag die Zeit auf diese Farbe eingewirkt haben, was bei alten Meistern häufig vorkommt.

»Die Taufe Christi« befindet sich im V. Saale der italienischen Abtheilung und ist mit Nr. 1 bezeichnet. Das Bild zählt zu Guido Reni's schönsten Arbeiten. Zart empfunden und fein gezeichnet und modellirt, zeigt es auch eine glückliche Farbenwahl und kräftigeres Colorit als sonst diesem Meister eigen ist. Christus steht mit gefalteten Händen und vorgeneigtem Haupte im Jordan, sein Antlitz wendet dem Beschauer die rechte Seite zu. Johannes hält mit der Rechten eine Schale, aus der er das Wasser auf das Haupt Christi giesst. Ein Thierfell, nur um seine Hüften geschlungen, lässt fast die ganze Gestalt nackt. Etwas weiter zurück gewahrt man drei Engel in Frauengestalten, sie halten die Gewänder des Herrn.[1])

Ein weiteres Bild dieses Meisters finden wir im selben Saale unter Nr. 25, »Maria betet das schlafende Christuskind an«. Die Malweise ist leicht und doch sicher, der Stylart Correggio's sich nähernd. Auf blassrothem Bette unter Vorhängen liegt das schlafende Christuskind, das linke Händchen auf der Brust, das rechte weit ausgestreckt, es ist nackt und unbedeckt und der zurückgeneigte Kopf vom Vorhange zum Theil beschattet. Maria, das Kindlein betrachtend, neigt sich mit gefalteten Händen vor. Ihr Gesicht, ein Dreiviertelprofil, wendet dem Beschauer die linke Seite zu; ein grünes Kopftuch bedeckt das Haar, welches auf die

---

Sein eifriges Streben, das Beste von jedem der grossen Meister sich für seine Kunst anzueignen, trieb ihn in die Bahn des »Eklekticismus«. Er war sehr geschickt in der Wandmalerei und es gelang ihm auch im Jahre 1580, die malerische Ausschmückung des Palazzo Favi zu erlangen; seine Werke befinden sich grösstentheils in Parma, Piacenza und Bologna. Er starb in letztgenannter Stadt im Jahre 1619 im Alter von 64 Jahren.

[1]) Das Bild stammt aus der Sammlung Buckinghams. Es wurde für den Kaiser in Wien angekauft und kam im Jahre 1651 mit vielen Bildern nach Prag als Ersatz für die von den Schweden im Jahre 1648 fortgeführten Bildern. Im Jahre 1723 kam es von Prag in die Stallburg nach Wien zurück, wo es dann Storffer malte.

Schultern niederfällt, vollständig, der blaue Mantel lässt nur wenig vom rothen Kleide sehen. Der Gesichtsausdruck Maria's ist äusserst seelenvoll und die klaren Lichteffecte, sowie der Goldton des Gemäldes selbst beweisen die Blüthezeit des Meisters, dessen Farben später immer mehr und mehr in's Silbertönige und zuletzt in's Graue verfielen, und während wir in diesem Bilde noch eine ungeheuere Sorgfalt in der Composition und in der Ausführung finden, bemerken wir in seinem letzten Bilde eine ungemeine Skizzenhaftigkeit, die sich wohl aus seiner späteren Lebensweise erklären lässt.[1]) Wie alle genial angelegte Naturen, hatte auch er grosse Leidenschaften. Zu den schlimmsten gehörte sein Hang zum Spiele. Dies wirkte auf seine Kunstschöpfungen nachtheilig; denn da er immer ärmer und ärmer wurde (weil er das Spiel nicht lassen konnte), fiel er in die Hände gewissenloser Leute, die ihn ausbeuteten und ihn zur Schnellmalerei trieben. Er verkaufte stundenweise seine Arbeitskraft und entwerthete auf diese Weise seine eigenen Schöpfungen. Er starb tief verschuldet, doch erwiesen ihm die dankbaren Bürger von Bologna die letzte Ehre, indem sie ihn mit grossem Gepränge in der Kirche von San Domenico bestatteten, wo sich dessen Grab noch heute befindet.

»Die reuige Magdalena« gehört zu jenen Bildern des Meisters, aus welchen bereits ein derber Realismus seiner Zeit deutlich genug hervorklingt. Die schöne Sünderin ist nur wenig mit einem blassrothen Gewande bekleidet, stützt ihr Haupt leicht in die linke Hand und legt die Rechte auf die Brust. Ihr blondes Haar fällt zu beiden Seiten des Gesichtes über die Schultern nieder. Ihr Blick ist auf das Cruzifix gerichtet, das vor ihr steht, ein Glorienschein umgibt ihr Haupt. Man kann die Sünde nicht verführerischer malen, als es hier Guido Reni mit geringen Mitteln that, und man begreift ganz gut den Ausspruch Christi, wenn er zur reuigen Büsserin die Worte spricht: »Diesem Weibe muss viel verziehen werden, weil es viel geliebt hat«. Das Bild befindet sich im V. Saale der italienischen Abtheilung mit Nr. 24.[2])

»Eine Sibylle«, zwar kein epochemachendes Meisterwerk, aber für Reni's Malweise aus seiner letzteren Periode sehr bezeichnend, daher für die Kunstgeschichte selbst von nicht geringerem Interesse. Guido Reni hatte dieses Bild bereits in seiner letzten Zeit gemalt, die Flüchtigkeit der Zeichnung und das blaugraue Colorit, selbst die ganze Anlage weisen darauf hin. Die Sibylle stützt nachdenklich den Kopf auf die rechte Hand und sieht in ein grosses Buch, das sie mit der linken auf ihrem Schosse hält. Ein weisser Turban bedeckt das nahezu *en face* gesehene Haupt. Das weisse Gewand ist an der Brust offen, ein gelbes Tuch um den rechten Arm gelegt, lässt einen blauen Aermel sehen, den Hintergrund bildet ein rother Vorhang. Das Bild befindet sich im V. Saale der italienischen Abtheilung und ist mit Nummer 8 bezeichnet.[3])

In demselben Saale befinden sich noch von diesem Meister: »Der junge David«, überaus trefflich und geistreich componirt, mit Nr. 23; »Der reuige Petrus«, ein kräftiger leicht skizzirter Studienkopf aus des Künstlers bester Zeit, mit Nummer 22; ein »Ecce Homo« mit Nr. 6; ein allegorisches Bild: »Die Jahreszeiten«, durch weibliche Gestalten und Genien dargestellt, mit Nr. 15, und noch mehrere andere, die aber nichts besonders Charakteristisches darbieten.

---

[1]) Noch bis zum Jahre 1765 finden wir dieses Bild in der Burg zu Graz, u. z. in der dortigen sogenannten Schatz- und Kunstkammer. Maria Theresia liess es nach Wien bringen, wo es zuerst in die geistliche Schatzkammer, später aber (1780) mit vielen anderen aus derselben in's Belvedere kam.

[2]) Das Bild stammt aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm und kommt bereits im Inventar vom Jahre 1659 in der Stallburg vor. Es gehört zu den letzten Arbeiten dieses interessanten Meisters.

[3]) Dieses Gemälde wurde in Rom um 25 Ducaten für das Belvedere angekauft und dieser Ankauf mit einer kaiserlichen Verordnung vom 26. Jänner 1780 anbefohlen.

Was die Familie Carracci schliesslich noch betrifft, so ist zu bemerken, dass die beiden Brüder Carracci, nämlich Agostino und der nur um 3 Jahre jüngere Annibale, anfänglich gemeinschaftlich malten, so z. B. in der Zeit um 1600 im Palaste Farnese zu Rom, wo sie es auch übernahmen, die weltberühmte dortige Galerie zu schmücken. Dort gaben die beiden Brüder die schönsten Beweise ihrer Meisterschaft, Agostino durch Erfindung, Zeichnung und Vollendung der Cartone, Annibale durch jene geistreiche Art, mit der er die Naturstudien und die späteren Ausführungen an den Wänden vollendete. Doch gegenseitige Eifersucht störte bald das künstlerische Zusammenleben. Agostino trennte sich von seinem Bruder, um in Parma in die Dienste des Herzogs Ranuccio Farnese zu treten, wo er 1601 im dreiundvierzigsten Jahre starb. Annibale ging im Jahre 1580 nach Venedig, wo er die Bilder Correggio's, Tizian's und Paul Veronese's studirte und mit Vortheil auch copirte, bis er endlich mit seinen Erstlingswerken in Tizian's Manier begann; ruhig in der Zeichnung, wohlüberlegt in den Bewegungen, monumental in der Composition, verrathen seine Arbeiten dennoch stets seine Vorbilder. Und wenn er auch diesen grossen Meistern nicht Stich zu halten vermag, so sind seine Leistungen dennoch grossartig und man lernt erst die ganze Macht ihres Einflusses kennen, wenn man seine späteren Nachahmer des XVII. Jahrhunderts, besonders jene in Frankreich, studirt. Er war der fruchtbarste unter den Carracci's, von denen noch zwei in der Kunstgeschichte existiren, u. zw. Lodovico Carracci, zu Bologna im Jahre 1555 geboren, dann Antonio Carracci, im Jahre 1583 zu Venedig geboren.

Von Agostino befindet sich nur ein einziges Bild im Belvedere, aber es ist ein Hauptbild und vollkommen geeignet, die besonderen Vorzüge dieses Meisters, Innigkeit und Lebhaftigkeit des Ausdrucks, zur Darstellung zu bringen. Es ist dies der heilige »Franz von Assisi«, welcher im V. Saale mit Nr. 17 aufgestellt erscheint Der knieende Heilige sieht entzückt zur Erscheinung des Kreuzes in einer Glorie empor und hebt die Hände gegen den Himmel. Im Mittelgrunde links sitzt ein Ordensbruder, an einen Felsen gelehnt und schläft; beide sind mit Kutten bekleidet. Hintergrund Landschaft und Wolken.[1])

Von Annibale sind im Belvedere 8 werthvolle Bilder vorhanden, die seine Malweise in's schönste Licht zu stellen vermögen. Von diesen sind besonders beachtenswerth »Christus und die Samaritin«, ein fein empfundenes Bild des Meisters aus dem Besitze des Erzherzogs Leopold Wilhelm vom Jahre 1659. Es hängt im I. Stockwerke im VI. Saale der italienischen Schule mit Nr. 12 bezeichnet, dann »Christus von Maria beweint« im V. Saale mit Nr. 9. Aus diesem Bilde tritt das Studium der Werke Michelangelo's am unverkennbarsten hervor. Es stammt gleichfalls aus dem Besitze des Erzherzogs Leopold Wilhelm und kommt schon im Inventar vom Jahre 1659 vor. Auch »Venus und Adonis« gehört zu den charakteristischen Arbeiten dieses Meisters. Links an einer Quelle im Walde sitzt Venus, ihr Gesicht im Profile ist dem Adonis zugekehrt, welcher rechts hinter einem Baume hervortritt. Zur Rechten der Göttin sitzt Amor, dessen Pfeil sie soeben verwundete. Im Vordergrunde zwei Tauben, deren eine an der Quelle trinkt. Die Composition ist äusserst lebhaft und das Colorit ganz der Malweise Correggio's nachempfunden. Das Bild wurde im Jahre 1773 aus Ambras nach Wien gebracht und befindet sich im V. Saale der italienischen Schule unter Nummer 13. »Die Grablegung Christi« im VI. Saale mit Nr. 13 und „Der heilige Franz von Assisi“ im VII. Saale mit Nr. 54, endlich »Der Prophet Jesaias« im VI. Saale mit Nr. 6 sind gleichfalls charakteristische Bilder dieses Meisters.

---

[1]) Das Bild befand sich im Schlosse Ambras in Tirol, von wo es mit anderen Bildern im Jahre 1773 in die Galerie kam und schon in einem Inventar von 1719 zu Ambras verzeichnet erscheint.

Von Antonio befindet sich nur ein Bild im Belvedere, und zwar sein berühmtestes: »Der Lautenschläger«. Ein Mann mit blondem Barte und schwarzem Kleide auf einer Laute spielend, mit einer Mütze am Kopfe. Der kleine Finger der rechten Hand trägt einen Ring. Das Bild befand sich in Ambras in Tirol und kam im Jahre 1773 nach Wien in's Belvedere, wo es im VI. Saale mit Nr. 14 im I. Stockwerke der italienischen Abtheilung aufgestellt ist.

Von Lodovico sehen wir drei Bilder: »Der heilige Franciscus« im V. Saale Nr. 20, »Venus und Amor« im VI. Saale Nr. 2 und »Die heilige Familie« im V. Saale mit Nr. 10. Das vorzüglichste von diesen dreien ist das letztgenannte. Es wurde im Jahre 1805 vom Kunsthändler Artaria gekauft, kam 1809 als Kriegsbeute nach Paris und 1815 von dort wieder nach Wien zurück.

Die lombardische Schule.

Eine eigene nicht minder wichtige Schule war die »Lombardische«. Sie kam schnell zur Mode und beherrschte durch lange Zeit hindurch die Kunst in Italien. Als Haupt dieser Schule muss Correggio (Antonio Allegri) genannt werden. Er war unübertrefflich im »Helldunkel«, in der sanften Verbindung gedämpfter Töne in »Blau« und »Grau«, in der wunderbaren Beherrschung der Licht- und Schatten-Effecte, ein Meister in der Kunst, seinen Figuren Rundung zu geben und sie im gehörigen Lichte vor- und zurücktreten zu lassen, worin sich überhaupt die lombardische Schule vor allen anderen auszeichnete. Der Einfluss Mantegna's auf Correggio's Malweise ist nicht zu verkennen; auch er liebte die gewagtesten Verkürzungen, die den schwärmerischen Bewegungen seiner Gestalten oft sehr zu statten kamen, die sanfte Milde des Ausdruckes, sie waren charakteristische Merkmale seiner Kunst. Anfänglich wählte er nur religiöse Motive, später verliess er diese Richtung und widmete sich ausschliesslich mythologischen Darstellungen und eine gewisse sinnliche Heiterkeit wurde in allen seinen späteren Arbeiten vorherrschend.

Ein Hauptbild des Meisters besitzt das Belvedere unter dem Namen: »Zeus und Jo«. Auf dunklem, mit Moos überwachsenem Steine sitzt »Jo« (Tochter des Inachos), ein weisser Schleier fällt von ihrem rechten Arm ohne die Gestalt zu verhüllen, eine grosse dunkle Wolke senkt sich bis zu »Jo« hernieder, Zeus, bis auf Hand und Haupt in dieser Wolke verborgen, umarmt und küsst die Erdgeborene. Das Bild befindet sich im ersten Stocke in der italienischen Abtheilung im VI. Saale Nr. 19.[1])

Im selben Saale befindet sich mit Nr. 21 bezeichnet das Bild: »Ganymeds Entführung«. Adler und Ganymed schweben in der klaren blauen Luft. Der Knabe hält sich mit beiden Händen an den ausgebreiteten Schwingen seines Entführers, welcher seine Beute an einem Tuche hält und zum Himmel emporträgt. Beide Bilder datiren aus der letzten Schaffensperiode des Künstlers[2]).

---

[1]) Das Bild kam durch Kauf in die Kunstsammlung Kaiser Rudolfs II. nach Prag, von wo es dann durch den Schatzmeister Miseron im Jahre 1631 mit noch anderen Gegenständen nach Wien in die Schatzkammer gelangte und dort bis zur Einrichtung der Belvedere-Galerie verblieb, dann aber mit mehreren anderen dorthin gebracht wurde.

[2]) Antonio Allegri (von seinem Geburtsorte auch Correggio genannt) war der Sohn eines wohlhabenden Kaufmannes aus Correggio. Er war daselbst im Jahre 1494 geboren. Er sollte studiren, aber die Natur und seine Neigung hatte ihn zur Kunst bestimmt. Wie viel er seinem Lehrer (wahrscheinlich seinem Oheim Lorenzo Allegri) verdankt, bleibt unentschieden. Er dürfte wahrscheinlich von Lorenzo Costa und Bonsignoni die Regeln der Architektur, Ornamentik und der Perspective gelernt haben und ebenso die richtige Anwendung der Verkürzungen. Correggio war viel auf Reisen und besuchte auch die Städte der Lombardei und die venetianischen Kunststädte, wo er mit Lorenzo Lotto Freundschaft schloss. Im Jahre 1518 wurde er nach Parma berufen, um dort die Fresken im Kloster von San Paolo zu malen. Im Jahre 1519 heiratete er und liess sich in Parma nieder. In weniger als 12 Jahren hatte er »Die Himmel-

Die neapolitanische Schule.

Der Glanz der alten italienischen Malerkunst warf seine glühenden Strahlen zwar etwas verspätet aber doch in reicher Fülle auch auf das südliche Italien, und Neapel wurde der Sitz einer grossen Malerschule. Dieselbe blühte gegen das Ende des XVII. Jahrhunderts und zählte zu ihren Hauptstützen den berühmten Ribera und dessen Schüler Luca Giordano, sowie Francesco Solimena und Salvatore Rosa. Doch muss als der eigentliche Begründer der neapolitanischen Schule Giuseppe Ribera (Spagnoletto) genannt werden. Er kam nach Italien, schloss sich an Caravaggio (der damals in Neapel von 1605—1609 lebte) an und bildete im Vereine mit mehreren strebsamen jungen Künstlern eine Schule, in welcher Luca Giordano zu seinen besten Schülern zählte.

Ribera malte in verschiedenen Zeiten seines Schaffens ganz verschieden, zuweilen mit leisen Anklängen an die Spanier, ein anderes Mal wieder mahnend an die Spätvenetianer und an die Correggianer, aber immer in der effectvollen Manier des Caravaggio und mit Anwendung von scharfen Contrasten in Licht und Schatten. Als geborener Spanier liebte er es nicht selten, die grauenerregendsten Episoden als Vorwurf für seine Bilder zu wählen und Scenen des blutigsten religiösen Hasses mit den düstersten Farben zu schildern. Von seinen Bildern, die sich im Belvedere befinden, sind besonders: »Die Kreuztragung« im ersten Stocke der italienischen Abtheilung im VII. Saale mit Nr. 22 und »Der reuige Petrus« im selben Saale mit Nr. 39 von Bedeutung. Beide Bilder haben den verzweifelten Ausdruck des Schmerzes zum Gegenstande und in beiden ist es dem Künstler gelungen, der Wucht dieses verzehrenden Schmerzes den richtigen Ausdruck zu verleihen. In den Tiefen der Schattengebung erkennt man auch bei ihm das Colorit der Spanier und in seiner Malweise den Künstler von grosser urwüchsiger Kraft.[1])

Ribera's Bilder sind auch sonst noch von kunsthistorischem Interesse, weil sie vielen späteren Malern als Muster dienten.[2])

Luca Giordano war der Schüler und Nachfolger Ribera's, er hielt an den Traditionen seines Meisters fest und war der wichtigste Repräsentant der neapolitanischen Schule. Unter allen Schnellkünstlern Italiens ist Giordano der fruchtbarste, er erhielt frühzeitig den Spottnamen »Luca fa presto«, weil sein Vater, dem ein Theil seines Verdienstes zukam, ihn beständig zur Eile mahnte. Giordano hat in seiner Jugend die Malweise Ribera's so täuschend nachzuahmen gewusst, dass man in dieser Arbeit kaum seine Hand erkannte; in weiteren Jahren jedoch ging er zu der klareren und brillanteren Manier Cortona's über. Die meisten seiner Werke, besonders die letzteren, sind nur flüchtig und decorativer Art. Die Belvedere-Galerie hat

---

fahrt« in San Giovanni vollendet und viele andere Klöster mit Bildern geschmückt. Im Jahre 1530 wurde »Die Himmelfahrt Mariä« im Dome zu Parma (das letzte grosse Werk, das er in dieser Stadt schuf, fertig. Nun kehrte er in seine Heimat nach Correggio zurück und blieb daselbst bis zu seinem am 5. März 1534 erfolgten Tode.

[1]) Beide Bilder kamen aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm in die Stallburg nach Wien und von dort in's Belvedere.

[2]) Giuseppe Ribera (Spagnoletto genannt), in San Felipe am 12. Jänner 1588 geboren, ward frühzeitig von seinem Vater Louis Ribera nach Valencia geschickt, um sich dort den Wissenschaften zu widmen; doch statt die Universität zu besuchen, beschäftigte sich der junge Mensch lieber mit Zeichnen und Malen und nachdem er sich einige Vorbildung in der Malerkunst angeeignet hatte, ging er nach Italien, wo er in Neapel mit Caravaggio zusammentraf und sich ihm anschloss. Er wurde der Erbe seiner Kunst, aber auch zugleich der Erbe seines Hasses gegen die Eklektiker. Nach dem Tode Caravaggios (1609) ging er auf Reisen und malte in Parma mehrere Bilder, die Lodovico Carracci brieflich erwähnt; im Jahre 1618 arbeitete er in Rom, wo er Mitglied der Akademie wurde, zuletzt kam er nach Venedig, wo er mit dem jüngeren Palma Freundschaft schloss. Sein frühzeitigstes Bild in Neapel soll »Die Madonna di Lorenzo« in Santa Maria del Popolo gewesen sein, dort befindet sich auch noch das Bild »Der heilige Sebastian«, das er noch im Jahre 1651 in vollster Kraft schuf. Er starb in Neapel 1656 im Alter von 68 Jahren.

mehrere Bilder von ihm aufzuweisen. Eines seiner sorgfältigst ausgeführten ist: »Der Engelsturz«. Im ersten Stocke, VII. Saale der italienichen Abtheilung mit Nr. 44. Der Erzengel, in blauem Koller, den Helm auf dem Haupte, schwingt mit der hochgehobenen Rechten das Flammenschwert. Federn wallen von seinem Helme und ein mächtig weisses Flügelpaar breitet sich von seinen Schultern aus; den blondgedeckten Kopf wendet er nach abwärts und blickt auf die in wilder Verzweiflung hinabstürzenden gefallenen Engel, während über den Wolken im Glorienschein eine Kinderschaar frohlockt und betet. Das Bild ist durch seine glänzende Färbung, so wie durch die sorgfältige Ausführung des Details ausgezeichnet. Es befand sich in der Minoritenkirche in Wien, wohin es vor alter Zeit von der Familie Putalotti gestiftet worden sein soll und galt irrthümlich als Michelangelo. Später wurde es durch Rosa in der Belvedere-Galerie aufgestellt, wo es auch im Kataloge vom Jahre 1796 auf Seite 203 sub Nr. 26 angeführt erscheint.[1])

Als die letzten Repräsentanten der alt-neapolitanischen Schule dürften noch Salvator Rosa und Francesco Solimena anzuführen sein.

Salvator Rosa war ein vielseitiges Talent und führte als Dichter, Schauspieler und Maler ein sehr bewegtes Leben, von dem die Kunstgeschichte Vieles und Ausführliches zu erzählen weiss. Seine letztere Eigenschaft war aber die vorwiegende. Die malerischen Gebirge Kalabriens zogen ihn mächtig an, und er war nicht unempfindlich für die Reize der Natur, daher als Maler von landschaftlichen Bildern mit grandiöser Beleuchtung und phantastischer Staffage stets effectvoll und ausserordentlich anziehend. Von den sieben Bildern, welche das Belvedere aufzuweisen hat, verdienen besonders zwei genannt zu werden. »Eine Landschaft mit Ruinen« im III. Saale der italienischen Abtheilung des ersten Stockes sub Nr. 34 und ein allegorisches Bild: »Die Gerechtigkeit entflieht zu den Landleuten«, im III. Saale der italienischen Abtheilung im Erdgeschosse sub Nr. 23.[2])

Die übrigen fünf Bilder entstammen verschiedenen Zeitepochen des Künstlers und sind auch von ungleichem Kunstwerthe.[3])

---

[1]) Luca Giordano war im Jahre 1632 zu Neapel geboren. Nach einem neunjährigen Aufenthalte in der Schule des Ribera wurde er Gehilfe bei Pietro di Cortona in Rom. Hierauf machte er Reisen nach Bologna, Parma, Venedig und kehrte zuletzt nach Neapel zurück, wo er eine grosse Zahl von Bildern schuf. Seine Kunst, schnell zu malen, wurde allgemein bewundert und sein Spottnamen Luca fa presto so populär, dass man ihn fast nur unter diesem Namen kannte. Im Jahre 1677 wurde er nach Montecasino berufen und ihm der Auftrag ertheilt, die ganze Decke sammt Lunetten im Schiffe der Klosterkirche binnen zwei Jahren auszumalen. Einen noch merkwürdigeren Beweis für seine Schnellmalerei gibt der Contract vom 10. Februar 1691, in welchem er versprach, neun grosse Compositionen für drei Capellen in Montecasino binnen sechs Wochen zu liefern, und er hielt die Lieferzeit richtig ein. In Florenz war Giordano von 1679 bis 1682 thätig und seine Hauptwerke sind im Palazzo Riccardi und im Carmine noch heute vorhanden; dann kam er abermals nach Neapel und ging im Jahre 1692 nach Madrid, wo er Hofmaler Carl II. wurde. Zehn Decken und mehrere Capellen im Escurial sind noch gegenwärtig mit Bildern von seiner Hand geschmückt. Im Jahre 1722 kehrte er in seine Heimat zurück und starb daselbst am 12. Jänner 1705, im Alter von 73 Jahren.

[2]) Erstgenanntes Bild ist eines jener kostbaren Bilder, die im Jahre 1801 aus der Sammlung des Cardinals Fürsten von Albani in Rom für 9000 Gulden gekauft wurden. Es ist im Kataloge Rosa's im Jahre 1804 auf Seite 80 mit Nr. 36 verzeichnet. Das zweite Bild kam im Jahre 1792 im Wege des Tausches nach Wien und Rosa beschreibt es in seinem Kataloge aus dem Jahre 1796 auf Seite 84 sub Nr. 3 als Original, wie er es aus Florenz übernahm, während Erasmus Engerth die Echtheit des Bildes jedoch bezweifelt und den Umstand für seine Behauptung in's Feld führt, dass das Bild mit den guten Arbeiten des Meisters nicht concurriren könne.

[3]) Salvator Rosa war in Renella bei Neapel am 21. Juli 1615 geboren, von seinem Vater ursprünglich dem geistlichen Stande bestimmt und zu diesem Zwecke einem Seminar übergeben. Die classische Bildung, die er dort genoss, schien ihm aber nicht zu behagen. Es reizte ihn die Kunst, die er im Hause seines Onkels Paolo Greco und in der Werkstatt seines Schwagers Francesko Fracanzano ausüben sah. Er gab daher den Aufenthalt im Seminar auf, trat in die Schule des Spagnoletto und gesellte sich später zu seinem Mitschüler Aniello Falcone, der ein selbstständiges Atelier in Neapel errichtete. Durch den Tod seines Vaters in Noth versetzt, half er sich durch den Verkauf seiner Bilder an Trödler und wanderte im Jahre 1635 nach Rom, wo er mühsam, theils als Maler, theils als Schauspieler, sein Leben

Francesco Solimena, als einer der spätesten und letzten Anhänger der neapolitanischen Schule, war bereits an jenem Punkte angelangt, bei welchem nur mehr das leere Formenwesen aus den Ueberlieferungen der grossen Vorgänger übrig blieb. Er lebte lange genug, um in Neapel eine Schule zu gründen, aus der eine grosse Anzahl von Malern hervorging, die aber alle leider das leere Formenwesen ihres Meisters fortführten. Nicht stark genug, aus eigener Schöpferkraft neue Gebilde zu schaffen, beschränkte sich diese Schule blos auf das schon Dagewesene und bemühte sich, mit ängstlicher Genauigkeit das Gute ihrer Vorgänger wiederzugeben und sich durch Abstraction ein Formelwesen von Regeln und Gewohnheiten zurecht zu legen, wodurch jede Selbstständigkeit aufhörte und allmälig die Kunst zu verflachen begann.[1])

Von Solimena's Werken hat das Belvedere nur zwei Bilder aufzuweisen: »Die Kreuzabnahme« und »Der Raub der Orithia«. Das zweite befindet sich im VII. Saale der italienischen Abtheilung im ersten Stockwerke und ist mit Nummer 48 verzeichnet.[2])

Die deutsch-niederländische und holländisch-flämische Schule.

Wenn auch die italienische Kunst viel früher als die deutsche in reicher Blüthe aufschoss, so fielen doch die ersten schüchternen Keime der Poesie auf deutschen Boden, um erst später die herrlichen Früchte über den Alpen zur vollen Reife gelangen zu lassen. Frühzeitig schon tönte im Mittelalter aus der Tiefe des germanischen Geistes das gewaltige Heldenepos, welches in den Nibelungen und in der Gudrun gipfelte, in welchem man die ersten selbstständigen Keime deutscher Poesie und Kunst zu suchen hat und aus denen das wunderbare deutsche Volkslied sein quellenfrisches Dasein durch das ganze Mittelalter fristete. Auch Dürer und Holbein sind zutreffende Beispiele für das Fortleben eigenartiger, germanischer Kunstbegabung. Aber im Ganzen hatte die Poesie und Kunst doch einen localen kleinbürgerlichen Anstrich, zudem kömmt noch, dass alle Kunst durch das ganze Mittelalter hindurch nur einen strengen typischen decorativen Charakter hatte, da sie nur den Zwecken der Kirche diente und dazu bestimmt war, ihre Wände zu schmücken.

Im XIII. und XIV. Jahrhundert machte sich wohl in Deutschland und in den Niederlanden eine neue Bewegung geltend, die auch in anderen Ländern ähnliche Erscheinungen zu Tage brachte. Man fühlte nämlich das dringende Bedürfniss, aus der starren Schroffheit des byzantinischen Styles herauszutreten, um einer lebendigeren, idealeren Auffassung der Schönheit gerecht zu werden.

In Nürnberg und Köln machte die neue Richtung Schule und brachte Gestalten von mehr natürlicher Anmuth und grösserer Würde hervor; trotzdem blieb die alte Malerkunst ein volles Jahrhundert lang im Zustande unentwickelter Sinnlichkeit und

---

fristete, bis er gegen 1640 nach Florenz gerufen wurde, um in den Dienst des Cardinals Fürst Giovanni Carlo di Medici zu treten. Dort blieb er bis die Verbindung mit diesem Fürstenhause im Jahre 1649 sich löste. Sodann kaufte er ein Haus auf dem Monte Pincio in Rom und wohnte dort bis zu seinem am 15. März 1673 erfolgten Tode. Unter den vielen Schülern und Nachfolgern seines Styles nennt man hauptsächlich: Torregione, Micco Spadaro, Nicola Cassana und Jaques Courtois.

[1]) Francesco Solimena war in Nocera am 4. October 1657 geboren. Er studirte bei verschiedenen Malern in Neapel und zuletzt bei del Po, trat als Freund und Nebenbuhler des Luca Giordano auf und erwarb sich viel Geld. Von 1723 bis 1728 hielt sich Solimena in Wien auf, wo er im Auftrage Carl VI. und des Prinzen Eugen von Savoyen mehrere Arbeiten ausführte. Er kehrte dann nach Neapel zurück und starb dortselbst am 5. April 1747 im Alter von 90 Jahren.

[2]) Das erstgenannte Werk ist ein grosses Bild mit 23 lebensgrossen Figuren; es kömmt bereits von Mechel im Jahre 1783 in dessen Kataloge auf Seite 74 unter Nr. 25 vor und wurde auch von Rosa 1796 inventirt, kam aber im Jahre 1805 als Kriegsbeute nach Paris, wurde im Jahre 1815 wieder zurückgestellt und gegenwärtig neu aufgestellt.

statuarischer Befangenheit; sie war eben noch immer die dienende Magd der Kirche und die Ausschmückung der inneren Kirchenwände war ihre einzige Aufgabe; dabei nahm sie es mit ihren religiösen Obliegenheiten genauer als mit ihren ästhetischen Pflichten.

Als aber mit Ende des XIV. Jahrhundertes der gothische Kirchenbau statt der breiten Wände nichts als Fenster zur Glasbemalung übrig liess, gab dieser Umstand Veranlassung, das Bild von der »Wand« auf die »Tafel« überzuführen, es entstand die sogenannte »Tafelmalerei« (Bemalung auf Holz-, Metall- oder Leinwand-Tafeln). Dazu kommt noch, dass plötzlich mit Beginn des XV. Jahrhundertes eine neue gewaltige Zeit heranstürmte, neue Bedürfnisse und Anschauungen wachgerufen wurden, das neuentdeckte Amerika, die neuen verlockenden Handelsbestrebungen, die grossen Erfindungen auf wissenschaftlichem Gebiete die Köpfe erhitzten und das weltliche Interesse im Herzen Aller erglühen machten! Dieser Zug, wie er so frisch und freudig im Leben sich äusserte, fand auch in der Kunst seinen mächtigen Wiederhall; auch hier suchte man die Gestalten jetzt lebendiger zu erfassen, sie mehr weltlich zu durchgeistigen und dem Bedürfnisse des Lebens näher zu bringen. Die Kunst verlor somit ihren decorativ-religiösen Charakter und die »christliche Legende« blieb nun nicht mehr der einzige Gegenstand ihrer Darstellung.

Vor Allem verschwand der unnatürliche »Goldgrund«, von dem sich die ohnehin allzu symmetrisch aufgestellten Figuren so kalt und hässlich abhuben und an dessen Stelle nun ein belebender Hintergrund trat, nämlich das warme, wirkliche Leben, eine liebenswürdige, den Menschen umgebende Häuslichkeit, oder eine mit allen Reizen der Natur ausgestattete Landschaft. Dieser Hintergrund war die richtige Folie für die darzustellenden Gestalten; denn der Mensch wurde dadurch mitten in die Wirklichkeit versetzt, mit den Bedürfnissen der Welt, mit ihren Wünschen und Hoffnungen, mit ihren Leiden und Freuden auch im Bilde in innigste Berührung gebracht. Es war dies eine förmliche Kunstreformation, deren Wichtigkeit und Wirkung wir heutzutage kaum in ihrer Tragweite zu ermessen vermögen.

Die eigentlichen Begründer dieser neuen Richtung waren die Brüder van Eyck in Brügge, deren Blüthe in die Zeit vom Ende des XIV. bis gegen die Mitte des XV. Jahrhundertes fällt. Hubert der ältere starb im Jahre 1426, Jan der jüngere und begabtere im Jahre 1440. Er begründete die Malerschule, welche sich im »Maasthale« entwickelte, im Gegensatz zu der Schule im »Scheldethale«, welcher Rogier van der Weyden vorstand. Die Erfindung der »Oelmalerei« wurde lange Zeit den Brüdern van Eyck zugeschrieben; doch neuerer Zeit glaubt man, dass die Bindung der Farben durch Oel viel älteren Datums sei, und dass zur Zeit der Eyck's das neue Verfahren von ihnen blos verbessert worden sein dürfte. So viel jedoch steht fest, dass Hubert schon um das Jahr 1410 den ersten glücklichen Versuch machte, und diese Verbesserung der Malerzunft in Brügge vorlegte, welche dieselbe auch dankbarst annahm und mit grösstem Nutzen für sich in Anwendung brachte. Mit den beiden Brüdern Hubert und Jan van Eyck beginnt somit eine neue Zeit in der Geschichte der Malerei. Die Vorzüge der Eyck'schen Kunst bestanden in der gediegenen Pracht und miniaturartigen Feinheit der Ausführung, welche neben einer noch nie dagewesenen Sattheit und Tiefe der Farbe, bei äusserst harmonischer Stimmung des Colorits, die liebevollste Wiedergabe des Einzelnen bis zu einer bewunderungswürdigen Naturwahrheit steigert!

Noch bei Lebzeiten des jüngeren van Eyck verbreitete sich der Ruhm und Einfluss seiner Schule nicht nur über Frankreich, Italien und Spanien, sondern auch über ganz Deutschland. Aber zwei Länder sind es namentlich, in welchen diese Schule zur ganz besonderen Selbstständigkeit gelangte, nämlich Holland und Flandern, daher auch von einer »Holländischen« und »Flanderischen« (flämischen) Schule gesprochen werden muss. Merkwürdigerweise ging jede dieser beiden Schulen von ganz verschiedenen Richtungen aus und

gelangten trotz der entgegengesetzten Mittel und Wege zum gemeinschaftlichen Ziele! Denn während die Holländer sich nur mit der »Kleinkunst« befassten, d. h. in der sogenannten kleinen »Cabinetsmalerei« mit zartem feinen Pinsel die Gegenstände des gewöhnlichen Lebens sich zur Darstellung wählten, bemühten sich die Flamänder, nur das Hohe und wahrhaft Edle der Natur in grossen Gemälden und grossen Dimensionen zum Gegenstande ihrer Kunst zu machen; aber Beide fanden in der Wiedergabe der Wahrheit und Natur, in der Wiedergabe eines gesunden Realismus ihre höchste Befriedigung. Die van Eyck'sche Schule hielt am längsten an ihren angestammten Traditionen fest. Zwei der Hauptbilder Jan van Eycks finden wir im Belvedere im zweiten Saale des zweiten Stockes aufgestellt. Das eine ein Portrait des »Jan van der Leeuw« mit Nummer 13, datirt aus dem Jahre 1436, und das andere das Bildniss des »Cardinals della Croce«, mit Nummer 42, aus dem Jahre 1430. Beide Bilder zeichnen sich durch scharfe Charakteristik und wunderbare Kraft der Individualisirung sowie durch Gluth und Leuchtkraft der Farbe aus.[1])

Was die Fortentwicklung der Malerschule in Holland betrifft, so besitzen die Holländer in Lucas van Leyden einen ihrer bedeutendsten Künstler und Vertreter der »Renaissance«; er erlangte auch grosse Fertigkeit in der Kupferstecherei und erlernte neben der Oelmalerei auch die Glasmalerei, doch liegt Leydens Hauptwerth in seinen Kupferstichen, von denen bisher circa 170 Blätter bekannt sind, denen der erste Rang nach Dürer gewiss nicht abgesprochen werden kann. Von seinen Oelbildern besitzt das Belvedere einige, darunter das interessanteste »Kaiser Maximilian I.« im hohen Alter, mit weissen, langen, herabhängenden Haaren. Der Kaiser trägt ein schwarzes Kleid mit weiten, gelben, goldgestickten Aermeln, den Blick dem Beschauer zugewendet, eine schwarze Mütze bedeckt das ehrwürdige Haupt und das goldene Vliess hängt an der Ordenskette, in der rechten Hand hält er eine aufgeblühte, rothe Nelke, der Gesichtsausdruck ist ernst, doch milde und die Aehnlichkeit dem Leben warm abgelauscht; ein Meisterwerk der Portraitkunst. Das Bild befindet sich im zweiten Stocke im zweiten Saale der altniederländischen Malerschule, stammt aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm und wurde im Jahre 1809 als Kriegsbeute nach Paris gebracht, jedoch im Jahre 1815 von dort wieder zurückgestellt.[2])

Von den späteren holländischen Malern, die in der Belvedere-Galerie mit ihren Hauptbildern in mehr oder weniger reicher Anzahl vertreten sind, müssen noch folgende mit besonderer Auszeichnung genannt werden, u. zw. Jacob Willemsz Delft, entstammt einer ausgebreiteten Künstlerfamilie. Er ist zu Gouda geboren, doch ist sein Geburtsjahr unbekannt. Wir finden ihn zuerst im Jahre 1582 zu Delft als Bürger eingeschrieben, wo er sich mit Portraitmalen beschäftigte, doch kennt man von ihm auch mehrere historische Darstellungen. Er ist im Belvedere nur mit einem einzigen Bilde vertreten: »Esau und Jacob«, dasselbe

---

[1]) Jan van Eyck erhielt den ersten Unterricht im Malen bei seinem um 30 Jahre älteren Bruder Hubert, einem damals schon hochgeschätzten Künstler. Beide Brüder nahmen ihren Aufenthalt in Brügge, wo Jan eine Schule gründete. Nach dem Tode Huberts (1426) setzte Jan dessen unvollendet gebliebenen Arbeiten fort und erwarb sich durch seine Kunst grosse Anerkennung; überhaupt war er der beste Oelmaler, der grösste Meister des Colorits und der glücklichste Bildnissmaler seiner Zeit, er starb am 9. Juli 1440, sechzig Jahre alt.

[2]) Lucas Huygensen (genannt van Leyden), im Jahre 1494 zu Leyden geboren, genoss den ersten Unterricht bei seinem Vater Hugo und kam dann zu Cornelius Engelbrecht in die Lehre, wo er neben der Oelmalerei auch das Glasmalen lernte. Im Jahre 1521 trat er in Antwerpen in die dortige Malergilde, wo ihn Dürer besuchte und sein Portrait zeichnete. Eine reiche Heirat und ein glänzendes Einkommen machten es ihm möglich, grossen Luxus zu treiben. In seine Geburtsstadt nach Leyden zurückgekehrt, brachte er die letzten sechs Jahre seines Lebens kränkelnd zu und starb schon 1533 in seinem 39. Lebensjahre.

befindet sich im zweiten Stocke im dritten Saale der altniederländischen Schule unter Nr. 47 und ist im Jahre 1584, also 17 Jahre vor seinem im Jahre 1601 erfolgten Tode gemalt.[1])

Die beiden, van de Velde: Adrian, ein ausgezeichneter Landschafts- und Thiermaler, und Jesaias, ein vorzüglicher Maler von Schlachten und Gefechten. Ersterer war ein Meister der ländlichen Idylle, seine Compositionen trugen zumeist den Charakter ländlicher Abgeschiedenheit und stillen Friedens; besonders lieblich und anziehend wusste er sie zu gestalten durch seine interessanten Menschen- und Thierstaffagen, in welchen eigentlich seine grösste Stärke lag. Seine beiden Bilder, »Landschaft mit einer Heerde« Nr. 87 und »Landschaft mit Thieren« Nr. 61, im ersten Stocke im sogenannten grünen Cabinete, geben Zeugniss von der ausserordentlichen Bravour, mit der er grössere Thiergruppen (Kühe, Schafe, Ziegen) zu bewältigen wusste. Letzterer war Meister im Componiren und im Zeichnen von Gefechten und Dorfplünderungen. Sein Bild »Reitergefecht«, im ersten Stocke im siebenten Saale der niederländischen Schule, Nr. 57, entrollt uns eine sehr bewegte und geschickt componirte Schlachten-Scene.[2])

Hermann van Swanevelt, ein Schüler des berühmten Claude Lorrain, bildete sich frühzeitig zu Rom in der Landschaftsmalerei aus, in welcher er es bald zur Meisterschaft brachte; seine Vorliebe, auf allen seinen Bildern römische Ruinen anzubringen, auch dort wo sie nicht passten, erklärt sich durch seinen längeren Jugendaufenthalt in Rom; seine Arbeiten sind im Belvedere nur durch ein einziges Bild vertreten: »Abendlandschaft« im ersten Stocke im grünen Cabinete unter Nr. 48.[3])

Peter van Laar (genannt Bamboccio) nimmt in der Kunstgeschichte eine ganz exempte Stellung ein. Obwohl er sich früh in Rom niederliess und während seines 16jährigen Aufenthaltes stets nur mit Toussin, Claude Lorrain und Sandrart umging, schlug er in der Kunst dennoch seine eigenen Wege ein, die von jenen seiner römischen Umgebung vollkommen abwichen; er vermied das Ideale und huldigte dem Derbnatürlichen, das er mit viel Humor und grosser Naturwahrheit darzustellen verstand, z. B.: Scenen aus dem italienischen Bauernleben, Jahrmärkte, Gaukler, Zigeunergesellschaften etc. Er war körperlich missgestaltet, höckerig, daher er von den Italienern mit dem Spottnamen »Bamboccio« belegt wurde, doch gefielen seine Arbeiten (sie wurden gesucht und theuer gezahlt) und fanden zahlreiche Nachahmer, so dass die sogenannten »Bambocciaden« bald ein eigenes Genre im Kunsthandel

---

[1]) Von seinen historischen Bildern sind noch besonders: »Die Schützengesellschaft«, die er im Jahre 1592 zu Delft malte, und auch sein »Familienbild« bekannt; beide befinden sich zu Delft. Sein Sohn Willem Jacob Delft wurde ein tüchtiger Kupferstecher, der von 1580 bis 1638 blühte.

[2]) Adrian van de Velde, zu Amsterdam 1639 geboren, war Schüler seines Vaters Willem van de Velde und später des berühmten Philipp Wouwermann. Anfangs wendete er sich blos der Landschaft zu, später lag der Schwerpunkt seiner Meisterschaft hauptsächlich in den Thier- und Menschengestalten. Obwohl er jung starb, hinterliess er dennoch eine bedeutende Anzahl von Bildern, welche noch heute die bedeutendsten Galerien Europa's schmücken, so z. B. finden wir seine Bilder im Louvre zu Paris, in Rotterdam, Amsterdam, Haag, Antwerpen, München und Dresden. Er starb zu Amsterdam am 21. Jänner 1672. Jesaias van de Velde, zu Leyden 1597 geboren, war der Sohn eines Kalligraphen, er wendete sich mit gleicher Liebe der Maler- und Kupferstecherkunst zu; im Jahre 1618 trat er in Haag in die St. Lucasgilde ein, vom Jahre 1622 malte er für den Prinzen Moriz von Oranien. Er starb in Haag im Jahre 1630.

[3]) Hermann van Swanevelt ist in Woerden um das Jahr 1620 geboren; sein früherer Aufenthalt in Rom unter Leitung seines berühmten Meisters Claude Lorrain, war für sein ganzes Leben entscheidend. Wegen seines Hanges zur Einsamkeit wurde er auch in Rom der »Eremit« genannt. Seinen grossen Meister, den er in der Landschaft nie erreichte, übertraf er in der Staffage, da er es in der Darstellung von Menschen- und Thiergestalten zu einer ausserordentlichen Vollkommenheit brachte. Am 8. Mai 1653 wurde er zum Mitglied der königl. Malerakademie zu Paris ernannt und nach den dortigen Registern soll er dasselbst im Jahre 1655 gestorben sein. Im Louvre befinden sich noch 5 Landschaften von seiner Hand. Ein gewisser Zug von Melancholie klebt allen seinen Bildern an, auch auf dem Belvederebilde ist dieser Charakter nicht zu verkennen.

bildeten. Seine beiden Bilder im Belvedere: »Vor der Schenke« im ersten Stocke, im sechsten Saale der niederländischen Schule, Nr. 27, und »Bauernfest in der römischen Campagnia«, im ersten Stocke der niederländischen Schule, im grünen Cabinete, Nr. 78, geben uns einen deutlichen Begriff von dem liebenswürdigen Humor, der aus diesen, wenn auch ziemlich derben Volksscenen spricht.[1])

Franz Hals ist ein vielgerühmter Portraitist, der mit fester Hand und kühnen Strichen seiner Gestalt den Gesammteindruck zu geben wusste, ohne viel nach dem Detail zu fragen. Leben und Kraft spricht aus jedem seiner Pinselstriche und der Ausdruck seiner Köpfe ist meist von überraschender Charakteristik, der man es am ersten Blick ansieht, dass das Original dem Bilde sprechend ähnlich gewesen sein musste, weniger tüchtig beherrschte er den Fleischton. Seine ersten Bilder hatten etwas Blassschillerndes; in den späteren Arbeiten zeigt sich jedoch schon mehr Einheit in der Farbe, ein gewisser grauer Ton herrscht vor und das Halbdunkel (gebunden durch Braun) wird nun kräftiger und sicherer, so dass man bei seinem Colorit unwillkürlich an den Einfluss Rembrandt's denken muss. Das Belvedere hat nur ein einziges Bild von seiner Hand aufzuweisen: »Das Bildniss eines jungen Mannes«. Es befindet sich im ersten Stocke, im sechsten Saale der niederländischen Schule und ist mit Nr. 4 bezeichnet.[2])

Gabriel Metsu muss als der bedeutendste Maler des holländischen Genrefaches bezeichnet werden. Scenen aus den Kreisen des wohlhabenden holländischen Bürgerstandes waren vorherrschend der Gegenstand seiner Darstellungen. Es war dies zwar ein engbegrenzter Wirkungskreis, aber hier war er durch Schärfe der Charakteristik, Wärme des Tones, sowie durch Schönheit des Helldunkels allen anderen Malern seines Faches überlegen. Die berühmte »Spitzenklöpplerin« ist das einzige Bild, welches das Belvedere von seiner Hand besitzt; es ist eines jener Bilder, welche im Jahre 1811 aus der Sammlung des Hofsecretärs von Reith für die kaiserliche Galerie angekauft wurden, und befindet sich im I. Stocke, im grünen Cabinete der niederländischen Schule mit Nummer 9 bezeichnet.[3])

Philipp Wouwermann war der trefflichste Pferdemaler seiner Zeit; er fasste das Pferd nicht als Gattung, sondern schon im modernen Sinne als Individuum auf mit allen seinen Heimlichkeiten und Eigenthümlichkeiten. Er war anfänglich Landschaftsmaler, weil ihm aber die Pferdegestalten am vorzüglichsten gelangen, so wurde die Pferdestaffage allmälig für ihn die Haupt-

---

[1]) Peter van Laar's Geburtsjahr ist nicht genau anzugeben, doch lehren die neuesten archivarischen Forschungen Bertolottis, dass er und Giovanni del Campo im Jahre 1631 und dann wieder im Jahre 1636 bis 1637 zusammen in Rom wohnten und eng befreundet waren; hier legte er den Grund zu seinen derbhumoristischen Volksscenen, die alsbald gefielen, gesucht und gut bezahlt wurden. Seine Freunde und Gönner hielten ihn hoch und vertheidigten seine heiteren Darstellungen. Er fand in seiner Kunst bald Nachahmer und sein Einfluss erstreckte sich noch auf spätere Meister, so wie z. B. auf die Arbeiten eines Bouth und die beiden Wouwermann. Nach dem Jahre 1639 kehrte er in sein Heimatsland zurück, hielt sich zuerst in Amsterdam, dann in Haarlem auf, wo er auch um das Jahr 1648 starb. Mehrere seiner Werke bestehen noch heute im Louvre zu Paris und in den Galerien zu Dresden, München, Schwerin und anderen deutschen Kunststädten.

[2]) Franz Hals, in Antwerpen, beiläufig um das Jahr 1584, geboren, gehörte zu den liebenswürdigsten und genialsten Schnellmalern seiner Zeit, seine frühesten Bilder tragen die Jahrzahl 1614 und sein letztes 1664. Im Jahre 1617 wurde Hals Mitglied der Lucasgilde und 1644 einer der Vorsteher derselben; in letzterer Zeit hielt er sich ausschliesslich in Haarlem auf, wo er auch am 24. August 1666 starb. Seine Werke sind zahlreich und die öffentlichen Gebäude von Haarlem, namentlich das »alte Schiesshaus« und der »Prinzenhof« sind mit Bildnissen seiner Hand reich gefüllt. Antwerpen, Brüssel und Paris besitzen ebenfalls Bilder von ihm, ebenso die fürstlich Liechtensteinische Galerie in Wien ein treffliches Portrait eines Haarlemer Bürgers.

[3]) Gabriel Metsu, zu Leyden 1629 geboren, wurde bereits im Jahre 1644 in die Malerschule seines Geburtsortes aufgenommen und übersiedelte im Jahre 1650 nach Amsterdam, wo er 1659 das Bürgerrecht erhielt und am 24. October 1667 daselbst starb. Seine Bilder finden sich fast in allen Galerien Europas vor.

sache und bald fand sich kein Bild mehr vor, auf dem nicht ein oder mehrere Reiter angebracht waren; so entstanden seine bekannten Scenen auf der Reitschule oder bei der Schwemme, Jagdstücke und Falkenbeitzen, meist in Gesellschaft vornehmer, schön geputzter Damen, Reitergefechte, Räuberunfälle etc., alles jedoch in kleinem Formate mit feinster Zartheit ausgeführt. Von den fünf Bildern, welche das Belvedere besitzt, hebe ich blos: »Halt auf der Jagd« und »Ein Räuberüberfall« hervor; beide befinden sich im ersten Stocke im grünen Cabinete der niederländischen Schule und führen ersteres die Nummer 99 und letzteres die Nummer 63. Beide Bilder sind vollkommen geeignet, uns mit dem Charakter und der Malweise des Meisters vertraut zu machen. Ersteres ist eines jener 44 Bilder, welche Kaiser Josef II. um 8000 Gulden aus der gräflich Nostiz'schen Bibliothek in Prag erkaufte, letzteres stammt aus dem Kunstbesitze Carl VI.[1])

Van der Neer war ein bedeutender Landschaftsmaler von hoch poetischer Empfindung. Seine Kraft zeigt sich hauptsächlich in jenen Landschaften, wo die Dämmerung, der poetische Reiz einer Mondscheinnacht oder einer Winterlandschaft der Phantasie des Beschauers einen grossen Spielraum lässt. Seine Bilder haben meist einen bräunlichen warmen Ton und zeigen von genauem Studium der Natur und zarter Empfindung. Von den drei Bildern, die im Belvedere sind, nenne ich besonders: »Ein holländisches Dorf im Mondlichte«. Es ist im ersten Stocke im zweiten Saale der niederländischen Schule mit Nummer 16 bezeichnet.[2])

Rembrandt van Ryn hiess jener leuchtende Stern am Kunsthimmel Hollands, der alle seine Vorgänger und Zeitgenossen mit mächtigem Glanze weit überstrahlte. Er entsagte jeder Idealisirung auf das Entschiedenste, obgleich sie gerade damals durch die Italiener stark in die Mode gebracht war und wählte sich nur das Natürliche und Einfache zum Gegenstande seiner Darstellung. Diese neue, obgleich entgegengesetzte Richtung machte bald Schule und er verhalf ihr zu einer nie geahnten Höhe. Aber das Naturalistische seiner Kunst bezog sich nur auf die äusseren Mittel, nicht auf das Geistige der Composition, nicht auf die Charakterisirung, Gestaltung und Durchbildung des Gedankens, denn hierin war und blieb er ein Poet sein ganzes Leben hindurch; auch bestand der unwiderstehliche Zauber seiner Kunst in der wundervollen Lichtvertheilung, in dem magischen Helldunkel, das er wie ein süsses Geheimniss über Alles auszugiessen verstand und das auf den Beschauer mit hinreissender Gewalt und Ueberzeugung wirkte. Er bildete viele Schüler heran, aber sein Einfluss erstreckte sich nicht blos auf sie, sondern auch auf alle seine Zeitgenossen und auf alle Maler der holländischen Schule. Von den 10 Rembrandt-Bildern, welche das Belvedere zieren, hebe ich besonders hervor: »Das Bildniss eines Mannes« und das »Bildniss eines Weibes«, beide im ersten Stocke im ersten Saale der niederländischen Schule unter Nummer 38 und 40 aufgestellt. Die ausserordentliche Feinheit der Ausführung, gleichwie die sorgfältige Durchführung aller Details, namentlich aber der kühle graue Ton der Grundstimmung lassen die Malweise des Meisters bei beiden Bildern

---

[1]) Philipp Wouwermann, in Haarlem am 24. Mai 1619 geboren, im Jahre 1640 in die Haarlemer Lucasgilde eingeschrieben, war 1645 bis 1664 Vorstand daselbst. Er arbeitete mit grossem Fleisse, doch soll ihm anfangs das Glück nicht hold gewesen sein; endlich drang auch er mit seinen meist in kleinem Formate ausgeführten Gemälden durch und seine Meisterschaft wurde anerkannt; er verliess nie seine Geburtsstadt Haarlem und machte nur studienhalber Ausflüge in die nächste Umgebung. Obgleich er kein hohes Alter errreichte (er starb nämlich schon am 19. Mai 1668) hinterliess er dennoch eine grosse Anzahl von Bildern, die noch überdies von grossem Fleisse in der Ausführung zeigen.

[2]) Van der Neer ist in Amsterdam um beiläufig 1619 geboren. Ueber seinen Lebenslauf wurde bisher wenig bekannt, neuerdings ist urkundlich festgesetzt, dass ein Maler dieses Namens sich im Jahre 1685 in Gouda niederliess. Als seine besten Bilder werden besonders zwei im Louvre zu Paris und einige in der Galerie des Fürsten Liechtenstein in Wien befindliche bezeichnet. Van der Neer starb um das Jahr 1691.

unzweifelhaft erkennen; nicht minder berühmt sind auch »Rembrandts Mutter« und »zwei Portraits Rembrandts«, welche im selben Saale unter der Nummer 39, 42 und 45 aufgestellt sind.[1])

Nach dem Tode Rembrandts zeigte sich durch längere Zeit noch eine grosse Rührigkeit unter den holländischen Malern, besonders trat das Bestreben zu Tage, einzelne modernere Gattungen der Malerei zu cultiviren und während das Portraitfach mehr in den Hintergrund gedrängt wurde, gelangten besonders Blumenmalerei, Stillleben, Genre, Conversationsstücke, Thierstücke, Seebilder, Marine, Schlachten und vor allem stimmungsvolle Landschaften zur Geltung.

Von den Blumenmalern der nachrembrandtischen Periode sind besonders drei Maler epochemachend. Johann David de Heem, Jan van Huysum und van der Meer. Alle Drei zeichnen sich durch besondere Feinheit und Naturwahrheit aus und wissen Blumen und Früchte, Gefässe, Teppiche und Geräthschaften äusserst geschmackvoll zu einem prachtvollen Stillleben zu vereinen.

Auf dem Gebiete des Genres ragen besonders drei Maler hervor, u. zwar: Richard Brakenburgh, Adrian Ostade und Gerhard Terburg. Während die beiden ersteren nur Bauernscenen, Zechgelage, lustige Gesellschaften des Volkes, Quacksalber und Dorfschulmeister darstellten, führte letzterer Conversationsstücke der vornehmen Gesellschaft vor, wobei Ton, Farbe, Helldunkel, Perspective und Zeichnung der Noblesse und dem Anstande des Dargestellten vollkommen entsprechen.

Die Thierstücke finden an Melchior Hondecoeter ihren glänzendsten Repräsentanten; er weiss die Gewohnheiten und Eigenthümlichkeiten der Thiere mit ausserordentlicher Wahrheitstreue zur Geltung zu bringen. Besonders das Geflügel: Truthühner, Tauben, Hennen, Hühner, Krähen, Enten, Gänse etc. behandelte er mit Vorliebe.

Unter den See- und Marinemalern ragt allein Ludolf Backhuizen hervor. Er ist ein genialer Meister von Seestürmen bei trüber Stimmung, wozu sein schwerer Ton auch vorzüglich passt, während die ruhige See ihm nicht so glücklich von Statten geht.

Von den Schlachtenmalern ist Jan Peter Bredael der erste in seinem Fache. Er bringt Belagerungen und Lagerscenen, Schlachten und einzelne Gefechte, die ihm alle meisterhaft gelangen und von grosser Gewandtheit in der Composition zeigen. Er wurde im Jahre 1690 von Kaiser Leopold I nach Wien berufen. Alle Bilder, die er im Auftrage des

---

[1]) Rembrandt van Ryn, am 15. Juli 1606 in Leyden geboren, war der Sohn eines wohlhabenen Müllers, der eine Mühle an einem der Rhein-Canäle bei Leyden hatte, daher sich der Beiname van Ryn erklärt. Im Jahre 1620 wurde der 14jährige Rembrandt in die Leyden'sche Universität als Student eingeschrieben, doch sein leidenschaftlicher Hang zur Kunst und seine seltene Begabung bestimmten seine Aeltern, ihm Unterricht im Malen ertheilen zu lassen. Er kam zu verschiedenen Meistern, auch nach Amsterdam in die Lehre, doch kehrte er bald wieder nach Hause zurück und erwählte sich als Hauptlehrmeister die Natur. Diesem realistischen Zuge blieb er sein ganzes Leben hindurch treu. Im Jahre 1627 wurde er selbstständig, nahm Schüler an und zog vier Jahre darauf nach Amsterdam, wo er sich festsetzte und am 22. Juni 1634 daselbst Saskia van Uylenburgh heiratete. Kaum hatte er in Amsterdam eine Schule eröffnet, als ihm von allen Seiten Schüler zuströmten. Er wurde mit Aufträgen überhäuft und malte eine grössere Anzahl von Bildern: Landschaften, Historien- und Genrebilder. Sein Stern blieb im fortwährenden Steigen und ein rastloser Fleiss begleitete ihn auf seinem raschen Wege zum Ruhm und Reichthum. Aber obwohl er grosse Summen durch seinen Fleiss erwarb, starb er doch fast arm, denn er verwendete das Erworbene zum Ankaufe von seltenen Stichen und Gemälden, Statuen, Waffen und sonstigen Raritäten und diese Leidenschaft, Kunstschätze zu sammeln, zehrte sein Vermögen auf. Als im Jahre 1642 seine Frau starb und nach ihrem Tode seine Dienstmagd Henrickij Jaghers wirthschaftete, gerieth er in noch drückendere Verhältnisse. Im Jahre 1656 erlebte der nun ganz Verarmte den Schmerz, sehen zu müssen, wie ihm sein Haus und seine Kunstsammlungen versteigert wurden. Er übersiedelte jetzt nach Rosengracht und lebte dort zurückgezogen, aber bis zu seinem Ende in seiner Kunst ungeschwächt thätig, immer unternehmungslustig, immer nach Neuem suchend, bis er endlich am 8. October 1669 im 63. Lebensjahre starb. Seine Skizzen, Zeichnungen und Radirungen, in denen er ebenfalls eine grosse Meisterschaft erreichte (von denen letzteren wurden bisher gegen 400 Stück bekannt), sind ebenso geschätzt wie seine Gemälde.

Hofes und für Prinz Eugen malte, befinden sich noch heute im kaiserlichen Besitze, so z. B. die zwei berühmten interessanten historischen Bilder »Die Schlacht bei Peterwardein« (1716) und »Die Schlacht bei Belgrad« (1717), beide im Erdgeschosse der niederländischen Schule Nr. 3 und Nr. 7.

Von den berühmten holländischen Landschaftsmalern stehen Jacob Ruisdael und Meindert Hobbema in den vordersten Reihen. Beide verwandte Geister, üben einen gleich wunderbaren Reiz durch ihre Naturwahrheit, durch die merkwürdige Kraft der Farbe, sowie durch die meisterhafte Perspective; Beide verstanden es, wie kein Anderer, Stimmungen zum Ausdruck zu bringen und Tageslicht auf die Leinwand zu zaubern. Während Ruisdael oft die reizloseste Gegend, z. B. eine kahle Ebene mit einigen Bäumen oder Gesträuchen zum Vorwurf nimmt und durch die Behandlung der Farbe oder Beleuchtung dennoch einen wunderbar melancholischen Reiz auszuüben vermag, wählt sich Hobbema complicirtere und anspruchsvollere Motive. Von Ersterem ist: »Der grosse Wald« und »Landschaft mit Wasserfall«, erster Stock, zweiter Saal der niederländischen Schule Nr. 6 und 29, von Letzterem: »Landschaft mit Wald« im selben Saale mit Nr. 57 bemerkenswerth.

Zu den ausgezeichneten Landschaftern zweiten Ranges gehören Albert van Everdingend und Nicolaus Berchem (oder Berghem), von denen ein jeder entgegengesetzte Richtungen einschlug. Ersterer bezauberte durch seine düstere Schwermuth, der er in seinen norwegischen tannenumrauschten finsteren Felsengegenden Ausdruck verlieh, Letzterer durch seine freundlich lächelnden italienischen Landschaften, über deren klare Berge sich meist ein warmer lichtvoller Himmel breitet. Von Ersterem ist: »Die Sägemühle«, im ersten Stock, zweiter Saal der niederländischen Schule, Nr. 60, und von Letzterem sind »sechs Landschaften«, im ersten Stocke, im grünen Cabinete der niederländischen Schule mit Nr. 39, 47, 51, 86, 92 und 93 berühmt.

Auch die »flämische Schule« ist durch eine grosse Zahl vorzüglicher Meister vertreten. Ihre Blüthe fällt in die Zeit vom Ende des XVI. bis in die Mitte des XVII. Jahrhunderts und zeichnet sich durch Grossartigkeit des Styles, reiche Farbengebung und Vollendung des Entwurfes aus. Ihre glänzendsten Vertreter sind:

Peter Brueghel, derselbe wird als der vorzüglichste Genre-Maler seiner Zeit geschätzt. Seltene Beobachtungsgabe und scharfe Charakteristik sind ihm eigen, und mit unerschöpflichem Humor und leichtem Witz weiss er immer neue komische Situationen hervorzuzaubern. Seine Darstellungen beschränkten sich meist auf Bauernscenen. Seine Trinkgelage, Prügeleien und Hochzeiten mit Bauern sind wahrhaft unerschöpflich, daher ihm von seinen Zeitgenossen der Name »Bauernbrueghel« beigelegt wurde. Er ist der Stammvater einer zahlreichen Malerfamilie, von der zunächst zwei Söhne, Peter und Jan, und ein Enkel, ebenfalls Jan genannt, Berühmtheit erlangten und gleichfalls der flämischen Schule angehörten. Von den 15 Bildern, mit denen er im Belvedere vertreten ist, hebe ich nur zwei hervor: »Bauernhochzeit« und »Kirmesse mit tanzenden Bauern«; beide sind im II. Stocke im III. Saale der altniederländischen Schule mit Nr. 12 und 44 bezeichnet und scheinen offenbar Seitenstücke zu sein. Beide Bilder zeichnen sich durch schöne Farbe und gutes Helldunkel, sowie durch scharfe Charakteristik in Darstellung der einzelnen Personen aus. Die Composition ist sehr bewegt und die Figuren, besonders die Tanzenden, in grotesker Bewegung in Gruppen gut vertheilt.[1])

Peter Brueghel junior, der älteste Sohn des Erstgenannten, war ebenfalls Genre-Maler und weil er sich grösstentheils Teufelserscheinungen und Gespenstervisionen zum Vorwurfe wählte und mit besonderer Vorliebe die Marter der Hölle schilderte,

[1]) Peter Brueghel (auch Breughel), der ältere oder Bauernbrueghel genannt, um das Jahr 1525 im Dorfe Breughel bei Breda geboren, war der Sohn eines dortigen Bauers, kam frühzeitig zu Koeck van Aelst in die Lehre

wurde er der »Höllenbrueghel« genannt. Mit Vorliebe verweilte er stets bei dem Spukhaften und Widerlichen und seine Bilder strotzten fast immer von abenteuerlichen Missgestalten und Scheusalen aller Art. Aber ungeachtet dieser Widerlichkeiten gefielen seine Bilder dennoch ungemein und er zählte Viele zu seinen Verehrern; übt doch das Unwahrscheinliche und Unglaubliche seit jeher einen unwiderstehlichen Reiz auf das Volk! Das Belvedere besitzt ein Hauptbild dieses Meisters »Die Vision des heiligen Antonius«; es ist eine jener phantastischen Teufeleien, die dem Meister den Namen »Höllenbrueghel« einbrachten. Zahllose Spukgestalten aller Art füllen fast das ganze Bild. Im Vordergrunde kniet der heilige Antonius bei einer Felsenhöhle, vor ihm liegt auf einem Steine ein offenes Buch, in welchem er liest, und neben dem Steine ein Schwein. Aus der Höhle kommt ein abenteuerlicher Zug, ein gehörntes Ungeheuer mit drei Thierbeinen und einem Menschenfusse, auf dem Thiere sitzt ein Gespenst mit einem Vogelkopfe, dessen Schnabel eine Trompete bildet, hinter demselben wandelt ein Fass mit einem Menschenhaupte, diesem folgen mehrere Gestalten mit Thierköpfen. Rückwärts sieht man gespenstische Reiter, auf Fabelthieren sitzend, durch ein Wasser reiten. Auch in der Luft fliegen Ungethüme umher. Auf einem grossen fliegenden Fische reitet eine nackte Hexe, einen Helm auf dem Haupte, den Besen wie eine eingelegte Lanze in der Hand; von einem nahen Brande steigen Rauch und Flammen in die Luft. Das Bild ist neu aufgestellt, daher noch ohne Nummer und befindet sich im I. Stocke im grünen Cabinet der niederländischen Schule.[1])

Jan Brueghel der Aeltere, zweiter Sohn des Peter Brueghel (Bauernbrueghel), war Landschaftsmaler und brachte es in diesem Fache zu grosser Vollkommenheit. Er wird in der Kunstgeschichte mit dem Beinamen »Sammtbrueghel« belegt; ob ihm jedoch die Zartheit seines Pinsels oder seine Vorliebe, Sammt und Seide zu tragen, den Beinamen »Sammtbrueghel« verschaffte, muss einstweilen unentschieden bleiben, so viel ist jedoch gewiss, dass er anfänglich nur Blumen malte, eine Vorliebe, die in späteren Jahren bei ihm wiederkehrte; seine Hauptsache blieb aber doch die Landschafts-Malerei, bei welcher er sich, wie bei den Blumen, durch ungewöhnliche Zartheit der Pinselführung auszeichnete. Von den 7 Bildern, welche das Belvedere von seiner Hand besitzt, hebe ich nur zwei hervor: »Die heiligen drei Könige« und »ein grosser Blumenstrauss«; das erstgenannte Werk ist ein Hauptbild des Meisters, von seltener Feinheit und Vollendung, wurde mit kaiserl. Entschliessung vom 15. Mai 1806 für diese Galerie um 900 fl. angekauft und befindet sich im ersten Stocke, im grünen Cabinete, der niederländischen Schule unter Nummer 45 verzeichnet. Die heiligen drei Könige bringen dem Jesukinde ihre Geschenke dar, sie sind von reichem Gefolge begleitet und auch viel Volk drängt sich herzu. Bethlehem sieht hier wie eine altniederländische Stadt aus, es ist

---

und wurde im Jahre 1551 als Meister in die Antwerpener Malergilde aufgenommen. In den Jahren 1552 und 1553 reiste er nach Italien, hielt sich einige Zeit in Rom auf, kehrte hierauf zurück und liess sich in Antwerpen nieder, wählte aber später Brüssel zum bleibenden Aufenthalte und starb daselbst um das Jahr 1569. Er nimmt unstreitig eine wichtige Stelle in der Genremalerei des XVI. Jahrhunderts ein, da er der hervorragendste Vertreter dieses Faches und zugleich der Stammvater einer berühmten Malerfamilie wurde.

[1]) Peter Brueghel der Jüngere (Höllenbrueghel genannt), zu Brüssel um das Jahr 1564 geboren, erhielt in Antwerpen durch Gillis van Coninxloo Unterricht im Malen, aber der Einfluss der Werke seines Vaters auf seine Kunstrichtung war so gross, dass er Bilder malte, welche für Arbeiten des Vaters galten, ja hie und da noch gelten. Nach vollendeter Lehrzeit verblieb er in Antwerpen und wurde von der Luccasgilde im Jahre 1585 daselbst als Meister aufgenommen. Seine erhitzte Phantasie wirkte nicht immer erfreulich auf seine Kunst, da er nur zu sehr an dem Hässlichen und Widerlichen bei seinen Höllen- und Geister-Scenen verweilte. Er starb zu Antwerpen gegen Ende des Jahres 1638. Seine berühmtesten Bilder, »Die Versuchung des heiligen Antonius« und »Die Hölle«, befinden sich in der Dresdener Galerie, dann mehrere andere im Museum zu Brüssel und Antwerpen, sowie auch in der Galerie zu Madrid und vier Bilder in der Galerie Mansi in Lucca.

Winter und die Bäume entlaubt. Das zweite Bild, »ein grosser Blumenstrauss«, ist im ersten Stocke, im weissen Cabinete der niederländischen Schule unter Nummer 27 aufgestellt. Es datirt aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm und kommt schon im Inventar vom Jahre 1659 vor. Auch in diesem Bilde muss die Feinheit und sammtartige Zartheit und Weicheit der Farbe bewundert werden. Der Strauss besteht grösstentheils aus Frühlingsblumen mit Moos und Waldblumen untermischt. Insecten umschwirren den Strauss, zu beiden Seiten liegen Blüthen und Früchte am Boden ausgestreut, zwei Schmetterlinge sitzen darauf und ein Maikäfer kriecht zwischen durch.[1])

Jan Brueghel der Jüngere (Sohn des Sammtbrueghel) war ebenfalls Landschaftsmaler und Schüler seines Vaters, den er auch möglichst treu zu imittiren suchte. Nur wenige authentische Bilder seiner Hand sind vorhanden, weil die meisten seinem Vater zugeschrieben wurden. Das Belvedere besitzt zwei Bilder von seiner Hand: »Maria mit dem Kinde im Blumengarten« und »Maria mit dem Kinde in einer Landschaft«. Letzteres wurde erst jetzt neu aufgestellt und ist noch ohne Numerirung. Ersteres befindet sich im zweiten Stocke, im zweiten Saale der altniederländischen Schule mit Nummer 79 verzeichnet. In beiden Bildern ist die Malweise seines Vaters nicht zu verkennen, dieselbe Zartheit in Behandlung der Farbe, dieselbe Weichheit in der Pinselführung.[2])

Den Höhepunkt der Vollendung erreichte die flämische Malerschule erst mit Rubens dem grössten Maler der niederländischen Kunst, dessen Einfluss sich noch lange Zeit hinaus über seine Schüler und Nachfolger geltend machte.

In Peter Paul Rubens vereinigten sich alle Gattungen der Malerkunst. Sein mächtiger Geist wusste alle Zweige der Malerei, profane und geistliche Geschichte, Thier- und Menschengestalten, die Landschaft und Architektur, mit gleicher Liebe zu umfassen, für Alles wusste er die richtigsten und einfachsten Ausdrucksmittel zu finden. Am meisten ist die Grossartigkeit seines Styles zu bewundern. Leider riss ihn nicht selten das Feuer der Begeisterung, mit dem er seine Gestalten schuf, und die Schnelligkeit der Ausführung so gewaltsam hin, dass er oft mehr auf Schimmer der Farbe als auf Schönheit der Formen sah und zuweilen die Richtigkeit der Zeichnung dem Zauber, seines Colorites opferte. Doch wird er immer einer der ersten Maler der Welt bleiben, von Allen bewundert, von Wenigen erreicht, von Keinem übertroffen! Rubens malte immer prima; mit dünnem Farbenauftrag wusste er in souveräner Sicherheit ohne Schwanken und Bedenken die Töne hinzusetzen und sie immer so nebeneinander zu stellen, dass sie zusammenstimmten und zusammenklangen, wie die Töne einer Jubelsymphonie! So leicht und ungezwungen auch dies Alles auf die Leinwand geworfen schien, so verstand es doch keiner seiner Zeitgenossen, die zarten grauen Töne im Schatten und die rosigen Tinten im Fleischtone ihm ebenbürtig nach-

[1]) Jan Brueghel der Aeltere (auch Sammtbrueghel genannt), zu Brüssel im Jahre 1568 geboren, war der jüngste Sohn des sogenannten Bauernbrueghel. Er verlor noch sehr jung seinen Vater und widmete sich frühzeitig der Malerkunst. Auf seinen Reisen hielt er sich vorzugsweise in Rom im Jahre 1593 auf, wo er zu grossem Ansehen gelangte und vom Cardinal Federigo Borromeo begünstigt wurde. Er widmete sich grösstentheils der Landschaftsmalerei. Seine Bilder (meistens in kleinem Formate) stellen anmuthige Gegenden dar, mit schöngeformten Baumgruppen und weiten Fernen und im Vordergrunde zierliche Pflanzen, Blumen und Kräuter. Auch wusste er seine Landschaften durch eine Unzahl von kleinen Figuren in unterhaltender Mannigfaltigkeit zu beleben. Nach seiner Rückkehr aus Italien wählte er 1594 Antwerpen zu seinem Wohnsitze, wo er im Jahre 1596 in die Luccasgilde eintrat (deren Decan er im Jahre 1602 wurde) und daselbst auch am 13. Jänner 1625 starb.

[2]) Jan Brueghel der Jüngere, im Jahre 1601 in Antwerpen geboren, lernte bei seinem Vater, Jan Brueghel dem Aelteren (Sammtbrueghel) die Malerkunst, besuchte zwar Italien, wurde aber ebensowenig wie sein Vater von der italienischen Malweise beeinflusst. Gleich diesem fand er einen Gönner in der Person des Cardinal Borromeo, welcher ihn im Jahre 1626 in seinem Palaste zu Mailand gastlich aufnahm. Doch noch im selben Jahre kehrte Jan in seine Heimat zurück, wo er bis zu seinem am 9. Februar 1675 erfolgten Tode lebte.

zuahmen. Seine Palette war die denkbar reinlichste und die Oekonomie in Anwendung der Farben eine wahrhaft staunenswürdige. Nur mit wenigen Farben suchte er sein Auskommen zu finden; vier bis fünf Farben reichten oft hin, um in richtiger Anwendung und Mischung die glänzendsten Effecte zu erzielen, das leuchtendste Incarnat auf die Leinwand zu zaubern. Mit Recht wird er der Fürst der niederländischen Schule genannt und in der Kunstgeschichte als jene Grenzmarke hingestellt, welche den Uebergang von dem älteren Geschmacke zu dem neueren, von der älteren zu der neueren Malweise bildet.

Von den dreiundvierzig Rubens-Bildern, deren unsere Belvedere-Galerie sich zu rühmen vermag, sind einige Hauptbilder von besonderem Interesse, wie z. B.: »Das Votivbild der Bruderschaft des heiligen Ildefonso« im ersten Stocke im V. Saale der niederländischen Schule mit Nummer 1 bezeichnet. Das Bild besteht aus drei Theilen. Das Mittelstück stellt die heilige Jungfrau dar, wie sie dem heil. Ildefonso ein Messgewand überreicht, das Seitenstück links den Erzherzog Albrecht (Sohn des Kaisers Maximilian II. und Statthalters der katholischen Niederlande) in knieender Stellung auf einem rothen Kissen vor einem Betpulte mit Spitzkrause und mit einem, mit Gold, Perlen und Edelsteinen reich gezierten Prachtmantel, im Hintergrunde dessen Schutzheiliger; das Seitenstück rechts die Infantin Isabella (Tochter des Königs Philipp II. von Spanien, Gemalin Alberts, eine der hervorragendsten Fürstentöchter ihrer Zeit), ebenfalls auf rothem Kissen vor einem Betpulte knieend, mit ihrer Schutzheiligen. Dieses grandiose Bild fesselt nicht blos überhaupt als Meisterwerk Rubens', sondern auch insbesondere als ein treffliches Portraitbild Alberts und Isabella's; es ist nahezu von modernstem Colorit und von wunderbarer Leuchtkraft, die Details (bei Rubens fast eine Seltenheit) mit grosser Genauigkeit ausgeführt. Das Bild wurde von Albert selbst (als dem obersten Schutzherrn der Bruderschaft des heil. Ildefonso) bei Rubens bestellt, der es erst in Antwerpen im Jahre 1609 vollendet, worauf es in der Kirche von Condenberg als Altarbild für die Bruderschaft des Ildefonso aufgestellt wurde; da aber diese Bruderschaft im Jahre 1637 erlosch und die Mönche dasselbe als ihr Eigenthum einzogen, wurde es vom Prinzen Starhemberg für den kaiserlichen Hof um 40.000 Gulden gekauft und im Jahre 1777 nach Wien für die Galerie eingesendet.

Das Bild »Die vier Welttheile, durch die Götter der vier Hauptflüsse Marannon, Nil, Donau und Ganges dargestellt«, ist ebenfalls ein Colossal- und Hauptbild von der Hand des Meisters. Hier muss die Vielseitigkeit in der Composition bewundert werden, mit welcher Tiger-, Menschen- und Krokodill-Gestalten in bunter Abwechslung in Zusammenhang gebracht sind. Der blaue Himmel, das grüne Schilf und die hellen und tiefen Tinten des Fleischtones, die blitzenden und glitzernden Edelsteine und Perlen des reichen Goldgeschmeides, dann die hellen Fluthen des Wassers, sie alle bilden ein überraschendes Mosaik von Farbentönen, die zwar seltsam contrastiren, aber dennoch im Ganzen lieblich und wohlthuend zusammenstimmen. Das Bild befindet sich im ersten Stocke im IV. Saale der niederländischen Schule mit Nummer 10 bezeichnet; es stammt aus dem Kunstbesitze Carl VI. und wurde aus der Orleans-Galerie für den kaiserlichen Hof gekauft und zuerst in der Stallburg aufgestellt.

Das Bild »Kaiser Maximilian I.«, ist durch seine historische Wahrheit hochinteressant, der Gesichtsausdruck wahrhaft sprechend und es dürften sich vielleicht nur wenige Portraits dieses genialen Kaisers einer solchen Unmittelbarkeit und Naturwahrheit rühmen können, wie dieses Bild; das leuchtende Auge, der denkende Blick, der ernste, doch milde Zug um den Mund, das feine durchsichtige Incarnat der Hautfarbe sind Vorzüge, die noch heute bewundert werden. Das Bild befindet sich im I. Stocke im V. Saale der niederländischen Schule unter Nummer 23, es stammt aus der Verlassenschaft des Rubens selbst und kam im Jahre 1814 in das Schloss nach Laxenburg und von dort auf Befehl des Kaisers Franz I. in's Belvedere.

»Das Selbstportrait Rubens«, ebenfalls ein Meisterwerk der Portrait-Malerei, das geeignet ist, uns mit der Physiognomie des Meisters vollkommen vertraut zu machen. Rubens hat sich hier im Alter von beiläufig sechzig Jahren dargestellt. Das lockige Haar ist bereits etwas grau untermischt, Schnurr- und Kinnbart hellbraun. Der geistvolle Blick des Auges hat etwas Müdes, ein breiter schwarzer Krämpenhut bedeckt das Haupt, daher das Gesicht mehr in Schatten gestellt ist, doch leuchtet eine weisse Halskrause ziemlich deutlich hervor. Das Bild befindet sich im ersten Stocke im IV. Saale der niederländischen Schule mit Nr. 11 verzeichnet. Wie wir aus dem eigenhändig geschriebenen Testamente Rubens wissen, ordnete er den Verkauf seiner sämmtlichen Bilder an, ausgenommen das Portrait seiner Frau und sein eigenes, welche er seinen Kindern zum Andenken überliess; es kamen daher diese beiden Stücke erst aus dritter Hand in fremden Besitz. Das Bild befand sich früher in der Stallburg, wo es Storffer für seine Galerie copirte und Mechel im Jahre 1783 in seinen Katalog aufnahm.

»Die zweite Frau des Rubens, Helene Fourment.« Sie tritt ganz nackt, nur einen dunkeln Sammtpelz leicht um die Mitte des Leibes geschlagen, auf einen rothen Teppich, das freundlich blickende Gesicht gegen den Beschauer gewendet; um die Lippen spielt ein feines Lächeln, die lichtblonden Haare fallen zu beiden Seiten des Gesichtes in fein gekrausten Locken und in breiter Fülle über den Nacken, an den Ohrringen hängen Perlentropfen, der dunkle Mantel contrastirt lebhaft mit dem fast durchsichtigen Weiss des unbedeckten Körpers. Das Bild ist von seltener Klarheit und grösster Durchführung ganz von des Meisters eigener Hand und zeigt von der grossen Bravour, mit welcher Rubens hier den Fleischton behandelt. Die Fabel von der Nachmalung des Pelzmantels aus Schicklichkeitsrücksichten (als hätte dies Maria Theresia anbefohlen) erweist sich als vollkommen grundlos, da uns schon ein oberflächlicher Blick auf das Bild selbst von der Unmöglichkeit einer solchen Uebermalung überzeugt. Das Bild befand sich zuerst in der Stallburg, wo es Storffer für seine Galerie copirte und Mechel im Jahre 1783 in den Katalog für das Belvedere aufnahm.[1])

---

[1]) Peter Paul Rubens, am 28. Juni 1577 in Siegen in den Niederlanden geboren, war das siebente Kind seines Vaters Jan Rubens, der als Doctor der Rechte und Schöffe (Richter) von Antwerpen seinem Sohne eine sorgfältige Erziehung gab. Peter verlor jedoch seinen Vater schon als 10jähriger Knabe. Die Mutter setzte nun den Unterricht des Sohnes fort und da derselbe schon frühzeitig Begabung für die Kunst zeigte, gab sie ihn zu verschiedenen Meistern in die Lehre und zuletzt (1594—1598) in die Schule des vorzüglichen Malers Octavius van Veen (Vaenius), welchem Peter zumeist die Ausbildung seines Geistes verdankte. Im Jahre 1598 wurde Rubens in die Antwerpener Lucasgilde aufgenommen und im Jahre 1600 machte er eine Reise nach Italien, wobei ihm Erzherzog Albert und dessen Gemahlin Isabella Empfehlungsbriefe für alle Höfe, die er zu besuchen gedachte, mitgab. In Mantua erhielt er (1600) von dem kunstsinnigen Herzog Vinzenzo Gonzaga bedeutende Aufträge; in Rom malte er (1601) im Auftrage des Erzherzogs Albert einen Flügelaltar für die heilige Kreuzkirche in Jerusalem. Seine Umgangsformen, sein durchdringender Verstand und hinreissende Beredsamkeit machten es möglich, dass er in diplomatischen Geschäften an auswärtige Höfe entsendet wurde und Friedensunterhandlungen zwischen England und Spanien abschloss, wofür er von beiden Monarchen königlich belohnt wurde. Im Jahre 1609 kehrte Rubens nach Antwerpen zurück, ein Umstand, der einen Wendepunkt in der Geschichte der niederländischen Malerei bildete; denn jetzt suchte man ihn im Heimatlande fest zu halten, Alles war stolz auf den vaterländischen Künstler und Erzherzog Albert ernannte ihn zum Hofmaler und Kämmerer und überhäufte ihn mit Ehren. Im Jahre 1622 ging er nach Paris, um im Palais Luxenbourg die grosse Galerie mit seiner Kunst zu schmücken; im Jahre 1625 abermals in Paris, lernte er den Herzog Buckingham kennen, auf dessen Ansuchen er eine diplomatische Sendung im Interesse des Friedens zwischen London und Madrid übernahm. Im Jahre 1628 ging Rubens als Gesandter des niederländischen Hofes abermals nach Madrid, wo er vom König Philipp IV. mit Auszeichnung empfangen und zum Secretär seines geheimen Rathes in den Niederlanden ernannt und nach England an den Hof Carl I. gesandt wurde, wo es ihm gelang, den gewünschten Frieden zu Stande zu bringen. Auch König Carl I. überhäufte ihn mit Ehren und schlug ihn zum Rittter. Im Jahre 1630 kehrte er nach Antwerpen zurück und heiratete seine Cousine Helene Fourment, die schöne sechzehnjährige Tochter des Daniel Fourment, nachdem seine erste Frau Isabella Brandt vier Jahre vorher gestorben. Seit dem Jahre 1633

Nach Rubens' Tode lebte die flämische Schule noch lange in den Werken seiner Schüler fort. Zu den bedeutendsten rechnen wir: van Dyck, Jacob Jordaens, Cornelis Schut, Franz Wouters, Theodor Thulden, sowie auch van Mol, van Dieppenbeck und van der Hoecke. Von den drei letztgenannten findet sich zwar kein einziges Bild in der Belvedere-Galerie vor, desto besser aber sind die übrigen, unter ihnen ganz besonders van Dyck vertreten; von ihm allein zählt die Galerie 29 der vorzüglichsten Bilder.

Van Dyck war der beste Schüler Rubens', der glücklichste und gefeiertste Portraitmaler seiner Zeit. Er wusste allen seinen Gestalten warmes pulsirendes Leben einzuhauchen und begnügte sich nicht blos damit, die äussere Erscheinung möglichst ähnlich wiederzugeben, sondern war auch stets darauf bedacht, das Charakteristische der Individualität, die »Seele«, mit hineinzumalen. Darum wirken seine Bildnisse so fesselnd auf uns, und je länger wir sie betrachten, desto lebendiger erscheinen sie vor uns und es ist uns alsdann, als ob wir das eine oder das andere dieser Gesichter schon einmal irgendwo gesehen hätten, als ob wir der einen oder der anderen dieser Personen schon einmal im Leben begegnet sein müssten. Dabei ist Alles so leicht und mühelos, so frisch und lebendig hingeworfen, als ob dies jetzt erst gemalt worden wäre! Meisterhaft leicht wusste er die Haare zu behandeln und die Hände besonders schön zu malen, die herrliche geschmackvolle Kleidung seiner Zeit gewann durch seine Behandlung noch mehr an Schönheit und Pracht. Seine Farbengebung ist stets effectvoll und von einschmeichelnder wunderbarer Weichheit. Seine Halbtöne scheinen zwar in der Nähe ins Graue zu spielen, doch sind sie, in gehöriger Entfernung betrachtet, vom wärmsten Tone belebt.

Von den wichtigsten Portraits van Dycks, welche im ersten Stocke im dritten Saale der niederländischen Schule aufgestellt sind, bemerke ich besonders: »Das Bildniss des Prinzen Carl Ludwig von der Gultz« (Sohn des Kurfürsten Friedrich V., des sogenannten »Winterkönigs«, welcher im Jahre 1619 König von Böhmen war) mit Nr. 5 bezeichnet; dann jenes des »Malers Snyders« eines älteren Freundes van Dycks mit Nr. 23; ferner das Portrait der Gräfin »Emilie von Solms«, Gemahlin des Prinzen Heinrich Friedrich von Oranien, Statthalters der Niederlande, mit Nr. 24; das Bildniss des »Johann von Monfort«, königl. Rathes und Generaldirectors des Münzwesens, mit Nr. 25; ebenso das Portrait des »Chevalier Philipp le Roi«, eines spanischen Finanzrathes, mit Nr. 15; dann jenes des »Marquis Francesco de Moncada«, Gesandter des Kaisers Ferdinand II. und Generalissimus der spanischen Truppen in den Niederlanden, mit Nr. 19; ferner das Bildniss des »Prinzen Ruprecht von der Pfalz«, Sohnes des Kurfürsten Friedrich V. und dessen Gemahlin Elisabeth, Tochter König Jacob I. von England, mit Nr. 4; und endlich das Portrait der Erzherzogin »Isabella«, Tochter König Philipp II. von Spanien, Gemahlin des Erzherzogs Albert von Oesterreich, mit Nr. 16. Sämmtliche Costüme sind in Schwarz gemalt und der Hintergrund einfach ins Grünlichgraue spielend.[1])

liess er sich auf keine diplomatischen Geschäfte mehr ein, sondern widmete sich ausschliesslich seiner Kunst. Die Zahl seiner Bilder, die bis zu seinem Tode entstanden, ist so gross, dass sie sich nur durch die immerwachsende Zahl seiner Schüler erklären lässt, deren Arbeiten nach seinen Skizzen gemacht, von ihm retouchirt und später sogar mit seinem Namen versehen wurden. Er baute sich in Antwerpen ein prächtiges Haus, welches er selbst von Aussen in Fresco malte. Hier gründete er ein echtes Künstlerheim und pflegte Umgang mit einigen geistreichen Freunden, die hier zu ihm kamen; denn er selbst besuchte blos Nothleidende, um ihnen Wohlthaten zu erweisen. Seine zweite Gattin Helene, mit der er sehr glücklich lebte, musste ihm oft Modell sitzen. Aber nur dann, wenn das Bild »seine Helene« vorstellen sollte, malte er so schön und reizend, wie sie war, sonst vertraute er ihre Züge kaum der Leinwand an, als ob die Welt es nie erfahren sollte, wie schön sie sei. Mehrere Jahre vor seinem Tode wurde er von heftigen Gichtschmerzen gequält und konnte wegen Zittern der Hand keine Werke von Wichtigkeit ausführen, blieb aber dennoch bis in die letzten Tage seines Lebens rastlos thätig, indem er sich auf Staffeleibilder beschränkte. Er starb am 30. Mai 1640 in seinem dreiundsechzigsten Jahre und wurde mit grosser Pracht begraben.

[1]) Anton van Dyck, am 22. März 1599 in Antwerpen geboren, war der Sohn eines vermögenden Krämers und der Maria Cupers (oder Kupers) einer berühmten Kunststickerin und Zeichnerin von Landschaften und

Aber auch andere flämische Maler von ausgezeichnetem Rufe, welche eben nicht Schüler des Rubens waren, sind der Malweise dieses Meisters treu geblieben. Zu den Vorzüglichsten dieser nachrubens'schen Periode zählen wir: David Teniers den älteren, Peter Bonaventura, Franz Snyders, Johann Fyt, Peter Snayers und David Teniers den jüngeren. Ihre Blüthezeit fällt beiläufig in das erste und zweite Decennium nach Rubens' Tode. Ihre Bilder sind gleichfalls in der Belvedere-Galerie würdig vertreten, doch gestattet es nicht der Raum, auf Näheres einzugehen.

Die altdeutsche Malerschule.

In keiner Kunst offenbarte sich der Genius des deutschen Volkes herrlicher, als in der Malerkunst! Alles, was in dem altdeutschen Wesen Liebenswürdiges war, seine Ehrlich-

Figuren, die ihrem Sohne wohl den ersten Unterricht in der Kunst ertheilt haben mochte. Im Jahre 1610 wurde der berühmte Maler Heinrich van Balen sein Lehrer und später nahm Rubens den talentirten und vielversprechenden Jüngling in seine Schule auf. Hier übertraf er bald alle seine Mitschüler, wurde selbst von Rubens mit der Ausführung mehrerer grossen Zeichnungen, zu denen er ihm nur flüchtige Entwürfe gab, beehrt. So wurde denn van Dyck bald mehr der Gehilfe als der Schüler Rubens und man erzählt sich, dass hauptsächlich die Eifersucht des Rubens den Jüngling bewogen haben soll, sich ausschliesslich der »Portraitmalerei« zu widmen. Schon mit 19 Jahren wurde van Dyck (am 11. Februar 1618) in die St. Lucasbruderschaft seiner Vaterstadt als Meister aufgenommen und im Jahre 1621 das erste Mal nach England entsendet, wo er in den Dienst des Königs Jacob I. trat. Im darauffolgenden Jahre kehrte er jedoch wieder in seine Vaterstadt zurück und bereiste zu Anfang 1623 die meisten Hauptstädte Italiens. In Rom hielt er sich am längsten auf, weil er dort bei Cardinal Bentivoglio gastliche Aufnahme fand. Erst im Jahre 1627 kehrte er aus Italien über Marseille und Paris nach Antwerpen zurück. Seine Heimkehr glich einem förmlichen Triumphzuge, überall wurde er verehrt und ausgezeichnet. Sein Ruhm wuchs von Tag zu Tag so, dass man es jetzt in England bereute, ihn nicht mit mehr Achtung aufgenommen zu haben. König Carl I. liess ihn daher einladen, nochmals nach London zu kommen. Van Dyck folgte dieser Einladung und traf mit Anfang des Jahres 1632 in London ein. Sein Empfang war diesmal ein überaus glänzender, er wurde mit Ehren überhäuft. Carl I. ernannte ihn zum Hofmaler, gab ihm eine grosse Besoldung, schlug ihn zum Ritter und schenkte ihm ein Wohnhaus in Blackfriars bei London für den Winter und ein Landhaus in Eltham in der Grafschaft Kent für den Sommer. Van Dyck vergalt diese Grossmuth durch rastlosen Fleiss, er bereicherte England mit seinen Meisterwerken, indem er eine grosse Menge von Porträts aus der vornehmen Gesellschaft und auch mehrere historische Bilder ausführte. Dies war die glänzendste Zeit seiner Künstlerlaufbahn. Ein bedeutendes Einkommen machte es ihm möglich, seiner Vorliebe für Prunk und Pracht freien Lauf zu lassen. Er hielt Tafeln, die an Glanz alle anderen übertrafen, er gab Feste, an denen Fürsten und Damen ersten Ranges theilnahmen, bei denen Tonkünstler und Mimen wetteiferten, sie durch ihr Talent zu verschönern. Zwar klein von Gestalt, galt er doch als schöner Mann und als Liebling der Damen. Sein Geist und mehr noch sein ritterliches Wesen gewannen ihm rasch die Herzen Aller. Auch hielt er sich eine Menge schöner Mädchen, die er als Modelle für seine historischen Bilder benützte. So verschwendete er Vermögen, Kraft und Gesundheit, doch würde ihm sein reicher Kunsterwerb das verlorene Vermögen leicht wieder ersetzt haben, wenn er sich nicht in das Studium der Alchymie vertieft hätte. Der Herzog von Buckingham, sein wohlwollender Freund, suchte ihn nun rasch auf andere Wege zu bringen, um ihm neuen Lebensmuth zu geben, indem er ihn 1635 mit der wunderschönen Lady Marie Buthoen (Tochter des schottischen Grafen von Gorel) vermählte. Van Dyck besuchte jetzt mit seiner jungen Frau noch einmal seine Vaterstadt und später (1640) Paris, wo er die Galerie des Louvre zu malen wünschte. Da aber Poussin bereits den Auftrag hatte, kehrte er unverrichteter Sache nach England wieder zurück. Bereits krank und erschöpft schlug er dem König den Plan zu einer Tapetenmalerei vor, zu der er die Cartons zu zeichnen versprach. Doch ehe dies ausgeführt werden konnte, ereilte ihn in seinem 42. Lebensjahre, am 9. December 1641, der Tod. Er wurde in der St. Paulskirche feierlichst begraben und der englische Dichter Cowley verfasste seine Grabschrift. Trotz der kurzen Spanne Zeit, die ihm zu leben vergönnt war, schuf er doch eine Unzahl von Bilderwerken, namentlich Porträts. Die Zahl der von ihm gemalten Bildnisse ist nicht zu berechnen, man zählt deren gegen dritthalbhundert nachweisbare, während über 900 Porträts durch den Stich von ihm bekannt wurden. Van Dyck gab auch ein Werk »Die Ikonographie« heraus, welches nach seinem Tode noch in mehrfachen Auflagen erschien, und eine höchst werthvolle Sammlung verschiedener von ihm gemalter Zeitgenossen, namentlich Künstler und Kunstfreunde enthielt, deren Porträts dann von verschiedenen Meistern in Kupfer gestochen und auch zum Theil von van Dycks eigener Hand radirt wurden. Van Dyck war kein so grosser Geist wie Rubens, aber gewiss ein ebenso grosser Künstler im Porträtfache; er machte dem Idealismus zwar keine grossen Zugeständnisse, aber er war dafür der liebenswürdigste und geschmackvollste Materialist der flämischen Schule; er malte auch Heiligen- und Marienbilder, aber seine Madonnen waren mehr Erden- als Himmels-Königinnen.

keit, sein inniges Gefühl, seine Schlichtheit und Wahrheitsliebe kam hier zum Vorscheine und bildete auch in seinen Bildwerken den Grundton! Wenn auch die Italiener durch grössere Schönheit der Formen, durch prächtigere Farben zu bestechen wussten, so blieb doch immer der psychologische Reiz einer tiefen und warmen Empfindung in der deutschen Malerei das Ausschlaggebendste, das Nachhaltigste, das doch zuletzt den Sieg über die Weichheit der Italiener davontrug! Es ist wohl nicht zu leugnen, dass selbst noch im XV. Jahrhunderte die deutsche Malweise oft etwas Herbes und Abstossendes in ihren Gestalten zeigt, dass z. B. der Faltenwurf oft steif und eckig, die Gewandung unruhig und zerknittert erschien, dass eine auffällig scharfe Formgebung, ein ins Einseitige und Hässliche gehendes Streben nach Charakterisirung und Individualisirung die Bildwerke oft schroff und unschön werden liess. Aber wer mit der deutschen Kunstgeschichte nur halbwegs vertraut ist, wird wissen, dass diese Malweise in den damals ungünstigen Zeitverhältnissen nothwendig begründet war. Damals hatte es in Deutschland keinen Julius II. oder Leo X., keine Medicäer und Gonzagas, keine kunstliebende Aristokratie wie in Italien gegeben, keine hochsinnige freigebige Städtevertretung, wie dies z. B. in Venedig und Genua der Fall war! Die ungünstigen Lebensverhältnisse Deutschlands brachten es mit sich, dass die deutsche Kunst handwerksmässig betrieben wurde; denn die zahlreichen Bestellungen auf Altarbilder und Tafeln, welche die sparsamen Klöster und Kirchenvorstehungen bei den deutschen Meistern oft so gebieterisch machten, konnten nur in grossen Werkstätten und unter Beiziehung zahlreicher Gesellen ausgeführt werden; es kam da mehr auf die schnelle als genaue Ausführung der Bestellung an. Dazu kommt noch, dass die deutsche Holzschneidekunst immer mehr und mehr zur Geltung gelangte und bald sich durch ihre Beliebtheit auf gleiche Höhe mit der Malerkunst stellte, jedenfalls den Geschmack und die Kunstrichtung arg beeinflusste. Dieselben Härten und Steifheiten der Conturen, die mit der Technik der Holzschneidekunst untrennbar verbunden waren, fanden sich natürlich auch in der deutschen Malweise vor, mussten sich vorfinden, wollten die deutschen Künstler überhaupt dem herrschenden Kunstgeschmacke gerecht werden; ja die meisten Maler wurden selbst Holzschneide-Künstler, um einen ausgiebigen Erwerb zu haben.

So standen die Dinge bis zur Reformation. Von diesem Zeitpunkte an hatte sich aber die Stellung der Kunst zum Leben geändert. Der Protestantismus hatte sich in Deutschland der Kunst bemächtigt und sie vollständig aus der Kirche verdrängt, mittlerweile war der Geist der Renaissance aus Italien auch nach Norden gedrungen und trotz der Stürme, welche die Religionskriege mit sich brachten, breitete sich das bürgerliche Leben immer reicher und reicher aus.

Fürsten wetteiferten jetzt mit dem wohlhabend und mächtig gewordenen Bürgerthume in Ausbildung eines behaglicheren, durch die Gaben der Kunst verschönerten Daseins, und während sich das Bürgerthum vor kurzem noch in den Derbheiten und Gemeinheiten seiner Volksvergnügungen, Feste und Gelage gefiel, lernte es jetzt feinere Genüsse und edlere Bedürfnisse kennen. Allmälig nahm der verfeinernde Einfluss der Italiener überhand.

Auch Albrecht Dürer und Hans Holbein (die besten Repräsentanten deutscher Kunst) konnten sich dem italienischen Einflusse nicht entziehen, aber sie blieben doch echte deutsche Maler und Nichts ist von dem deutschen Urelemente in ihnen verloren gegangen; aber Alles erscheint in geläuterter Form, in mehr harmonischer Durchbildung in vollendeterer Gestalt! Namentlich aber zwei Fächer sind es, in denen sich die Deutschen von dieser Zeit an besonders auszeichneten: das historische und das Genrefach!

Die »Genremalerei« überhaupt gehört zu dem alleinigen Territorialbesitze der Deutschen. Sie ist ein ausschliesslicher Kunstzweig der Deutschen, der noch heute die herrlichsten

und üppigsten Früchte trägt und damit die Italiener und Franzosen selbst heute noch in den Schatten stellt! Kein Volk der Erde besitzt in höherem Grade die Eigenschaft und Fähigkeit, psychologische Vorgänge mit so fesselnder Wahrheit und Wärme auf die Leinwand zu zaubern, als eben das deutsche. Es liegt gleichsam tief begründet in seiner Natur, die psychologischen Reize eines Bildes zu erlauschen und sie in tiefer warmer Empfindung geschickt und allgemein verständlich wiederzugeben. Während der Italiener sich mit der glänzenden Virtuosität seiner frappirenden Technik begnügt und sich mehr um die effectvolle Wiedergabe der äusseren Erscheinung kümmert, steigt der Deutsche in die Tiefe seines Gemüthes und holt sich aus dem Wunderschacht seiner Gefühle die Seele seines Bildes hervor, die Alles überwältigende, Alles beherrschende Seele, die nicht Modell stehen kann, die aber aus eigener Inspiration hervorgeholt und zugleich mit dem Bilde mitgemalt werden muss. Wie der Deutsche sein Genrebild auffasst, ist dem Italiener bisher fremd geblieben und wird ihm auch ewig fremd bleiben, so lange er sich nicht mit dem deutschen Geiste, mit dem deutschen Gemüthe zu identificiren vermag.

Wenn wir von der altdeutschen Kunst sprechen wollen, müssen wir uns hauptsächlich der Namen zweier Meister erinnern, welche als die vornehmsten Repräsentanten dieser Kunst gelten, und als leuchtende Sterne manches aufhellende Licht verbreiten über das Dunkel der Erzeugnisse ihrer Vorgänger und Zeitgenossen. Sie heissen: Albrecht Dürer und Hans Holbein der jüngere. Beide sind echte deutsche Maler, und Alles, was den specifischen Charakter des altdeutschen Kunstlebens ausmacht, bildet auch bei beiden die Grundlage ihrer künstlerischen Individualität. Nichts ist vom deutschen Elemente bei ihnen verloren gegangen, aber Alles erscheint in geläuterter Form, in harmonischer Durchbildung, in vollendeter Gestalt! Dürer freilich erreichte diese Höhe nur am Ende seiner Laufbahn und nicht ohne harten Kampf. Auch er hat sich von der Phantasterei seiner Zeit, von der Magerkeit der Zeichnung und der Eckigkeit der Gewandung nicht vollständig zu befreien vermocht, aber desto bewunderungswerther ist die Kraft seines Ausdrucks, die Tiefe und Innigkeit seines Gefühles, die Treuherzigkeit seiner Gesinnung!

Müheloser erreichte Hans Holbein der jüngere sein Ziel, das gleichfalls von der idealen Schönheit der Italiener etwas abseits liegt. Er ist unter allen Malern des Nordens der einzige (selbst Dürer nicht ausgenommen), welcher sich zu einem vollkommen freien Styl emporhob und von den kleinlichen Geschmacklosigkeiten seiner Umgebung befreite! Unberührt von aller Absichtlichkeit, von aller Convention, haben seine Gestalten eine zweifellose Wirklichkeit, und wie das Leben selbst, so sind auch seine Bilder von innerer Nothwendigkeit durchdrungen. Er geht der Schönheit, wenn sie ihm just begegnet, nicht scheu aus dem Wege, aber er sucht sie nicht besonders, nicht vorsätzlich auf; denn er bedarf nicht eines eigenen Schönheitsideales. Sein Ideal ist das Leben selbst mit all den körperlichen und geistigen Aeusserungen der Individualität! Er hält sich nicht erst lange mit Formschönheit und Formvollendung auf, denn die Wahrheit und Wirklichkeit allein ist ihm Zweck und Inhalt des Kunstwerkes!

Albrecht Dürers Hauptstärke lag im Portraitfache. Die schlichte Darstellungsweise, die liebevolle Durchführung und gediegene Modellirung machte jedes einzelne seiner Bildnisse zu einem wahren Juwel deutscher Kunst; dabei muss seine Vielseitigkeit auch auf anderen Gebieten bewundert werden. Er war ebenso als Zeichner wie als Kupferstecher und Holzschneidekünstler berühmt. In seinen Zeichnungen (von denen die »Albertina« in Wien am meisten besitzt) lernen wir besonders seine grosse Meisterschaft der Charakteristik kennen, die sich durch Tiefe und Kraft der Empfindung, sowie durch eine unübertreffliche Leichtigkeit, Sicherheit der Darstellung mit wenigen Strichen kundgibt. In seinen Kupferstichen bewundern wir die Feinheit, mit der er den Grabstichel zu führen weiss, so wie die Feinheit und Zartheit der Strichlagen, vor-

Allem aber die weichen Abstufungen vom tiefsten Schatten durchdämmerndes Halbdunkel bis hinauf zum hellsten Lichte, wodurch dem Kupferstiche nahezu die malerische Wirkung eines Oelbildes verliehen wird. Er bediente sich jedoch nicht nur wie seine Vorgänger des Grabstichels, sondern war auch der Erste, welcher dabei das Aetzen und die Radirnadel anwandte und so der Kunst bedeutenden Vorschub leistete. Aber auch die Holzschneidekunst wurde durch sein Genie vervollkommnet und auf die Höhe ihrer Mission erhoben, so dass sie durch ihn ein mächtiges Bildungsmittel für die ganze deutsche Nation wurde. Er erfand das Mittel, die Holzschnitte mit zweierlei Farben zu drucken und wendete zuerst die gläserne Copierscheibe an.

Von seinen Gemälden, deren die Belvedere-Galerie mehrere vortreffliche aufzuweisen hat, sind besonders zu nennen: »Die heilige Dreifaltigkeit« im ersten Saale der altdeutschen Schule im zweiten Stocke mit Nummer 18 bezeichnet. Sie gehört unstreitig zu den bedeutendsten Werken Dürers. Es ist eine grossartige feierliche Schilderung himmlischer Herrlichkeit. Umgeben von den Chören der Engel und Seligen thront Gott Vater in den Höhen, über ihm die Taube als Sinnbild des heiligen Geistes, in den Armen aber hält er den ans Kreuz geschlagenen Leichnam seines Sohnes, gewiss eine der tiefsinnigsten Auffassungen dieses Themas. Unten in der Landschaft steht Dürer und links im rothgestickten Gewande Landauer, ein Bürger aus Nürnberg, der dieses Gemälde im Jahre 1511 für die Capelle der Zwölfbruderschaft als Votivbild bestellte. Kaiser Rudolf II. erwarb dasselbe für seine Kunstkammer in Prag, von wo es dann in die Stallburg nach Wien kam und von Storffer für seine Miniaturgalerie copirt wurde. Das Bild zeichnet sich durch seine Composition und Innigkeit der Empfindung aus; in der Farbe ist dieses Werk (welches der mittleren Epoche des Meisters angehört) klar, licht und frisch, nur ein buntes Schillern verschiedener Farbentöne in den Gewändern fällt hier nachtheilig auf. Auch ein anderes Bild: »Maria, das heilige Kind säugend«, befindet sich im selben Saale mit Numer 26 bezeichnet Es gehört nach Composition, Ausdruck und Farbenreiz zu den besten Schöpfungen Dürers und stammt aus dem Jahre 1512. Von den Portraits hebe ich nur noch zwei Bilder hervor, die im selben Saale unter der Numer 5 und 30 aufgestellt sind. Ersteres stellt »Kaiser Maxmilian I.«, einen Granatapfel haltend, dar,es wurde im Todesjahre dieses Fürsten nach der Natur gemalt; letzteres den »Nürnberger Kaufmann Johann Kleberger« in seinem vierzigsten Lebensjahre, im Jahre 1526 gemalt. Beide Bilder zeichnen sich durch scharfe Charakteristik und eine ans Miniaturhafte grenzende Ausführlichkeit aus [1])

[1]) Albrecht Dürer war am 20. Mai 1471 zu Nürnberg geboren, zuerst von seinem Vater, einem wohlhabenden Goldschmiede, für das Goldschmiedehandwerk erzogen, dann aber, weil sich seine Neigung für die Malerkunst entschied, im Jahre 1486 zu Wohlgemuth (damals der beste Maler Nürnbergs) in die Lehre gegeben. Drei Jahre blieb er in dieser Werkstätte und begab sich dann im Jahre 1490 auf die Wanderschaft, von der er, im Jahre 1494 zurückgekehrt, sich in seiner Vaterstadt als Meister niederliess. Zehn volle Jahre war er jetzt ununterbrochen thätig im Malen, Zeichnen, Holzschneiden und Kupferstechen, bis er im Jahre 1505 nach Italien ging, wo er Venedig, Bologna und Padua kennen lernte. Gegen Ende des folgenden Jahres kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo er sich ganz dem künstlerischen Schaffen hingab und eine grosse Menge von Werken schuf, die zu den besten seiner Arbeiten zählen, und zwar nicht blos Gemälde, Holzschnitzerei und Kupferstiche, sondern auch in letzter Zeit trefflich geschnitzte Arbeiten aus Buxbaum und Speckstein. Mit dem Jahre 1507 beginnt die eigentliche Zeit seiner Meisterschaft. Im Jahre 1520 machte Dürer eine zweite Reise, wahrscheinlich zur Erholung, diesmal in die Niederlande. Sein Ruhm erfüllte die Lande weit und breit. Maximilian I. ernannte ihn zu seinem Hofmaler und Carl V. bestätigte ihn in dieser Würde und verlieh ihm zugleich ein Wappen. Im folgenden Jahre kehrte er nach Nürnberg zurück. Von da lebte er in dieser Stadt ununterbrochen bis zu seinem am 6. April 1528 erfolgten Tode. Er war erst 57 Jahre alt, als ihn in vollster Kraft seines Schaffens der Tod dahinraffte; umsomehr waren seine Freunde und Verehrer mit Trauer erfüllt, denn er genoss die Achtung von Hoch und Nieder, von Gelehrten und Künstlern und war mit Recht der Stolz und die Freude des deutschen Volkes, denn er war ein echt deutscher Maler. Aber wir dürfen nicht vergessen, dass er, so wie er in der Kunst als der echte und unverfälschte Ausdruck unserer Vorzüge und Tugenden galt, auch als Repräsentant unserer Schwächen und Mängel aufzufassen ist. Doch wir dürfen ihn ob dieser Mängel nicht schelten. Er lag zu tief in den Fesseln seiner beschränkten Umgebung, als dass er sich allzuhäufig zu einem höheren Fluge der Ideen hätte erheben können. Seine Malweise war oft knorrig und bizarr,

Neben Dürer verdient Holbein als einer der grössten und edelsten Meister deutscher Kunst genannt zu werden. Es ist dies in der Familie der Holbeins jenes älteren Holbeins Sohn, den wir in der Kunstgeschichte mit dem Namen »Hans Holbein der jüngere« zu bezeichnen pflegen. Er ist der weit begabteste unter ihnen, daher von ihm auch ausschliesslich die Rede sein soll.[1])

Hans Holbein der jüngere malte in Minatur mit Wasserfarben und in Oel Portraits, aber auch historische Bilder. Er zeichnete sich schon frühzeitig durch eine grosse Selbstständigkeit in seiner Malerei aus, daher er auch die Hauptfehler der Deutschen, ihre Trockenheit und Härte, glücklich vermied. Die Ideen sind gut geordnet, der Ausdruck geistvoll und die Ausführung vollendet. Sein eigener Weg, den er in der Kunst zu gehen pflegte, machte es ihm möglich, dass er zu den wenigen Meistern des Nordens gehörte, welche die italienischen Einflüsse in ihrer Kunst aufnahmen und in vollkommener Selbstständigkeit verarbeiteten. Er glich in vielen Stücken dem grossen Peter Vischer, der sich ebenfalls über die engen Schranken seiner Heimat emporhob, ohne dabei die Kraft, Innigkeit und Frische der deutschen Kunst einzubüssen. Es ist nicht die hinreissende Gewalt hoher Schönheit, sondern die warme Innigkeit, die treuherzige Gesinnung, wodurch seine Gemälde als eine tief empfundene Schilderung echt deutschen Familienlebens alle Herzen stets an sich fesseln werden. In seiner späteren Zeit widmete sich Holbein ausschliesslich der Portraitkunst und seine Stärke bestand darin, dass er die menschliche Gestalt in seiner ganzen Wahrheit und Schönheit zu erfassen und wiederzugeben verstand. Seine Bilder zeichneten sich stets durch schöne Formen, lebhaftes Colorit und gute Composition aus. Die Leidensgeschichte Christi, der Leichnam desselben, eine heilige Familie und einige Köpfe rechnet man zu seinen vorzüglichsten

---

seine Gewänder oft knitterig und der Faltenwurf unruhig; er selbst war so erfüllt von dem Streben nach fesselnder Wirklichkeit, dass ihm ein höherer Styl für idealistische Aufgaben vollständig gleichgiltig blieb, darum sind seine heiligen Gestalten einfach nur Nürnberger Spiessbürger, darum schöpft er seine Stoffe nur gewöhnlich aus der Umgebung des alltäglichen Lebens, darum wählt er sich zu seinen Studienköpfen mehr scharfmarkirte charakteristische Physiognomien, die bisweilen ins Derbe und Niedrige umschlagen. Aber so herb und abstossend auch Manches in seinen Arbeiten auf den ersten Blick zu sein scheint, so bewunderungswürdig ist doch die Wärme seines Gefühls und die Kraft seines Ausdruckes! Dürer hat, wie wenige Meister vor ihm, die Wirklichkeit in allen ihren Aeusserungen am tiefsten ergründet, seine Kenntniss vom menschlichen Organismus, seine Beobachtung des gesammten Naturlebens ist von ebenso erstaunlicher Sicherheit, wie die Fülle seiner Gedanken unerschöpflich und die Kraft seiner Phantasie unbegrenzt. Noch in den letzten Jahren theilte er sein künstlerisches Schaffen mit wissenschaftlichen Arbeiten. So schrieb er z. B. eine Anweisung über Geometrie, über Befestigungskunst, über die Verhältnisse des menschlichen Körpers, die eine umfassende gründliche Bildung verrathen. Diese erstaunliche Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit des Geistes ist umso bewunderungswürdiger, da sie ganz aus eigenem Antriebe ohne Förderung von Aussen, ja sogar unter dem Drucke häuslicher Missstände und auch sonst äusserer ungünstiger Verhältnisse hervorging. Damals war die Kunst handwerksmässig behandelt und bezahlt. Selbst Maximilian I., der begeisterte Verehrer aller Kunst und Wissenschaft, so sehr er den trefflichen Meister schätzte, wusste ihn nicht besser zu beschäftigen, als dass er ihn zur Ausschmückung seines Degenknopfes und eines Gebetbuches und dann zur Ausschmückung seines Colossal-Holzschnittwerkes »Die Ehrenpforde Max Milians« (einer ziemlich nüchteren allegorischen Verherrlichung des Monarchen) verwendete. Freilich wusste Dürer mit seiner künstlerischen Fantasie das Ganze aufs Schönste zu beleben und auch die Randzeichnungen zum Gebetbuche Maximilians (welches noch heute in der Bibliothek zu München aufbewahrt wird) durch Humor und Poesie mit reichen Gestalten aus dem Gebiete der Menschen und Fabelwelt in heiteren Arabesken auf das Herrlichste auszuschmücken. Allerdings bewilligte ihm der Kaiser einen namhaften Jahresgehalt, doch die Ausfertigung dieser Verordnung zog sich jahrelang hin, so dass die Zahlung des Betrages ihn erst kurz vor seinem Tode erreichte. Es ist allerdings schwer, ihn richtig zu würdigen, aber wenn wir ihn ernsthaft zu verstehen suchen, so werden wir ihn auch verstehen und gewiss auch lieben lernen.

[1]) Es existirt zwar noch ein älterer Hans Holbein (Vater des Obigen), dann ein Sigmund Holbein, des Aelteren Bruder (also ein Onkel des Obigen), dann zwei Brüder des jüngeren Hans Namens Abrosius und Bruno. In früherer Zeit wollte man sogar von einem Grossvater des Hans Holbein wissen, welcher vorzüglich durch Ernst Förster in der Kunstgeschichte Aufnahme gefunden hatte und darin eine Zeitlang wirklich als bestehend angeführt wurde, dessen Existenz jedoch durch die Gründlichkeit und gewissenhafte Forschung eines Eduard His, Alfred Woltmann (mit seinen zwei Bänden »Holbein und seine Zeit«), Wilhelm Schmidt, Fechner und Anderen in das Gebiet der Fabelwelt verwiesen wurde.

Arbeiten. Seine Gemälde sind zum grössten Theil zu Basel, Venedig und London aufgestellt. Aber auch im Formenschneiden dürfte Holbein wohl als der grösste Künstler genannt werden. Schon in seinem 16. Jahre schnitt er in Holz und gab seine Arbeiten bis zum Jahre 1526 (worauf er dann nach England reiste) in einer stattlichen Sammlung heraus. Nachdem er eine grosse Anzahl historischer Stücke gemalt hatte, zeichnete er dieselben verkleinert und schnitt sie in Holz. Dies that er auch mit seinem in Basel gemalten berühmten »Todtentanze«. Die Holzschnitte davon sind wahre Meisterstücke seiner Kunst. Auch seinen zu Basel gemalten »Bauerntanz« schnitt er in Holz und die Holzschnitte davon so wie eine Suite von 90 Blättern aus dem alten Testamente sind sehr gesucht und werden theuer gezahlt.[1])

Von den zahlreichen Portraitbildern Holbeins, welche in der Belvedere-Galerie im ersten Zimmer der altdeutschen Schule im zweiten Stocke aufgestellt sind, hebe ich besonders hervor: Nummer 4 das Bildniss »Carl des kühnen von Burgund« in goldenem Unter- und rothem Ueberkleide von schwerem Stoffe mit goldenem Vliess und grossem Hute auf dem Kopfe, auf Holz gemalt; dann Nummer 61 das Bildniss der »Johanna Seymour«, dritter Gemalin König Heinrich VIII. von England in sehr kostbarem Kleide; ferner Nummer 62 das Brustbild des »Johann Chambers«, Leibarzt König Heinrichs VIII., im Alter von 88 Jahren, wie dies die Aufschrift im Hintergrunde *(aetate sue 88)* besagt; endlich Nummer 100 das interessante Portrait des berühmten Gelehrten »Desiderius Erasmus Rotterdamus« in einem Pelzkleide mit einem aufgeschlagenen Buche in der Hand. Alle diese Bildnisse sind voll scharfer Charakteristik und überraschender Naturwahrheit, dabei von einer Einfachheit des Vortrages und Feinheit der Ausführung, die wahrhaft Bewunderung verdient.

Mit Dürer und Holbein hatte die deutsche Schule ihren Höhepunkt erreicht, sie ging von da an mehr in die Breite als Tiefe und nahm nettere Formen an. Dennoch erfreute sie sich noch lange einer Sicherheit der Technik, einer Freiheit der Formgestaltung und ganz besonders einer Leichtigkeit der Erfindung, die auch den späteren Meistern einen grossen Erfolg sicherte. Gross war die Zahl ihrer Nachfolger und ein dickleibiges Buch würde kaum genügen, sie vollständig aufzuzählen Es erübrigt mir, mit Rücksischt auf den knapp bemessenen Raum, nur noch zum Schlusse meine Leser mit der modernen Kunst bekannt zu machen und zu zeigen, wie sich dieselbe auch bei uns in Oesterreich und namentlich in Wien gestaltete und fortzuentwickeln begann und wie sie im Belvedere zur Darstellung gelangte.

Die moderne Kunst in Oesterreich und die Wiener Malerschule.

Erst seit Gründung einer Malerakademie in Wien kann von einer eigentlichen selbstständigen und regelmässigen Kunstpflege in Oesterreich die Rede sein. Bis dahin herrschte hier noch ausschliesslich die italienische und niederländische Kunst und diese Abhängigkeit war nicht so sehr durch die eigenthümlichen Kunstbeziehungen, als vielmehr durch die

[1]) Hans Holbein der jüngere war im Jahre 1498 zu Augsburg geboren und lernte die Malerkunst bei seinem Vater Johann, einem in Augsburg lebenden mittelmässigen Maler. Der talentirte Jüngling übertraf bald seinen Vater. Er wendete sich im Jahre 1515 nach Basel und 1517 ins Luzernthal und liess sich zwei Jahre später in Basel nieder. Im Jahre 1524 begab er sich nach Frankreich, dann nach England wo er im Hause des Lordkanzlers Morus zu London durch drei Jahre Beschäftigung fand. Dann hing Morus alle Gemälde Holbeins in eine Halle auf und lud den König zu sich ein. König Heinrich der VIII., überrascht und entzückt von dem Anblicke, rief aus: »Lebt der Künstler noch und ist er für Geld zu haben?« Morus stellte denselben sogleich vor und der König nahm ihn in seine Dienste und belohnte ihn reichlich. Wie sehr der König die Verdienste Holbeins schätzte, beweist die Antwort, die er einem Lord gab: »Ich kann aus sieben Bauern sieben Lords machen, aber aus keinem Lord einen Maler Holbein!« Im Jahre 1529 ging er wieder nach Basel und brachte mehrere Jahre in Ausführung grösserer Werke auf Anordnung des dortigen hohen Rathes zu, dann kehrte er nach England zurück, wo er, wie neuestens nachgewiesen wurde, im Jahre 1543 starb.

politischen Verhältnisse bedingt. Damals besass nämlich Oesterreich in Italien noch eine grosse Machtstellung, berief auch aus Italien nicht blos seine Heerführer, sondern auch seine Sänger, Musiker und Maler; damals waren die Niederlande noch immer habsburgisch und bald auch speciell gut österreichisch; Spanien stand noch immer unter habsburgischer Herrschaft!

War es da ein Wunder, wenn die vaterländische Kunst gänzlich vom Auslande abhängig gemacht, in dieser demüthigenden Stellung jeder Selbstständigkeit entbehrte? Wer damals in Wien die Künstlerlaufbahn erwählte, und nicht Italiener von Geburt war, konnte nur dann mit Sicherheit auf Erfolg rechnen, wenn er sich wenigstens äusserlich als Italiener bewegte und überdies einige Jahre in Italien zugebracht hatte. Nur so konnten sich z. B. die Architekten Hildebrand und Fischer, oder die Maler Rottmayr und Gran in ihren Hofanstellungen behaupten, indem sie sich wenigstens äusserlich als Italiener gaben. In diesem Sinne nannte sich z. B. auch der Maler Hohenberg nicht mehr so, sondern »Altomonte« Mit der Errichtung der am 18. December 1705 im Schönbrunnerhause (Tuchlauben Nr. 8) eröffneten Maler-Akademie hatte die vaterländische Kunst mit einem Male einen gewaltigen Vorsprung erreicht. Schon ein Jahr vorher war der Hofmaler Peter Strudel vom Kaiser Leopold I. beauftragt, eine Kunstakademie nach französischem Muster zu gründen. Der Kaiser erlebte zwar seine Schöpfung nicht mehr, da er bereits am 5. Mai 1705 starb, aber dessen Sohn, Kaiser Josef I., ein warmer Verehrer der Kunst, selbst Zeichner und Künstler, trat die schöne Erbschaft seines Vaters mit desto regerem Eifer an, indem er bei der Eröffnung der Akademie persönlich den Vorsitz führte und eine kunstbegeisterte Rede hielt! Der Anfang berechtigte zu den schönsten Hoffnungen. Gross war der Zudrang der Schüler und unermüdet die Schaffenslust der Kunstbeflissenen. Noch deutlicher trat unter der Regierung Carl VI. (1711—1740) ein immer regerer Aufschwung auf allen Gebieten der Kunst zum Vorschein; denn nicht sobald gab es einen Monarchen, der ein so gewiegter Kunstkenner, ein so vollendeter Kritiker, ein so feinfühliger Aesthetiker war, als Carl. Er liebte und schätzte nicht blos die Kunst, sondern pflegte sie auch selbst aufs eifrigste und trug durch seinen directen Einfluss zur Entfaltung einer neuen Kunstbewegung das Wesentlichste bei. Zwar kam dieselbe zunächst der »Architektur« zu statten, und wenn auch damals der Barockstyl in Oesterreich noch immer vorherrschte, so war er doch trotz aller Auswüchse und trotz seiner hohlen und entarteten Form ein directer und legitimer, ja ein übermüthiger Abkömmling der hohen Renaissancekunst. Dazu kommt noch, dass unsere geistvollen Baukünstler (darunter vornehmlich die beiden genialen Hofarchitekten Fischer und Hildebrand) das Ueberschwängliche der »Barocke« durch eine gesündere und stylvollere Form zu mässigen wussten. So entstanden denn um diese Zeit jene zahlreichen colossalen Hof- und imposanten Privat-Bauten, welche dem alten Wien seinen palastartigen Charakter verliehen, den es zum Theile noch heute besitzt. Während nun derart die Architektur die glänzendsten Triumphe feierte, bereitete sich jetzt auch in den Malerkreisen ein neues, strebendes, viel bewegtes Leben vor.

Jacob van Schuppen, der Nachfolger Peter Strudels im Directorate, wusste durch seinen Einfluss bei Carl VI. die Maler-Akademie, die bisher als ein gewöhnliches Privatinstitut zu betrachten war, zu einer mit vielen Privilegien reich bedachten Hofanstalt zu erheben. Van Schuppen war zwar Niederländer von Geburt, aber Franzose an Geist und Geschmack und verstand es meisterhaft, als Director der Akademie seine Ideen auch diesem Institute einzuverleiben. Während nämlich früher die Historien- und Landschafts-Malerei einzig und allein im Sinne der Italiener gepflegt wurde, suchte van Schuppen dem Portrait und dem Genre im Hinblicke auf französische Vorbilder den Weg zu bahnen. Freilich kam die grosse historische Kunst ziemlich hart dabei weg und für die

Zeit von 1725 bis 1755 schwindet sie vollständig aus dem Rahmen der Akademie, während die Portraitkunst immer mehr und mehr emporzublühen begann. Ueberhaupt florirte das Portrait in der Barock- und Rococcozeit wie noch nie, als hinge dies damit zusammen, dass die Menschen damals mehr Aufmerksamkeit als je ihrem Aeusseren zuwendeten und den Spiegel öfter zu Rathe zogen als sonst! Es war eben die Zeit des Ceremoniels, der Repräsentation und der Grandezza, daher sich die Eitelkeit mehr mit der Aussenseite des Menschen beschäftigte, was auch der Portraitmalerei sehr zu statten kam.

Eminente Leistungen im Portraitfache werden auch um diese Zeit, namentlich bei Lauch, Kupetzky, Schuppen, Auerbach, Seibold, Meytens, Oehlenhainz, Hickel, Maron, Quadal etc. angetroffen. Alle diese Portraits zeichnen sich bereits durch Vertiefung und Schärfe der Auffassung aus, auch wehte bereits ein leiser Hauch französischer Leichtigkeit von Paris nach Wien herüber, der sich in allen diesen Bildern auf das Vortheilhafteste bemerkbar macht. Aber auch die grosse Historie schien die Künstler jetzt lebhaft in Anspruch zu nehmen und zu begeistern. Ein förmlicher Wettstreit entspann sich unter mehreren der talentvollsten Wiener Maler, welche sich bemühten, Scenen aus der Geschichte des eigenen Vaterlandes darzustellen. Die Zeit war aber auch darnach angethan, jeden Augenblick neue erhebende und überraschende Ereignisse zu malerischen Zwecken der Welt darzubieten.

Rottmayr, ein Schüler Carlo Loths, der sich in der Kirchengeschichte auszeichnete und auch mythologische Stoffe behandelte, ebenso Daniel Gran, ein geborener Wiener und berühmter Freskenmaler, in Darstellung allegorischer und mythologischer Figuren äusserst geschickt, ebenso Franz Christoph Janneck und Paul Troger (Schüler Alberti's), der sich mit der Kirchenhistorie befasste, sowie auch Anton Franz Maulpertsch (Schüler van Schuppens und van Roy's) wendeten sich der Geschichtsmalerei zu, und indem sie sich von der mehr conventionellen Richtung des ablaufenden Jahrhunderts losmachten und durch energischere Auffassung und höheren, idealeren Sinn auszeichneten, begann mit Anfang des XIX. Jahrhunderts in Wien unter Füger eine Blüthezeit der Malerkunst, die wir mit Recht als die erste Glanzperiode der Wiener Maler-Schule bezeichnen können, welcher sodann, beiläufig 30 Jahre später, unter Waldmüller eine zweite Glanz-Periode folgte.

Die Wiener Malerschule in ihrer ersten Glanzperiode mit Beginn des XIX. Jahrhunderts.

Seit Anfang dieses Jahrhunderts vollzog sich ein merklicher Aufschwung in der Wiener Malerkunst, bei der wir mit vollem Rechte von einer Wiener Malerschule sprechen können. Obgleich die heimischen Künstler damals vom Auslande abgeschlossen waren, somit in ihren künstlerischen Bestrebungen kaum von irgend einer Seite eine Anregung fanden und daher nur auf sich allein beschränkt bleiben mussten, war es umso erfreulicher und musste den jüngeren Malern umso mehr als Verdienst angeschlagen werden, dass es dennoch in Wien mehrere talentvolle Maler gab, die, den ernsten Künstlerberuf in sich fühlend, der besseren Richtung nachgingen und auf dem Gebiete der Geschichts-Malerei bei entsprechend coloristischer Wirkung einer mehr ernsten classischen Auffassung Rechnung trugen. An der Spitze stand damals Heinrich Friedrich Füger, Professor und Rath der Akademie. Er war ein vollendeter Künstler und ein echter Classiker. Freilich war er noch gegenüber der heutigen Kunst ein »Fachmaler« und die Conturen seiner Figuren waren noch im Geschmacke der damaligen Mode so weich und verschwommen, dass man die Zeichnung kaum zu übersehen vermochte, aber seine Compositionen waren doch grossartig angelegte und kraftvoll durchgeführte Meisterwerke, bei denen man sowohl die geistige Auffassung des Gegenstandes als die coloristische Wirkung des Bildes gleichwerthig bewundern

konnte. Noch heute können seine Bilder den Vergleich mit den besten Werken der Gegenwart aushalten und sein »Tod Cäsars« (gegenwärtig im Besitze des Reichsrathsabgeordneten Nicolaus v. Dumba) schlägt in jeder Hinsicht den »Cäsar« Piloti's. Wie geist- und gehaltreich sind seine »Messias-Illustrationen«, wie weiss er z. B. auf dem winzig kleinen Rund einer Dose *en miniature* die Colossalwirkung eines mythologischen Deckengemäldes zu erzielen. Von seinen Bildern, welche sich im Belvedere im zweiten Stock im ersten Zimmer rechts befinden, sind besonders zu nennen: »Die ersten Eltern beweinen den todten Abel«; das Bild stammt aus dem Jahre 1799, zwei andere »Johannes der Täufer« aus dem Jahre 1811 und »Magdalena« in einer Landschaft auf dem Boden liegend vom Jahre 1816, sowie eine »Allegorie auf die Sendung des Friedens« aus dem Jahre 1818 (dem Sterbejahre des Meisters). Sie alle geben uns eine getreue Uebersicht über die Fortentwicklung der Füger'schen Malweise. Während sich sein Vortrag anfänglich mehr in conventionelleren Formen bewegt, treten die Gestalten seiner späteren Werke immer deutlicher und bestimmter hervor, obgleich sie sich einer kränklichen Weichheit noch immer nicht vollständig enthalten können.[1])

Dieselbe classische Richtung, die Füger in der Geschichtsmalerei einschlug, verfolgten auch: Schnorr, Führich, Ender, Schwind, Ruben etc. Doch der begabteste unter ihnen war Rahl, eine kräftige, geniale, feurig angelegte Künstlernatur, der am liebsten mit Flammen, statt Farben gemalt hätte, der auch alle seine Kunstgenossen an Bildung weit überragte. Carl Rahl verstand es treflich wie kein Zweiter, sich nur die erhabensten, der Malerei würdigsten Stoffe für seine Zwecke auszuwählen. Wie überaus glücklich er stets in der Wahl seiner Stoffe gewesen, beweisen seine Entwürfe für die Wandgemälde im Arsenal und jene für das Palais Todesco und die Vorhalle der Universität zu Athen. Leider muss das im Belvedere aufgestellte Bild (im zweiten Stocke im dritten Saale): »Chriemhilde erklärt an der Leiche Siegfrieds Hagen als dessen Mörder« entschieden als eine unzureichende Jugendarbeit bezeichnet werden. So dramatisch und effectvoll auch diese Scene gedacht und gegeben ist, so fehlt dem Ganzen doch die kräftige Durchführung; denn Rahl war eben erst 23 Jahre alt, als er das Bild im Jahre 1835 vollendete. Wahrhaft Gutes weisen seine späteren Gemälde auf.[2])

Anders als Rahl dachten und fühlten Schnorr und Führich. Beide waren verwandte Geister; beide wendeten sich frühzeitig der kirchlichen Malerei zu. Heiligenbilder, Scenen aus der Kirchengeschichte und dem neuen Testamente waren ihre liebsten Aufgaben. Beide gehörten jener merkwürdigen katholischen Malerschule an, welche in der Zwangslosigkeit und Natürlichkeit der Darstellung, ja sogar schon in der Farbenfreudigkeit des Colorits eine Sünde, wo nicht gar Hoffart erblickten, und denen die Schönheit der Formen weniger galt, als die Lauterkeit der Gesinnung oder die demüthige Hingebung an die Satzungen der Kirche! Demzufolge traf es sich denn auch häufig, dass beide Künstler in dem Bestreben, das »Uebernatürliche« zu erreichen, oft nur das »Unnatürliche« zuwege brachten, und dass sie in ihrem übereifrigen Spiritualismus (in welchem sie gleich den Mystikern des Mittelalters befangen

[1]) Heinrich Friedrich Füger war im Jahre 1753 zu Heilbronn geboren, kam frühzeitig als Schüler in die Akademie nach Wien, wurde in Folge seiner Leistung zum Rathe, im Jahre 1795 zum Director der Akademie und im Jahre 1806 zum Director der Belvederegalerie ernannt. Er starb in Wien im Jahre 1818 im 65. Lebensjahre.

[2]) Carl Rahl, in Wien im Jahre 1812 geboren, war Schüler der Akademie und Professor daselbst, doch bekleidete er diese Stelle nur provisorisch. Mit Vorliebe strömten ihm seines offenen und freimüthigen Wesens halber Schüler in Menge zu. Aber seine etwas zu freiheitlichen Gesinnungen und manche unbedachtsam hingeworfenen Ausserungen gegen die Akademie und ihre Gebrechen zwangen ihn, diese Stelle schon nach Ablauf eines Lehrcurses wieder aufzugeben. Erst am 17. Februar 1863 wurde ihm die Genugthuung zu Theil, dass ihm die nun erledigte Professur der Geschichtsmalerei definitiv eingeräumt wurde, die er auch bis zu seinem leider schon nach zwei Jahren, am 9. Juli 1865, erfolgten Tode bekleidete.

waren) oft viel zu weit gingen, als es sich für die Kunst verantworten liess. Alle ihre Figuren waren nicht selten zu übermässig schlank und die Gesichtszüge ihrer Heiligen oft mit einem so kräftigen Ausdrucke asketischer Schwärmerei übergossen, dass sie eigentlich jede malerische Wirkung von vorhinein vernichteten.

Schnorr von Carolsfeld ist in der Belvedere-Galerie nur mit einem einzigen Bilde vertreten: »Mephisto erscheint dem Faust in seiner Studirstube«. Trotz des ungewöhnlich grossen Formats ist das Bild ziemlich wirkungslos. Weder die Gestalt des Teufels, noch jene des Faust tritt hier genügend hervor, auch ist das satanische Element des Ersteren und das menschliche des Letzteren nicht scharf genug markirt, überhaupt das Ganze zu conventionell schulmässig und matt.[1])

Führich, ein noch grösserer Zelote und Eiferer in Glaubenssachen, war um 11 Jahre jünger als Schnorr. Er kam frühzeitig an die Akademie und wurde daselbst Professor. Als Vertreter der kirchlichen Kunst nahm er das religiöse Element in der Kunst mit tief sittlichem Ernst in sich auf und war auch bestrebt, seine Schüler so gut als möglich im Zeichnen und Malen zu unterrichten. Da er ihnen aber auch seine religiösen Meinungen aufdringen wollte, so entfremdete er sich die jungen Leute. So erklärt es sich denn auch, dass Führich trotz seiner Meisterschaft im Malen nie eine Schule gründete und auch nie eine genügende Anzahl Schüler aufzuweisen vermochte. Er gehörte zu jener Classe von religiösen Fanatikern, welche die Andersgläubigen hassen und verachten. Er schrieb auch eine Reihe religiöser Brochuren, die unter dem Titel: »Die Kunst« im Verlage von Carl Sartori, Buchhändler des heiligen apostolischen Stuhles, hier in Wien erschienen. Ich kann es mir nicht versagen, einige seiner Aussprüche und Ungeheuerlichkeiten hier wörtlich folgen zu lassen. Er sagt z. B.: »Alle menschliche Kunst und Wissenschaft ist nur eine Folge der Sünde«. Und an einer anderen Stelle heisst es: »Die einzige wahre Disposition, Kunst zu üben und zu lieben, durch sie das Gemüth zu ergreifen oder von ihr ergriffen zu werden, liegt in der Lebendigkeit der Auffassung aller Lehren der Offenbarung und Kirche und ihre Rückwirkung auf unser Leben«. Führich nimmt trotzdem in der Kunst eine hochgeachtete Stellung ein und sein Name wird stets in der Kunstgeschichte des deutschen Volkes glänzen. Die Bilder, die wir in der Bildergalerie von ihm besitzen, sind folgende: »Jehova schreibt dem Moses die 10 Gebote auf die steinernen Tafeln«, dann »Der Gang Mariens über das Gebirge« (aus dem Jahre 1841), endlich »Die Einwohner Jerusalems sehen kurz vor der Eroberung der Stadt durch Antiochus Epiphanes in einer feurigen Wolke die Erscheinung einer Reiterschlacht« (datirt aus dem Jahre 1844). Alle

[1]) Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld, in Leipzig 1789 geboren, kam bereits mit 15 Jahren nach Wien und besuchte unter Füger die Akademie, wurde Pensionär des Herzogs Albrecht von Sachsen-Teschen, dessen Gemäldesammlungen er studirte und die werthvollsten Handzeichnungen copirte. Seine Bekanntschaft mit Friedr. v. Schlegel, mehr noch jene mit Erzherzog Johann blieb für seine kirchliche Richtung entscheidend. Schnorr schmückte nämlich auf Befehl des Erzherzogs dessen neue Capelle auf dem ebenfalls neuerbauten Gute »Brandhof« in der Steyermark mit zahlreichen Wandgemälden aus. Im Jahre 1826 malte er für die Michaelerkirche in Wien drei grosse Altarblätter und im Jahre 1828 auf Bestellung des Bischofs Ziegler ein 15 Schuh hohes Altargemälde für die Domkirche in Tarnow; dann im Jahre 1830 zwei Altarblätter und 1831 einen »Christus vor Kaiphas« in grossem Masstabe für Andreas Freiherrn von Stifft in Wien und ein Altarblatt für Gräfin Hoyos in Buchberg. Ausserdem verfertigte er noch eine Menge Zeichnungen zu Kupferstichen und Vignetten für Taschenbücher, die damals in der Mode waren, dann viele Zeichnungen zu Steindruckarbeiten für das lithographische Institut in Wien. Bis in die letzte Zeit war er in seiner Kunst thätig und starb hier in Wien im Jahre 1853, 64 Jahre alt.

diese Bilder sind, trotz ihrer glänzenden Technik, trotz der Anmuth und Innigkeit, die ihnen innewohnt, und trotz der strengen Correctheit in der Zeichnung, im Colorit immer kalt und hart.[1])

Derselben historischen Wiener Schule angehörend, aber unbedeutender als die früher genannten Meister war Johann Ender. Er ist nur mit einem einzigen Bilde in der Belvedere-Galerie vertreten. »Die heilige Jungfrau Maria betrachtet, in einer Landschaft knieend, das zu ihren Füssen schlummernde Kind«. Wir finden in demselben alle jene Vorzüge und Mängel des Colorits wieder, welche allen Bildern damaliger Zeit anhafteten.[2])

Einer der interessantesten Erscheinungen jener Kunstperiode ist unstreitig Friedrich Amerling. Er ist nicht blos ein ausgezeichneter Geschichtsmaler und epochemachender Portraitist, sondern auch zugleich eine höchst originelle Menschennatur. Er gehört zu jenen seltenen Charakteren, die, von der Idee des Schönen mächtig ergriffen, sich durch eigene Kraft emporschwingen und nach Ueberwindung aller Hindernisse ihr Ziel durch sich selbst erreichen. Von Haus aus gänzlich mittellos, gelang es ihm dennoch, sich selbstständig zu machen. Alles was er ist und hat, Ruf, Vermögen und eine glänzende Unabhängigkeit, verdankt er nur seinem Talente. Ja Unabhängigkeit, das war es, das war jener stehende Grundzug seines Charakters, dem er das ganze Leben hindurch treu blieb und dem er auch seine eigenartige Malweise und jene eigenthümliche »Lichtgebung« verdankte, die bei seinen Bildern stets so grossen Beifall fand

Sein »ruhender Fischerknabe« in der Belvederegalerie ist eine Art »Beleuchtungsbild«. Er verstand es meisterhaft, wie kein Zweiter, die Köpfe seiner Portraits lichtvoll hervortreten zu lassen. Dies beweisen seine übrigen Bilder im Belvedere: »Der Apostel Paulus mit dem Schwerte«, den er im Jahre 1833 gemalt, dann sein interessantes »Selbstportrait« und das Bildniss des »Erzherzog Leopold«, als Ritter bei dem Carroussel in der k. k. Winterreitschule im März 1863. Heute steht Amerling in seinem zweiundachzigsten Lebensjahre und hat noch nichts von seiner Eigenthümlichkeit und Eigenart eingebüsst. Er kleidet sich ebenso originell, wie er sich sein Wohnhaus originell einzurichten verstand.[3])

[1]) Josef Ritter von Führich, in Kratzau in Böhmen im Jahre 1800 geboren, war vorerst Schüler der Akademie in Prag, später Custos und Professor der Wiener Akademie. Schon im Jahre 1819 hatte er das Glück, in Christian Grafen Clam-Gallas zu Prag einen Wohlthäter zu finden, der ihn fortwährend unterstützte und ihm Gelegenheit bot, sich ganz der Kunst zu widmen. Später wurde ihm die Auszeichnung zu Theil, mehrere Bilder für den kaiserlichen Hof auf Bestellung malen zu dürfen. Auch als Kupferstecher versuchte er sich in gelungenen Aetzarbeiten. Führich starb im Jahre 1876 und hinterliess werthvolle Compositions-Zeichnungen und Studien.

[2]) Johann Ender, in Wien 1793 geboren, war Schüler der Akademie unter Maurer, Lampi, Caucig und Füger. Er bekleidete später die Professur daselbst. Im Portraitfache war er sehr glücklich, auch in der Aquarellmalerei leistete Ender Ausgezeichnetes. Er starb in Wien im Jahre 1854.

[3]) Friedrich Amerling, 1803 in Wien geboren, war Schüler der Akademie. Da es sich aber anfangs um den allernöthigsten Broderwerb handelte, illuminirte er Landkarten und Kupferstiche, arbeitete an den Vormittagen in einer lithographischen Anstalt und gab Abends Unterricht in der Guitarre. Während der Ferien des Jahres 1824 machte er eine Fussreise nach Prag, wo sein Onkel, ein Garnisonsauditor, lebte. Dies war der Wendepunkt zu seinem künftigen Glücke; denn, da er bei ihm unentgeltliche Verpflegung genoss, hatte er so viel Musse, um mehrere Portraits zu malen, die beifällig aufgenommen wurden und ihm mehrere hundert Gulden eintrugen. Mit diesem Gelde reiste er nach London, um dort die Bekanntschaft des gefeierten Lawrence zu machen. Er legte ihm schüchtern seine Arbeiten vor und erhielt von ihm lobende Anerkennung und wohlwollende Aufmunterung. Neun Monate hielt er sich in London auf und ging dann nach Paris um Horace Vernet kennen zu lernen. Auch hier fand er freundliche Aufnahme, doch nöthigte ihn eine dreimonatliche Krankheit zur Rückkehr in die Vaterstadt. Im Jahre 1830 ging er nach Venedig und von da nach Florenz und Rom. — Kaiser Franz I. berief ihn nach Wien, um sich für Laxenburg ein Portrait in Lebensgrösse machen zu lassen. Das Bild war 8½ Schuh hoch, die Figur lebensgross in vollem Ornate. Amerling schuf damit ein Meisterstück an Natürlichkeit und Aehnlichkeit und noch heute gehört dieses Bild zu den gelungensten, die wir von diesem Kaiser besitzen. Amerlings Ruf war nun begründet und da gelegentlich der Kunstausstellungen im Jahre 1832 und 1834 auch das grosse Publicum von seinen trefflichen Portraits und Skizzen Notiz nahm, war sein Ruf auch allgemein verbreitet.

Die zweite Glanzperiode der Wiener Malerschule.

Nach Füger († 1818), dem letzten Classiker, ging es rasch abwärts. In Peter Kraffts Tagen verschwindet bereits der historische Styl, als wäre er nie gewesen, und das Genre beginnt kaum zu lallen! Aber schon um die Mitte der Zwanzigerjahre brechen urplötzlich in Wien neue Talente hervor, Talente wie Fendi, Danhauser, Waldmüller, Gauermann und Eybl. Ein neues Kunstleben beginnt. Das »Wiener Genre« ist geboren und mit ihm eine neue Glanzperiode der Wiener Malerkunst! Worin der Grund dieser plötzlichen Wandlung vom grossen historischen Style zum kleinen Genre damals gelegen gewesen sein mochte, ist wohl leicht zu erklären. Der Kunstmarkt war nämlich dem Ankaufe grosser und kostspieliger Bilder nicht günstig, während das »Genre« beliebt und ein kleines Bildchen immer leichter verkäuflich war.

Den Reigen begann Fendi als liebenswürdiger Schilderer des österreichischen Volkslebens. Von seinen Bildern in der Belvederegalerie sind besonders zu nennen »Das Mädchen vor dem Lotteriegewölbe« (vom Jahre 1829 datirt), dann »Kaiser Franz I. und die Schildwache in Laxenburg« (datirt vom Jahre 1833). Harmlose Gemüthlichkeit ist der Grundton seiner Darstellungen, doch seine Malweise gehört entschieden noch der älteren Schule an.[1])

Von tieferer Empfindungsgabe als Fendi und von grösserer Meisterschaft in Darstellung wahrhaft ergreifender Scenen war Danhauser. Seine Bilder im Belvedere geben glänzendes Zeugniss hievon. So z. B. »Die Eröffnung des Testamentes«, ein wahrhaft charaktervolles, tiefergreifendes Novellenbild. Im Vordergrunde sehen wir hier die Reichthümer einer Verlassenschaft aufgehäuft, in der Mitte an einem grünbehangenen Tische sitzt ein Geistlicher, der mit der Vorlesung des Testamentes soeben beschäftigt ist, zur Rechten eine Gruppe armer Verwandter voll freudiger Ueberraschung über die ihnen jetzt unvermuthet zugefallene Erbschaft, und zur Linken die Reichen, die nun nicht länger ihren Unmuth über die arge Enttäuschung zu verbergen vermögen. Danhauser malte dies Bild für Arthaber in Döbling im Jahre 1839 und wie ernst er es mit dieser Aufgabe nahm, beweisen seine zahlreichen Skizzen, die diesem Bilde vorangingen und die noch alle existiren. Es ist dies vielleicht sein bestes Bild. Der Vorgang in der Erzählung ist so überzeugend geschildert, die tiefeinschneidenden Contraste so geschickt gegenüber gestellt und mit so feinen psychologischen Strichen gezeichnet, dass es auf jeden Beschauer einen tief nachhaltigen Eindruck zu machen gewiss nicht verfehlen wird. Psychologisch schwächer ist sein späteres Bild »Die Klostersuppe«, dagegen farbenprächtiger »Der Prasser«. Urkomisch sind seine beiden früheren Bilder: »Das Scholarenzimmer« (aus dem Jahre 1828) und »Das Maleratelier« (aus dem Jahre 1829). In dem ersteren überrascht der Meister seine Schüler, die allerlei Unfug treiben, und in dem letztgenannten sehen wir einen grossen Fleischerhund hereinstürzen, der eine grosse Verwirrung anrichtet. Ernsten Inhaltes ist sein »Abraham mit Hagar«. Abraham verstösst Hagar mit dem Ismael, während im Hintergrunde Sarah mit dem kleinen Isaak lauscht.[2])

Eine ganz andere Richtung schlug Waldmüller ein. Er war eine gesunde, grobkernige, aufrichtige Natur, ein »Realist« im besten Sinne des Wortes und stellte zuerst den

---

[1]) Peter Fendi, in Wien im Jahre 1796 geboren, war Schüler der Akademie. Seine fleissigen und correcten Zeichnungen verschafften ihm die Stelle eines Kupferstechers und Zeichners im k. k. Münz- und Antiken-Cabinet; seine Bilder wurden rasch beliebt und gekauft. Leider wurde er allzufrüh seiner schönen Kunst durch den Tod entrissen, da er schon im Jahre 1842 in voller Manneskraft, 46 Jahre alt, in Wien starb.

[2]) Josef Danhauser, in Wien 1805 geboren, war Schüler der Akademie unter Peter Krafft, ging aber bald seiner eigenen Wege und überholte seine Collegen trotz geringer Schulbildung an Schärfe der Charakteristik und Tiefe der Auffassung. Er fand in dem Grosshändler und Amateur Arthaber zu Döbling einen grossmüthigen Gönner und Wohlthäter, für den er auch die meisten Bilder malte. Er starb zu Wien, kaum 40 Jahre alt, im Jahre 1845.

Grundsatz auf: »Dass die Natur allein die einzige Lehrmeisterin sei und dass alle Nachahmung und Copirung alter Meister nichts nütze, wenn man sie nicht auch mit eigenen Augen anzusehen und alles nach der Natur selbst abzulauschen gewöhnt sei!« und zu seinen Schülern äusserte er sich sehr häufig: »Wer Menschen gut zu malen versteht, der weiss auch Thiere, Blumen, Bäume und Alles, was in der Natur vorkömmt, gut zu malen«. Er gab die erste Anregung zur Gründung eines österreichischen Kunstvereines und zur Erbauung einer neuen Malerakademie, indem er in seinen Schriften mit ungeschminkten Worten auf die Schäden unserer alten Akademie im St. Anna-Gebäude aufmerksam machte. Er bewies unverhohlen, dass es der Anstalt an Raum und den nöthigen Lehrmitteln gebreche, dass es geradezu beschämend sei, Stipendien für talentvolle Schüler zu dem Zwecke zu gründen, damit sie ins Ausland geschickt würden, um dort dasjenige zu erlernen, was man ihnen hier nicht zu lehren vermöge, endlich dass man das Talent eines Schülers zur freien Entwicklung sich mehr selbst überlassen müsse, als durch allzu strenge Vorschriften es zu perhorresciren und so gleichsam im Keime zu ersticken, eine Lehre, die noch heute zu beachten wäre. Dass diese Grundsätze Waldmüllers bei seinem langjährigen Wirken als Professor auf seine Schüler und Collegen nur wohlthuend wirken mussten, ist wohl selbstverständlich. Nur Schade, dass es ihm bei allem seinem gesunden Urtheile an höherer universeller Bildung gebrach, an Schwung der Phantasie und vor Allem an dem so mächtigen Zauber einer bedeutenden Persönlichkeit, die der Meister stets besitzen muss, will er eine Gemeinde von Kunstjüngern um sich versammeln, welche zu ihm wie zu einem höheren Führer und Leiter hinaufblicken. Seine Kunst war grösstentheils der Schilderung des österreichischen Volkslebens gewidmet, und der Ausdruck liebenswürdigster Naivität und harmlosester Gutmüthigkeit.

Von seinen Bildern im Belvedere sind zu nennen: »Die Christbaum-Bescheerung« (als eine seiner gelungensten späteren Arbeiten), dann von seinen früheren Arbeiten: »Eine alte Bäuerin in blauem Seidenkleide im Armsessel« (aus dem Jahre 1822), »Zwei Tiroler Jäger erquicken sich durch einen Labetrunk«, dann »Ein Bettelknabe auf der hohen Brücke in Wien« (von 1830 datirt), endlich »Ein Selbstportrait« und »Die Klostersuppe bei den Franciskanern« (beide Eigenthum der Akademie) aus dem Jahre 1840.[1])

Die bedeutendsten Maler in der Manier des Waldmüller'schen Genres waren Eybl, Gauermann und Kriehuber, weniger strenge dieser Richtung sich anschliessend waren: Johann Schindler, Adam Brenner, Heinrich Schwemminger, Ranftl und Johann Treml, endlich als noch schwächerer Abklatsch dieser Malweise gelten Ernst Moser, Swoboda und Eduard Ritter. Weniger glücklich durch Eingebung der Phantasie als durch

[1]) Ferdinand Georg Waldmüller, in Wien im Jahre 1793 geboren, Schüler der Akademie unter Maurer, zuletzt Professor daselbst, malte in jener realistischen Weise und mit solcher Naturwahrheit und scharfer Pointirung für Licht und Schatten, dass diese seine Malweise fast eine eigene Schule gründete und Schindler, Brenner, Ranftl, Eybl, Gauermann, Treml, Moser, Swoboda und Kriehuber sich ihm anschlossen. Seine rückhaltslosen reformatorischen Meinungen legte er in verschiedenen literarischen Arbeiten, die er drucken liess, nieder. Seine Brochuren: »Das Bedürfniss eines zweckmässigen Unterrichtes in der Malerei und Plastik 1846« und »Andeutungen zur Belebung der vaterländischen Kunst« hatten ihm seiner freien Sprache wegen mancherlei Anfeindungen eingebracht. Dass manche Ausdrücke wirklich übertrieben waren, ist heute wohl nicht mehr zu bezweifeln. Ich führe z. B. nur einen Satz aus seiner Schrift hier wörtlich an, derselbe lautet: »Erst wenn sämmtliche Akademien, welche der Kunst seit ihrem Entstehen nicht förderlich, sondern stets nachtheilig gewesen, geschlossen sein werden und der Kunstunterricht freigegeben ist, erst dann werden die an dem Kerne des Kunstlebens nagenden Uebel verschwinden und wahre Erkenntniss und Blüthe der Kunst gedeihen können«. Waldmüller starb in Wien im Jahre 1865.

geschickte und fleissige Ausführung des Details war Eybl. Er war ausserordentlich zart und fein in der Farbengebung und weich in den Tönen und Uebergängen — eine Manier, die man in Wien eine Zeit lang unter dem Namen »Porcellain-Malerei« zu perhorresciren beliebte — auch sehr geschickt im Portraitfache und kann noch heute zu den besten Bildnissmalern seiner Zeit gerechnet werden. Von Werken seiner Hand besitzt die Galerie »Eine alte österreichische Bäuerin« neben einem Kruzifix bei einem Weihkessel stehend, eben im Begriffe aus der Kirche zu gehen (aus dem Jahre 1847) und »Ein alter Bettler« mit Gebirgslandschaft im Hintergrunde (aus dem Jahre 1856.[1])

Vielseitiger als Eybl war sein nur um zwei Jahre jüngerer College Gauermann; er beherrschte mit gleicher Geschicklichkeit alle Fächer der Malerei, das Portrait, das Genre, sowie die Landschaft, ja er galt sogar seinerzeit als der beste Thiermaler, und wenn es sich um Staffagen von Thieren bei Landschaften handelte, so waren seine Kühe, Schafe und Pferde regelmässig die besten.

Von seinen Arbeiten finden wir im Belvedere einige Jugendwerke seiner Hand, so z. B.: »Die Rast auf dem Felde«. Ein Bauernbursche und ein Mädchen rasten auf dem Felde von der Arbeit, neben ihnen weiden ihre Zugthiere. Gauermann war erst 21 Jahre alt, als er dieses Bild vollendete, es datirt aus dem Jahre 1829. Einer späteren Zeit entstammt »Der pflügende Ackersmann«. Es ist dies ein stimmungsvolles Landschaftsbild; seitwärts ruht die Bäuerin mit ihren Kindern (datirt vom Jahre 1834). Endlich »Die Schmiede«, sehr schön in Composition und Colorit, die Landschaft stimmungsvoll.[2])

Kriehuber war, wie seine beiden früher genannten Collegen, Waldmüller und Gauermann, ein Universalgenie, der Alles malte, zeichnete und lithographirte und sogar, ohne je im Leben Unterricht im Aquarellmalen genossen zu haben, auch diese Gattung seit seinem 17. Jahre mit Meisterschaft handhabte. Aber in einem Punkte war und blieb er eine Specialität, die noch heute nicht übertroffen ist. Er war nämlich der geistreichste und zugleich glücklichste Portraitzeichner Wiens und auch ein Liebling der Wiener Gesellschaft. Seine Portraits in Aquarell und Steindruck, welche die Zahl von 4000 nahezu überstiegen, umfassen einen Zeitraum von 50 Jahren. Die ganze ältere Wiener Gesellschaft, d. h. Alles, was sich durch Geist, Talent oder Stellung auszeichnete, den kaiserlichen Hof, die Prinzen des Hauses, die ganze Adelsgenealogie, Militär und Geistliche, Künstler und Gelehrte, hat Meister Kriehuber mit seinem Stifte festgehalten und uns so mit überwältigender Naturwahrheit ein gutes Stück Wiener Geschichte, ein Stück Commentar zu den Ereignissen des letzten halben Jahrhunderts mit überraschender Naturwahrheit geliefert! Nicht die Conturen sind es, womit Kriehuber seinen Portraits die möglichst denkbare Aehnlichkeit verlieh, nicht die correcte Zeichnung oder bravouröse Schraffirung, sondern einzig und allein der lauschige, tiefinnerste Seelenausdruck, der Geist, der allen diesen Köpfen innewohnt und aus dem Bilde zu uns spricht, macht uns den Gegenstand unendlich werth

[1]) Emil Franz Eybl, in Wien im Jahre 1806 geboren, Schüler der Akademie, später Custos im Belvedere, verdienstvoller Portrait- und Genre-Maler, befasste sich in früherer Zeit mit Zeichnungen und Aquarellmalerei und es finden sich noch aus seiner Jugend viele Aquarell-Portraits vor, die seine spätere Meisterschaft in diesem Fache deutlich bekunden. Eybl starb zu Wien im Jahre 1880.

[2]) Friedrich Gauermann, in Wiesenbach in Oesterreich im Jahre 1808 geboren, war Schüler der Akademie. Er war ein Detail-Maler, ein Portraitist der Natur, er bekämpfte den Stolz der alten Schule, die er früher behauptete, »Die Natur kenne nur Birken, Tannen und Eichen etc., aber die Malerei habe es nur mit dem »Baume« als solchem zu thun«. — Sein »Baumschlag« war der denkbar correcteste, seine »Gewitterlandschaften« die stimmungsvollsten. Niemand verstand es besser, einen heranziehenden Sturm oder Gewitterregen zu charakterisiren. Gauermann starb im Jahre 1862.

und theuer! Leider finden wir in der Belvederegalerie nichts von seinen Portraits ausgestellt, dafür zwei interessante Landschaften, u. zw. eine »Donau-Ansicht mit Auen« und eine »Waldlandschaft bei Sturm« (aus dem Jahre 1856).[1])

Zur historischen Schule dieser Periode zählen auch Johann Schindler, ein fleissiges, bescheidenes Talent, und Heinrich Schwemminger. Ersterer ist in der Belvederegalerie durch eine »Ansicht des Praterbrandes« aus dem Jahre 1833 vertreten. Das Bild ist nach der Natur gemalt und besonders der Vordergrund mit seinem Gedränge von Menschen und Wagen recht wirksam zur Darstellung gebracht.[2])

Heinrich Schwemminger, ein höchst selbständiger Charakter, einer der ersten warmfühlenden Zöglinge der Akademie, ist nur mit einem einzigen Bilde hier vertreten, u. zw. »Die Kraniche des Ibykus« nach Schiller's Ballade. Der Sänger Ibykus ruft sterbend die eben vorüberziehenden Kraniche zu seinen Rächern an.[3])

Als schwacher Nachhall der letzten abgelaufenenen Periode im Genrefache muss Ernst Moser[4]) und Eduard Swoboda[5]) bezeichnet werden. Beide sind im Belvedere mit je einem Bilde vertreten, u. zw. ersterer mit einem kleinen Genrebildchen aus dem Jahre 1846: »Ein Mädchen beschenkt eine, in einem Dachstübchen wohnende, arme Familie«, und letzterer mit einem grösseren Bilde: »Va banque«. Um einen grünen Tisch sind Spieler und Zuseher versammelt, die dem Fortgange des Spieles leidenschaftlich folgen.

Der Letzte der alten Garde ist Adam Brenner. Er ist beiläufig der Senior aller hiesigen Maler, da er gegenwärtig 84 Jahre zählt und keiner der übrigen Berufsgenossen ein höheres Alter in dieser Körperschaft (meines Wissens) aufzuweisen hat. Brenner ist im Belvedere mit zwei Bildern vertreten: »Der Rastelbinder« und »Das todte Federwild«. Das erstere zeigt uns das Interieur einer Küche, und der Vorgang der hier dargestellt wird, ist sehr naiv. Ein Drahtbinder öffnet die Thüre einer Küche, wo ein kleines Mädchen erschreckt sich zu verbergen sucht. Das letztere ist ein Stillleben mit todtem Federwild, ein Repphuhn, ein Fasan und eine Moosschnepfe. Das Bild ist aus dem Jahre 1833.[6])

---

[1]) Josef Kriehuber, in Wien im Jahre 1800 geboren, Schüler der Akademie, hatte besonders durch seine Portraits in Aquarell und Steindruck seinen Weltruf begründet, durch die lithographische Presse, welche diese Bilder in grosser Auflage vervielfältigte, erhielten dieselben eine grosse Verbreitung. In letzter Zeit hatte der greise Künstler, durch widrige Schicksale zur Einsamkeit und Unthätigkeit verurtheilt, die glückliche Idee, in den Räumen der Akademie eine Sammelausstellung seiner Werke zu veranstalten und brachte gegen 400 Nummern zusammen, die von der vielseitigen Thätigkeit des Meisters Zeugniss gaben. Er starb in Wien im Jahre 1876 in äusserst dürftigen Verhältnissen.

[2]) Johann Josef, Schindler zu St. Pölten im Jahre 1777 geboren, kam frühzeitig nach Wien, verlegte sich anfänglich auf's Zeichnen und später auf's historische — und Genrefach und starb hier im Jahre 1836.

[3]) Heinrich Schwemminger, in Wien im Jahre 1803 geboren, Schüler der Akademie, später Custos der akademischen Bildergalerie und ausserordentlicher Professor, hat seine Studien in Rom vollendet, selbe durch Copiren alter Meister bereichert und sich dem historischen Fache, der Antike und dem Portrait mit Eifer zugewendet. Er starb in Wien im Jahre 1884.

[4]) Ernst Moser, in Graz im Jahre 1815 geboren, war Schüler der Akademie und widmete sich frühzeitig dem Genrefache. Seine Malweise lässt den Einfluss Peter Fendi's nicht verkennen.

[5]) Eduard Swoboda, in Wien im Jahre 1814 geboren, Schüler der Akademie, wendete sich dem historischen und später dem Genrefache zu. Er gehört noch gegenwärtig der Wiener Künstlergenossenschaft an, deren beliebtestes Mitglied er ist. Am 18. November 1884 feierte der greise Künstler seinen siebzigsten Geburtstag im Kreise seiner Kunstgenossen in gemüthlicher und lustiger Weise, bei welchem Anlasse der greise Amerling zu Ehren seines alten Kameraden in generöser Weise eine Tausend-Gulden-Rente stiftete, deren Zinsen jährlich zur Unterstützung von Berufsgenossen zu verwenden sind, und so das Künstler-Andenken an den Namen »Swoboda« der Akademie für ewige Zeiten durch diese »Swoboda-Stiftung« erhalten bleibt.

[6]) Adam Brenner, in Wien im Jahre 1801 geboren, Schüler der Akademie unter Director Peters, hat sich in den Vierzigerjahren der damals hoch in Blüthe stehenden realistischen Richtung Waldmüllers angeschlossen. Er ist

Aber nicht blos das Genre tritt bei der Wiener Malerschule während dieser Periode glanzvoll in den Vordergrund, sondern auch das Portraitfach erfreut sich seit dieser Zeit grosser Beliebtheit und eines regen Fortschrittes. Ein Daffinger, Kupelwieser, Einsle, Schilcher, Schrotzberg und Raab sind dem Wiener Boden erstanden. Sie alle sind ausgezeichnete Bildnissmaler; doch sind von allen diesen nur noch die beiden Letztgenannten am Leben.

Franz Schrotzberg lebt gegenwärtig bei Graz und ist nur mit einem einzigen Bilde »Leda mit dem Schwane« hier vertreten. Den bedeutenden Ruf verdankt er seiner Portraitkunst aus den Vierziger- und Fünfzigerjahren und es wird ihm besondere Weichheit im Tone und eine ausserordentlich glückliche Farbenstimmung nachgerühmt.[1])

Auch Raab schwang sich gleichfalls zum Modebildnissmaler der Residenz empor und namentlich war es die ungarische Aristokratie, die ihn mit Vorliebe aufsuchte. Sein Ruf als ausgezeichneter Portraitmaler war bereits in den Fünfzigerjahren begründet. Seine Arbeiten zeichnen sich besonders durch zarte Behandlung des Fleischtones und Weichheit des Colorits, vor Allem aber durch eine wunderbar natürliche Wiedergabe des Seelenlebens aus. Raab ist im Belvedere nur mit einem einzigen Bilde vertreten, es ist dies: »Ein weiblicher Studienkopf«.[2])

Einen nicht unwichtigen Aufschwung nahm die Wiener Akademie auch auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei. Das jetzt in der Brust der jungen Leute immer lebendiger erwachende Naturgefühl gereichte der Malerkunst zur nicht geringen Förderung, so dass in kürzester Zeit alle Gattungen der Landschaft von der grossen idealen Landschafts-Composition bis zur einfachsten Vedute hinab bei uns vertreten waren. Ich nenne nur zur Zeit der Füger'schen Periode die Maler Steinfeld, Rebell, Thomas Ender und den noch lebenden Josef Schwemminger.

Franz Steinfeld ging stets seinen eigenen selbstständigen Weg; durch liebevolle Hingabe an die Natur, durch einen feinen Beobachtungssinn und ein glückliches Auge, wurde es ihm möglich, jedesmal ein schön zusammengestimmtes naturgetreues Landschaftsbild zu liefern. Derselbe ist hier mit zwei Bildern vertreten, das eine »Der Hallstädter See in Oberösterreich« (aus dem Jahre 1834) und das andere »Eine sumpfige Landschaft mit einer verlassenen Mühle« (aus dem Jahre 1846).[3])

Rebell war der glückliche Interpret italienischer Landschaften, grösstentheils in der Nähe der neapolitanischen Küsten. Drei Bilder von seiner Hand finden wir im Belvedere ausgestellt. »Seesturm an der Grotte Foccia bei Neapel«, dann »Portici bei Neapel« mit dem rauchenden Vesuv, im Vordergrunde arbeitende und ruhende Matrosen und eine

---

ein Meister der Detailmalerei. Es ist zu wundern, mit welcher liebevollen Vertiefung er jeden Gegenstand mit sorgfältigster Ausführlichkeit zur Geltung bringt. Haselhühner, Schnepfen, Fasane, Wachteln, Schnee- und Rohr-Hühner weiss er virtuos zu behandeln. Gegenwärtig befasst er sich mit Restaurirung von Heiligenbildern.

[1]) Franz Schrotzberg, in Wien im Jahre 1811 geboren, war Schüler der Akademie. Er verlegte sich frühzeitig auf das historische Fach, später auf die Portraitkunst und es gelang ihm, ein Modebildnissmaler der Residenz par excellence zu werden, wie es nur Daffinger, Kriehuber, Amerling und Kupelwieser waren.

[2]) Georg Raab, in Wien im Jahre 1821 geboren, Schüler der Akademie unter Director Peters, wendete sich gleich anfangs dem Portraitfache zu und malte ideale weibliche Gestalten. Als aber durch Daffinger, Kriehuber und später durch Robert Theer und seine beiden Brüder die Miniaturmalerei Mode wurde, so wendete er sich ausschliesslich diesem Zweige der Bildnissmalerei zu. Da aber jede Mode in sich schon den Todeskeim trägt, so trat auch die Miniaturmalerei wieder in den Hintergrund und Raab wendete sich jetzt wieder der dankbaren Oelmalerei zu. Gegenwärtig arbeitet Raab an dem Portrait der Kaiserin, welches durch seine überraschende Naturähnlichkeit, sowie durch die zarte geschmackvolle Ausführung der Gewandung ein Meisterstück zu werden verspricht.

[3]) Franz Steinfeld, in Wien im Jahre 1787 geboren, war Schüler der Akademie, später Professor der Akademie und Kammermaler des Erzherzog Anton. Er zeichnete sich besonders durch schöne Luftperspective und Zusammenstimmung der Töne sowie durch schöne Farbengebung aus. Er starb in Wien im Jahre 1868.

Barke; endlich »Italienische Landschaft« mit der Aussicht auf das Meer, im Vordergrunde tanzende Landleute (sämmtliche drei Bilder vom Jahre 1819 datirt).[1])

Thomas Ender, ein Fernsichtsmaler par excellence aus der Schule des alten Mössner, ist im Belvedere mit drei Bildern vertreten. »Der hohe Göll bei Berchtesgaden«, dann »Die Küste von Sorrent« und endlich »Das Nonnenthal mit dem Schlosse Cles in Südtirol«.[2])

Carl Marco war einer der bedeutendsten Landschaftsmaler dieser Periode. Seine Bilder mahnen mit ihrem wunderschönen Goldgrund an die besten Bilder Claude-Lorrains. Er liebte es, ideale Landschaften im classischen Style zu componiren. Er ist hier nur mit zwei Bildern vertreten. »Eine ideale Landschaft mit Sonnenuntergang«. Im Mittelgrunde die Stadt Sarephta, im Vordergrunde Elias mit der Witwe (aus dem Jahre 1847 datirt), dann »Christus beschwört den Sturm«.[3])

Josef Schwemminger gehört noch der alten Schule an. Er ist der Nestor unter den Landschaftsmalern und seine Malweise ist auf dem Standpunkte geblieben, auf dem sich die Kunst in den Vierzigerjahren befand. Alle neueren Ausdrucksmittel und Behelfe, die sich die fortschrittliche Kunst seitdem zu erringen gewusst, hat er strenge perhorrescirt. Und so bildet denn der heute 81jährige Greis eine eigene für sich abgeschlossene Welt, von der Niemand Notiz nimmt, die Niemand kennt und auch Niemand kennen zu lernen Gelegenheit hat, weil er sich seit dem Jahre 1873 gänzlich zurückzog und bei keiner Ausstellung mehr betheiligte. Schwemminger ist in der Belvederegalerie nur mit einem einzigen Bilde vertreten: »Die Ortlerspitze in Tirol«, vorne Hirten mit einer Heerde.[4])

Die Wiener Maler der Gegenwart.

Dass die Maler der Gegenwart keine Schule bilden, ist wohl begreiflich. Die Malerkunst ist heute eine »Weltsprache«, die man überall spricht und überall versteht. Man malt heute gerade so in Petersburg, wie man in Paris zu malen pflegt, in Oesterreich gerade so, wie in Deutschland! Nach Absterben sämmtlicher Stylarten ist nur noch mehr ein Styl übrig geblieben, der Styl der Deutlichkeit, der Styl der Allgemeinverständlichkeit! Neue Ausdrucksmittel, neue technische Behelfe haben die Kunst auch um Vieles erleichtert. Alles tritt jetzt kräftiger und bestimmter hervor! Leider kann uns die Belvederegalerie rücksichtlich der Maler der Gegenwart keine genügende Belehrung bieten, denn viele der ausgezeichnetsten, heute einen Namen besitzenden jungen Künstler sind hier gar nicht oder nur durch Jugendarbeiten, also ungenügend vertreten. Vergebens sehen wir uns hier z. B. auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei nach einem Rieger, Emil

[1]) Josef Rebell, im Jahre 1787 in Wien geboren, war Schüler der Akademie unter Wusky und später Rath und Director daselbst und zuletzt auch Director der Galerie im Belvedere. Er starb in Wien im Jahre 1828.

[2]) Thomas Ender, in Wien im Jahre 1793 geboren, Schüler der Akademie unter Mössner und Steinfeld, starb im Jahre 1875.

[3]) Carl Marco, in Leutschau in Ungarn im Jahre 1794 geboren, Schüler der Akademie, später Mitglied derselben, ist der reichbegabte Schöpfer zahlreicher und vielbewunderter idealer Landschaften. Seine Bilder werden zu hohen Preisen gekauft. In letzterer Zeit hielt er sich in Italien, besonders in Florenz auf, wo er auch im Jahre 1847 starb.

[4]) Josef Schwemminger, in Wien im Jahre 1804 geboren, Schüler der Akademie, Bruder des bereits genannten Historienmalers Heinrich Schwemminger. Wie es kam, dass er seit 1873 von der Oeffentlichkeit zurücktrat, erzählte er mir gelegentlich selbst. Als nämlich alle Künstler im Jahre 1873 aufgefordert wurden, sich mit ihren Werken an der Weltausstellung zu betheiligen, sandte auch Josef Schwemminger sein Bild zur Ausstellung. Es war die »Stadt Wien« als landschaftliches Bild vom Kahlenberge aus besehen. Das Bild wurde von der Ausstellungscommission vorschriftsmässig in Empfang genommen und die Statuten lauteten dahin, dass über die Zulassungsfähigkeit von einer eigenen Jury entschieden und im Nichtzulassungsfalle das Bild wieder unter Angabe der Gründe zurückgestellt werde. Nun traf es sich, dass das Bild sammt Rahme zufällig in Verstoss gerieth und weder aufgestellt, noch remittirt wurde und man auch die Gründe der Nichtaufstellung bekannt zu geben unterliess. Das Bild war nämlich verlegt worden.

Fig. 119. Der Telamonen-Saal im Souterrain des Belvedereschlosses aus dem Jahre 1731.

Schindler, Jettel, Haasch, Richter, Hans Fischer etc. um, deren Bilder doch in der ganzen Welt cursiren, vergebens spähen unsere Blicke nach einem Carl Probst, Hugo und Emil Charlemont, Penther, Noltsch, Rumpler, Rudolf Geyling, Laffit, Gabriel Max, Munkaczy etc. Die klaffenden Lücken sind selbst einem Laien bemerkbar.

Matejko finden wir hier, aber auch nur mit einem einzigen Bilde, »Der Reichstag zu Warschau im Jahre 1773«, vertreten. Es ist dies ein energisch realistisches Scenenbild aus der Geschichte Polens. Der Landbote Reytam wirft sich aus Schmerz über das Unglück, womit der Beschluss des Reichstages sein Vaterland betraf, am Ausgange des Verhandlungssaales zu Boden. Der Reichsmarschall Poninski befiehlt seine Verhaftung, neben ihm ein vornehmer junger Pole voll Scham und Bestürzung, der König ist vom Throne aufgestanden, der Saal mit Landboten gefüllt. Dieses colossale, figurenreiche Monumentalbild gibt dem Maler Gelegenheit, die ganze Scala seiner farbenreichen Palette hier auftreten zu lassen. Die etwas crasse realistische Vortragsweise wird noch durch die coloristische Wirkung gesteigert.

Eduard Lichtenfels ist nur mit einer Landschaft und Trenkwald nur mit einem einzigen Historienbilde, aus dem Jahre 1872 vertreten. Letzterer behandelt in recht breiter Composition den »Einzug Leopold des Glorreichen in Wien im Jahre 1219 nach seiner Rückkehr aus dem Kreuzzuge«. Heute hätte Meister Trenkwald schon etwas Besseres, Vollwichtigeres aufzuweisen.

Eduard Engerth: »Die Gefangennahme Helenens, Gemahlin König Manfred's, und ihrer Kinder durch die Reiter Carls von Anjou«, ein trefflich componirtes, lebhaft bewegtes Detailbild von durchschlagender Wirkung. Während der eine Reiter die Schrift vorweist, die auf die Gefangennahme Bezug hat, bemächtigt sich der andere des grösseren Knaben und flüchten die beiden kleineren und eine Tochter in den Schoss der Mutter. Im Hintergrunde der Ausblick auf das Meer. Der Schreck der Mutter, die Angst der Kinder bot dem Künstler eine schwer zu bewältigende Aufgabe, die er jedoch mit eminenter Bravour zu lösen verstand. Auch in coloristischer Hinsicht lässt dieses Colossalbild nichts zu wünschen übrig. Engerth malte dieses Bild in Rom im Jahre 1853, also unter dem Einflusse der Italiener! Auch das Costume, namentlich der Sammt, ist virtuos gemalt.

Heinrich Angeli, der gefeierte Portraitmaler, dessen Name weit über die Grenzpfähle Oesterreichs hinausreicht und in England als Bildnissmaler denselben Ruf geniesst, wie in Frankreich und bei uns, ist mit keinem seiner Portraits vertreten, sondern nur mit einem Novellenbildchen: »Jugendliebe«, das in der Weltausstellung 1873 ausgestellt war und vom Kaiser für die Belvederegalerie angekauft wurde.

Canon: »Die Loge Johannis«. Das Bild ist von hohem Werthe, da der Künstler auch zu dem glücklichen Aufbau noch den Ernst des Gedankens zuzugesellen wusste! Der Fleischton und das Brocat erinnern an die besten altitalienischen Meister.

Leopold Müller, der beste Orientmaler der Welt, der so viel reizvolle Licht-, Luft- und Farben-Effecte über seine Orientbilder zu giessen versteht, ist hier statt mit einem Bilde aus Cairo oder Tunis, mit einem »alten Hausmütterchen aus dem Schwarzwalde« vertreten.

Pettenkofen mit einem herzgewinnenden Genrebilde aus der Puszta »Das Rendezvous«. Zwei liebende ungarische Bauersleute küssen sich über eine Strohtrüste hinüber.

Alois Schönn, der sich stets durch coloristische Wirkung und scharfe Auffassung auszuzeichnen pflegte, ist durch ein Bild: »An der genuesischen Küste« vertreten, welches seine coloristischen Vorzüge wohl nicht erkennen lässt.

Schams, der grösste Humorist des Wiener Genres, ist mit einem ernsten Bilde, noch dazu einer Jugendarbeit aus dem Jahre 1851, repräsentirt: »Herzog Friedrich IV., als Minnesänger verkleidet, wird von seinen getreuen Tyrolern erkannt«.

Carl Wurzinger findet sich nur mit einem Bilde aus dem Jahre 1856 vor. Ein Colossalbild von markiger Auffassung: »Kaiser Ferdinand II. weist die aufrührerischen Anführer mit ihrem Begehren zurück, während im Burghofe die Dampièrre'schen Reiter bereits anlangen«.

Woerndle, der ausgezeichnete Zeichner und Frescomaler, der den Hochchor der hiesigen Votivkirche, die Capelle im Schlosse Ambras in Tirol, den Dom in Salzburg unter der Kuppel mit trefflichen Fresken geschmückt, ist hier nur mit einem Bilde anzutreffen: »Der Zug der heiligen drei Könige mit ihrem Gefolge durch die Wüste«.

Ebenso ungenügend vertreten finden wir auch hier den genialen Defregger, dessen Bilder heute bereits einen Weltruf geniessen, den eminenten aber ebenso unglücklichen Orientmaler Selleny, der zu so schönen Hoffnungen berechtigte und so frühzeitig durch Wahnsinn seinen Tod fand, den trefflichen Thier- und Landschaftsmaler Otto v. Thoren, der nur mit einem Bilde repräsentirt ist und dieses selbst, »Eine Kuh, von Wölfen angefallen«, nicht zu seinen allerbesten zählt, den berühmten zu früh verstorbenen Kurzbauer mit einem einzigen Bilde, aber mit seinem besten, mit seinen »Ereilten Flüchtlingen«, einem Sensationsbilde ersten Ranges, das ihn, den völlig Unbekannten, gleichsam über Nacht berühmt machte und endlich, damit ich mit einem phänomenalen Namen schliesse, den grossen Hans Makart, der nur mit zwei Bildern repräsentirt ist, wovon weder das eine noch das andere seine künstlerische Individualität ganz vollkommen erfüllt; denn das eine, »Romeo und Julie an der Todtenbahre«, ist eigentlich ein Geschichts- oder dramatisches Novellenbild, wobei Makart sich an die genau vorgeschriebene Erzählung Shakespeare's halten musste, seine Phantasie also gelähmt war, sonach sich nicht frei entfalten konnte, wie es seine Künstlerlaune wohl mit sich brachte. Er arbeitete hier nur mit halber Kraft, denn oft sollte nur ein Zufall, ein blosses Ungefähr bei den Entwürfen seiner Bilder über deren Inhalt entscheiden. Eine Goldorange mit einigen Blumen oder ein hellleuchtender Sammtteppich gaben nicht selten den Ausschlag, um ihn für diese oder jene Composition zu stimmen; denn er war (gleich allen Stillleben-Malern) von den coloristischen Effecten des Augenblicks abhängig. Hatte er z. B. nur vorerst einen glänzenden Gold-Brocat-Vorhang oder einen interessant gefärbten Gobelin auf die Leinwand geworfen, seinen Carl V. mit dem Zugsgefolge malte er sich dann schon dazu. Dass er also bei dem in Rede stehenden Romeo seinen coloristischen Passionen nicht so blindlings nachgehen konnte, ist erwiesen. Das zweite Bild ist ein colossaler Blumenstrauss, der für eines der Schlösser der Kaiserin bestimmt war. Auch da gibt es keinen färbigen Hintergrund oder sonst decorative Extravaganzen. Also auch hier war seiner Phantasie harter Zwang auferlegt! Aber Makart wollte keinen Zwang, er war willkürlich und zwangslos in Darstellung und Auffassung. Er malte sich, wenn es anging und ihn eben die Lust überkam, auch z. B. einen »blauenden Wald«, und weil ihm die ganze Farbenscala noch immer zu mager schien, so mischte er sich seine eigenen Farben, »Makartfarben«, die Niemand vor ihm kannte, und noch heute Niemand nach ihm nachzumachen versteht. Nun hat Makart seine farbenfreudigen Augen für immer geschlossen, er ist uns für immer entrissen, aber das Bedürfniss nach Makart-Bildern ist uns geblieben. Wer könnte sein Nachfolger sein? — Niemand? Er selbst hat keine Schule geschaffen, also auch keine zurückgelassen, seine Kunst ist einzig, geht sonach auch mit ihm für immer zu Grabe!!

Zum Schluss will ich noch meine Leser auf einen Augenblick in den Souterrain dieses Schlosses geleiten, ehe wir es für immer verlassen; es ist dies der Telamonen-Saal mit seinen prachtvollen Karyatiden und Statuen, die besichtigt zu werden verdienen.

Der Telamonen-Saal im Souterrain des Belvedere-Schlosses.

Diese prachtvolle Halle im Erdgeschosse des oberen Belvedere-Schlosses stammt noch aus den Tagen Prinz Eugens. Es beweist, wie dieser kunstsinnige Fürst dafür sorgte, dass jeder Theil seines Palastes auf das Schönste und Prachtvollste sich gestalte. Die Atlanten und Karyatiden sind nach Anordnung Hildebrandts, sowie überhaupt das ganze Deckengewölbe von diesem Meister im edelsten Renaissance-Style erbaut. Ein Bild ***sub Figur 119*** zeigt uns den Saal seiner ganzen Breite nach, wie er noch gegenwärtig unverändert steht.[1])

Fig. 120. Kaiser Karl VI. von Raphael Donner.

Auch eine Statue Carl VI., nahezu in Lebensgrösse, schmückt diese Halle. Laut Inschrift wurde dieses Werk von Georg Raphael Donner im Jahre 1734 zu Pressburg vollendet und in Tiroler Marmor ausgeführt. Donner stand damals im Dienste des Fürstprimas von Ungarn, Emerich Fürst Esterházy, und es wurde ihm ein besonderes Erzgusshaus im sogenannten Fürstengarten zu Pressburg eingeräumt, in welchem alle von Raphael Donner verfertigten Modelle zum Gusse gelangten. Ein ***sub Figur 120*** beifolgendes Bild zeigt uns diese Statue von seiner Frontseite gesehen.[2])

Ein Gegenstück zu dieser Statue ist jene des Prinz Eugen in derselben Grösse und im gleichen Geschmack, ebenfalls von Georg Raphael Donner ausgeführt. Der Genius der Wahrheit mit einem Spiegel in der Hand, huldigt ihm als dem Sieger über das Türkenheer, während ein anderer Genius mit einer Tuba seinen Ruhm verkündet.

Da diesem Prinzen am Prachtbau des Belvedere-Schlosses der grösste Antheil gebührt, so kann ich dieses Capitel nicht schliessen, ohne einige Worte der Erinnerung demselben zu widmen, insoferne das Belvedere einige interessante Beziehungen zu Eugen aufzuweisen vermag.

---

[1]) Das Bild, von Salomon Kleiner gezeichnet und von Gottlieb Thelot gestochen, 37. cm. breit und 36 cm. hoch, aus dem Jahre 1731, macht uns mit dem ganzen kellerartig gebauten Gewölbe bekannt. Im Hintergrunde sehen wir die in die ebenerdigen Räume führende Stiege, von der noch eine weitere Fortsetzung in das erste Stockwerk führt. Sowohl die Atlanten, welche die Pfeiler zu tragen scheinen, sowie die Capitäler und die auf denselben befindlichen Siegestrophäen, sowie die figuralen und ornamentalen Ausschmückungen des Plafonds sind im reinsten Renaissance-Style ausgeführt; von besonderer Schönheit sind die Medaillons in den Deckengewölben.

[2]) Diese Statue ist eine Glorificirung Carl VI., auf Bestellung Eugens von Georg Raphael Donner verfertigt und im Jahre 1734 vollendet. Der Genius des Ruhmes bekränzt Carl VI. mit dem Ringe der Unsterblichkeit. Der Kaiser hält das Scepter in der Rechten, die Linke an das Schwert gelehnt. Er ist im Costume der römischen Imperatoren, das Haupt mit Lorbeeren bekränzt; zu seinen Füssen liegen türkische Waffen als Siegestrophäen, auf die er mit dem rechten Fusse tritt. Die Statue zeichnet sich durch ihre charakteristische Schönheit im edelsten Barockstyle aus, die Composition ist schwungvoll und heroisch. Fuhrmann berichtet in seiner Geschichte Wiens, dass diese Statue früher im Schlosse zu Breitenfurth aufgestellt war und gibt das Material jedoch irrthümlich als carrarischen Marmor an.

Die Lebensweise des Prinzen Eugen im Belvedere.

Nichts hat mehr Reiz, als einen grossen Mann aus dem Getümmel der Schlachten, oder aus dem politischen Jahrmarkte der Staatsgeschäfte in die einsame Welt seiner friedlichen Studirstube flüchten zu sehen, um ihn hier bei der Arbeit zu belauschen.

Prinz Eugen war ein solcher Flüchtling, der immer nach den Stürmen des Krieges hier im Belvedere inmitten seiner Schöpfung Ruhe und Erholung suchte. Schon nach dem Carlowitzer Frieden finden wir ihn hier in stiller Zurückgezogenheit, eifrigen Studien hingegeben; doch bald wurde seine Ruhe durch neue Kriege unterbrochen.

Erst nach Abschluss des Rastadter Friedens, noch mehr nach dem für Oesterreich so vortheilhaften Passerowitzer Friedensschlusse war es ihm vergönnt, während einer längeren Reihe von Jahren in der Zeit der Waffenruhe edleren Neigungen, den Studien schöner Künste und Wissenschaften sich ganz zu widmen.

Wir sehen ihn hier zwischen seinen Sammlungen und Büchern in die Arbeiten seiner Berufspflicht und seiner Neigungen vertieft. Ein Theil der Zeit galt der Sorge für das Heer als Hofkriegs-Präsident, ein Theil den Staatsgeschäften als Conferenzminister und Statthalter Italiens und der Niederlande und ein Theil — und zwar nicht der geringere — den Künsten und Wissenschaften als Gelehrter und Schöngeist.

Schon mit Beginn der besseren Jahreszeit pflegte er aus seinem Winterpalais aus der Himmelpfortgasse — heutige Finanzministerium — hieher in's Belvedere zu übersiedeln und die Zeit von April bis October hier ununterbrochen zu verbringen. Nicht Pedanterie, sondern eine genaue Eintheilung aller Dinge und eine gewisse Regelmässigkeit in der Beschäftigung half ihm bei der Arbeit Zeit ersparen. Fast täglich pflegte er zeitlich Morgens im Garten zu promeniren und schloss seine Spaziergänge regelmässig mit einem Besuche in seiner Menagerie, wo er einige seiner Lieblingsthiere, darunter besonders einen grossen Steinadler, eigenhändig fütterte.

Das untere Schloss — heute Ambrasersammlung — benützte er des Abends als Schlafstätte und zum Empfange intimer Besuche, den oberen Palast aber tagsüber zu seinen Studien und zum Empfange vornehmer Gäste. Der grosse Marmorsaal diente als Empfangssaal für Staatsvisiten und die beiden anstossenden Departements als Bibliotheks- und Arbeitszimmer und zur Aufbewahrung seiner Karten, Handschriften, Kupferstiche, Bilder etc. Hier pflegte er sich über Tag am längsten aufzuhalten, hier liefen jene feinen Fäden zusammen, welche die auswärtigen Mächte am Wiener Hofe gesponnen, hier wurden die Verbindungen mit fast allen Diplomaten der Welt von ihm unterhalten, hieher sandten die Agenten ihre geheimen Kundschaftsberichte ein, hier vertiefte er sich in seine Bücher und schöpfte aus ihnen Nutzen und Erfahrung. Von Jugend auf bis ins späte Alter im Dienste des Kriegsgottes wusste er seine Seele von jeglicher Rohheit rein zu erhalten; denn sein Sinn neigte sich stets zum Höheren und Edleren, und lebhaft genug empfand sein Gemüth die erhebende Wirkung der Kunst und Wissenschaft; er war durchdrungen von dem Gefühle ihres hohen Werthes und alle Güter, die ihm die Gunst seines Kaisers schenkte, verwendete er zum Ankaufe von Büchern und Bildern. Sie waren ihm — dem Manne, der nie das Glück eines Familienlebens genoss — in Stunden der Einsamkeit, im Alter treuergebene Freunde und in ihrem Umgange fand er Trost und Erholung. Seine Bücher- und Kunst-Sammlungen wuchsen aber auch zur Riesengrösse empor und er liess es nicht dabei bewenden, die kostbarsten Geistesproducte zu besitzen und sie in schöner Ausstattung (in rothem Maroquin mit Goldschnitt) würdig aufzubewahren, sondern er bemühte sich auch, mit ihren Verfassern, den ausgezeichneten Männern der Wissenschaft in Verkehr zu treten und aus ihrem Umgange Nutzen zu schöpfen. Es gelang ihm auch, einige der hervorragendsten Talente

auf beständig oder doch auf längere Zeit nach Wien zu ziehen und sie an sich zu fesseln. Namentlich zwei der bedeutendsten ihrer Zeit waren es, welche er bei sich beherbergte und ihres Umganges sich besonders erfreute. Der eine war der grosse Philosoph und Denker **Leibnitz** und der andere **Jean Baptiste Rousseau**, den die Pariser den »modernen Horaz« zu nennen pflegten.

Im Jahre 1712 traf Leibnitz in Wien ein und verlebte im Umgange mit Eugen seine angenehmsten Tage. Promenirend im Garten besprachen sie oft bis spät in die Nacht ihre Ansichten und tauschten ihre Gedanken aus. Hier entstand auch unter den Augen Eugens jenes grosse Werk des Philosophen, das unter dem Namen »Monaden« bekannt ist und als Lehre von den Kräften und Einheiten gewissermassen den Mittelpunkt von Leibnitz, System bildet Es wurde auch dem Prinzen vom Verfasser dankbarst gewidmet und trug an der Spitze die Worte: »*Principia philosophiae in gratiam Principis Eugenii*«. Leibnitz wollte mit dieser Schrift nichts Anderes bezwecken, als dass in Deutschland den Geistern *(ingeniis)* mehr Aufmerksamkeit als bisher geschenkt werden möchte, „**damit**" — wie er sich ausdrückte — „**nicht mehr Handel und Wandel in Deutschland ein Raub der Fremden und die Wissenschaft ein bloßer Nachzügler des Auslandes bleibe**". Um diese seine Zwecke zu erreichen, wollte Leibnitz in Wien eine sogenannte »Societät der Wissenschaften« errichten, und Eugen unterstützte sein Vorhaben auf das Eifrigste und berichtete hierüber auch dem Kaiser persönlich. Aber die leidige Finanznoth gestattete die Verwirklichung dieses schönen Planes nicht und schon im Jahre 1716 starb Leibnitz unvermuthet, ohne seine Idee verwirklicht zu sehen. Im Jahre 1715 kam Rousseau nach Wien, auch er fand hier über Sommer bei Eugen schmeichelhafte Aufnahme und durch den intimen Umgang mit dem Prinzen reichliche Anregung für seine dichterische Muse. Eugen beschenkte ihn auf das freigebigste und verschaffte ihm sogar die Stelle eines Wiener Hofhistoriographen mit einem Gehalte von 2800 Gulden.

Im Jahre 1728 fand auch **Montesquieu** bei Eugen wochenlang hindurch freundliches Obdach und es zeigt von grosser Freisinnigkeit, dass der Prinz es wagte, einem Schriftsteller freundschaftliche Unterkunft zu gewähren, der doch als Verfasser der berüchtigten »*Lettres persanes*« damals gegen den Gewissenszwang, gegen kirchlichen und weltlichen Despotismus in einer so kühnen Sprache, wie Niemand zuvor, geisselnd auftrat. Desgleichen war auch **Garofalo**, der gründliche Kenner des Alterthums, wie nicht minder der als Geschichtsschreiber bekannte **Pietro Giannone** eine kostbare Errungenschaft für Wien, welche der Verwendung Eugens zu danken war.

So übte denn Eugen, der kriegerische Philosoph, auf die sittliche und geistige Entwickelung in Oesterreich einen ebenso entschiedenen Einfluss, wie etwa die grossen Regenten in anderen Staaten! Alle hervorragenden Dichter, Schriftsteller, Geschichtsschreiber und Redner, kurz alle jene, welche die Sprache als Werkzeug gebrauchten und dieses Werkzeug auch kräftig zu handhaben und fein zu schleifen und mit funkelnden Edelsteinen zu zieren verstanden, fanden bei ihm stets ausgezeichnete Werthschätzung, und es ist sein besonderes Verdienst, dass er durch sein Beispiel den Männern des Wortes und des Gedankens zu einem grösseren Respect in Oesterreich verhalf, als es leider früher der Fall war. Er selbst achtete den Reichthum gering, und zeigte, dass es hiernieden noch etwas Höheres gebe, als Reichthum und Geburt, das ist: »Die geistige Arbeit«; sie allein hat den Respect gezeitigt, sie allein die Männer des Wissens, die Ritter des Geistes auch in Oesterreich in jene Sphäre emporgetragen und gehoben, wo alle Standesunterschiede fallen und alle Eitelkeiten dieser Welt vor dem gemeinsamen Adel des Geistes verschwinden!

Nach dem Zeugnisse der Zeitgenossen war Eugen im Umgange äusserst leutselig. Mit Leichtigkeit liess er sich von seinem hohen Range herab, um sich auf gleichen Fuss mit jenen Personen zu stellen, mit denen er sich eben unterhielt. Bei seinen Unterredungen sprach er nie bestimmt und vorlaut ab, sondern erörterte blos den Gegenstand, um den es sich just

handelte. Sein Sinn war immer auf das Ganze und Grosse gerichtet, sein Urtheil immer zutreffend, er liess sich durch die äussere Hülle, durch die blosse Drapirung der Dinge nicht beeinflussen, immer war ihm der Kern die Hauptsache. Von seinen Fehlern sprach er mit einer Offenheit, als ob von einem Anderen die Rede wäre. Er war gross im Wünschen und gross im Entsagen, als Feldherr stets bewundernswerth. Er wusste mit meisterhafter Geschicklichkeit seine Truppen zu formiren, die günstigsten Stellungen stets rasch zu wählen und die Schlachtordnung mit hellem Scharfblick — oft noch im letzten Augenblicke — auf das wirkungsvollste aufzustellen. In einem Punkte aber, in der Vermeidung von »Festungsbelagerungen«, stand Eugen der vorgeschrittenen Kriegskunst unserer Tage am nächsten. Seine zahllosen Gefechte und jene 17 grossen Schlachtensiege beweisen sein eminentes Feldherrntalent; aber sein grösstes Verdienst besteht darin, die Macht der Osmanen für immer gebrochen und den Stolz Ludwigs XIV. gedemüthigt zu haben.

Sein ganzes Wesen war vom Hasse gegen Frankreich und gegen die Person des Königs Ludwig XIV. erfüllt. Der Keim dieses Hasses wurzelte bereits tief in seinem Knabenherzen. Eugens Mutter, Olympia Mancini, die reizende Nichte des allmächtigen Cardinals Mazarin, des unumschränkten Lenkers der Geschicke Frankreichs, war nämlich die Jugendgespielin König Ludwig XIV. Sie bekleidete eine Zeit lang die Rolle einer Obersthof-Meisterin der Königin und wusste den König, der ihr eine hingebende Verehrung zollte, durch ihre Schönheit, mehr noch durch die Vorzüge ihres lebhaften Geistes zu fesseln. Aber Ludwig XIV. war zu unstät in seinen Neigungen, um längere Zeit in einer Verbindung auszuharren und, schenkte sein Herz bald dieser bald jener Dame des Hofes. Mit grösstem Schmerze sah Olympia den König sich der schönen und jüngeren Rivalin la Vallière hingeben und begann, um sich zu rächen, ein gefährliches Intriguenspiel, das alsbald entdeckt, ihre Verbannung vom Hofe und aus Paris zur Folge hatte.[1]) Der kleine Eugen, 10 Jahre alt, blieb in der Obhut seiner Grossmutter zurück und obgleich er anfangs für den geistlichen Stand bestimmt war, zog ihn Neigung und ein entschiedenes Talent zum Militärstande hin. Oft und dringend bat der mittlerweile 17jährige Eugen beim König um Verwendung in der Armee, er wurde aber immer abgewiesen und von den Höflingen verspottet und verhöhnt. So kehrte er denn endlich seinem Vaterlande den Rücken und ging nach Oesterreich, wo er den Rang eines Obersten erhielt und unter das Commando des Markgrafen Ludwig von Baden gestellt wurde. Durch seine glänzenden Bravouren, seine Entschlossenheit und Tapferkeit zog er alsbald die Aufmerksamkeit seiner Kameraden und Vorgesetzten auf sich und es währte nicht lange, dass ihm ein selbstständiges Commando anvertraut wurde. Jetzt erst konnte er sein Talent zur vollen Geltung bringen und der Sieg war an seine Fahnen gekettet.

Wie wenig jedoch stimmte seine äussere Gestalt zu der herkömmlichen Vorstellung, die man sich gewöhnlich von dem Aussehen eines Helden zu machen pflegt. Er war von kleiner Statur und schwächlichem Körperbau. Das Gesicht mager und langgezogen, die Gesichtszüge unproportionirt, fast hässlich zu nennen; denn die Oberlippe war so kurz, dass sie kaum die

[1]) Zu den Krankheiten der damaligen Zeit und der inneren Fäulniss der französischen Gesellschaft am Hofe Ludwig XIV. gesellte sich noch ein anderes grosses Uebel, das wir fast stets in Zeitepochen grosser Sittenverderbniss und Charakterlosigkeit finden, nämlich der »Aberglaube«. Eine Menge verdächtiger Personen wussten sich in die höhere Gesellschaft des französischen Adels als Wahrsager, Geisterbeschwörer, Elixirverkäufer etc. einzuschleichen und ihr Unwesen zu treiben und zogen mit der zauberischen Wirkung der Bösen auch die Gräfin Olympia in ihre Netze. Eine gewisse Voisin, der der Process als Giftmischerin gemacht wurde, gab unter den Namen ihrer Gönner auch jenen Olympias an, welche bei ihr einen »Liebestrank« für den König estellte. Um nun nicht in die Bastille wandern zu müssen, floh die Gräfin (im Jahre 1680) eiligst unter Rücklassung Eugens nach Brüssel und wusste sich so gegen alle fernere strafgerichtlichen Nachstellungen zu schützen.

oberen Zähne bedeckte, zu dem kam noch, dass er, da er sich die Nase stets mit spanischem Tabak vollstopfte, immer den Mund zum Athemholen offen hielt und die rechte Schulter etwas erhöht war.

Im ruhigen Zustande schien das äussere Wesen kalt und theilnamslos, nur ein feuriges Augenpaar leuchtete aus den müden Augenhöhlen hervor und liess dem genaueren Beobachter ahnen, welcher Geist in dieser unscheinbaren Hülle wohne. Aber wenn er sprach, wenn seine Seele sich belebte, sprühte das Feuer aus seinen Blicken und erhellte das matte, ausdruckslose Antlitz; seine Gesichtzüge und sein ganzes Wesen erhielten alsdann einen interessanten, überraschenden Ausdruck von hinreissender Wärme und Leidenschaftlichkeit. Aber so wie seine Gestalt war auch seine Kleidung unansehnlich. Ein brauner Oberrock mit gelben Knöpfen bedeckte die schmächtigen Glieder, und dennoch ward der „kleine Capuziner", wie ihn seine Soldaten spöttisch zu nennen pflegten, nicht minder berühmt, als der »kleine Corporal« der späteren Zeit.

Im Winter 1735 hatte ein hartnäckiges Brustleiden Eugens Kräfte geschwächt. Im Frühjahre besserte sich zwar scheinbar seine angegriffene Gesundheit; noch einmal war es ihm vergönnt, inmitten seiner Schöpfung im Belvedere einige frische Athemzüge zu thun und sich der wärmenden Frühlingssonne zu erfreuen. Am 20. April 1736 versammelte Eugen noch Gäste um sich, machte hierauf des Abends seinen gewohnten Besuch bei Gräfin Bathyany und legte sich, nach Hause zurückgekehrt, zu Bette; des anderen Morgens fanden die Diener ihn eines sanften Todes entschlafen.

Das Auge, das so lange über Oesterreichs Schicksal gewacht, schloss sich für immer. Still war er gestorben, aber laut leben seine Thaten für alle Zukunft und noch heute tönt im Liede sein Name fort. „Prinz Eugen der edle Ritter", so lautet der historische Hochgesang des Volkes, und noch heute verehrt in ihm das Volk seinen Nationalhelden und den Träger seines Ruhmes, unsterblich als Feldherr, bewundert als Staatsmann, verehrt als Gönner und Förderer der Wissenschaft und Kunst, ein treuer Bundesgenosse seinem Kaiser, ein leuchtendes Vorbild für alle Männer Oesterreichs!

Die Ambrasersammlung im Unteren Belvedere am Rennweg.

Fast an allen deutschen Höfen, ja sogar in allen Burgen und Schlössern der Fürsten fand man im XVI. Jahrhundert eigene Kunstverständige und Gelehrte angestellt, welche die Aufgabe hatten, die verschiedensten Seltenheiten und Merkwürdigkeiten von Kunst- und Naturproducten des Landes zu sammeln und in einem eigenen Cabinete, welches man die Kunst- oder Wunderkammer nannte, aufzustellen. Während aber unsere heutigen Sammler sich nur auf eine einzige Gattung von Gegenständen zu verlegen pflegen, suchte man damals den Sammelwerth mehr in dem »Vielerlei« und »Bunterlei«, und es gehörte förmlich zum Geschmacke der Zeit, in den sogenannten »Raritaetenkammern« der Fürsten und Ritter neben dem Unbedeutendsten wirklich Schätzbares und neben den kleinlichen Künsteleien oft wahrhafte Meisterwerke der Kunst aufzustapeln. Eine Sammlung solcher Raritäten und Kunstgegenstände (Waffen, Rüstungen, alte Gefässe, Bilder, Handschriften, Naturseltenheiten etc.) war im alten Schlosse „Ambras" bei Insbruck in Tirol vom kunstliebenden Erzherzog Ferdinand, dem zweiten Sohne Kaiser Ferdinand I. (geboren zu Linz am 14. Juni 1529, Gemahl der schönen Philippine Welser) begründet und hatte daselbst bis 1806 bestanden. Als aber in diesem Jahre Tirol an Bayern kam und man befürchten musste, dass ein Theil dieser Kunstschätze in Verlust gerathen könnte, wurden dieselben nach Wien gebracht und im Unteren Belvedere aufgestellt, eingedenk

des Willens ihres erlauchten Stifters, der in seinem Testamente den Wunsch aussprach: „Daß diese Sammlung für alle Zeiten müge als ein beständig Ganzes zusamenstan ewiglich".[1])

Auf ausdrücklichen Befehl Kaiser Franz I. wurde der Name »Ambrasersammlung« auch für dieses Gebäude beibehalten und sämmtliche Gegenstände nach ihren Gattungen eingetheilt und in neun Sälen und mehreren kleineren Gemächern untergebracht, obgleich einige Gegenstände eine eigentliche wissenschaftliche Eintheilung nicht zulassen.[2])

Aus dem bunten Vielerlei, welches hier aufgespeichert ist, dürften die literarischen Curiosa und Raritäten meine Leser wohl am meisten interessiren. Wir finden hier **Wolfram von Eschenbachs Gedicht,** »Willehalm«, eine Episode Wilhelms des Heiligen von Orange aus dem XIII. Jahrhundert, nebst den zwei Zusätzen, deren Verfasser sich Ulrich von dem Türlin und Ulrich von Türheim nennen. Es ist ein Prachtexemplar auf Pergament in 421 Blättern in Gross-Folio und ist auf zwei Seitenspalten mit viertelzollhohen Buchstaben ungemein fleissig geschrieben und mit Initialen von der Grösse von 25 cm. geschmückt, welche durch ihre Laubwerke und Züge von schimmernden geschlagenen Goldblättchen und durch ihre niedlichen auf die Geschichte des Helden sich beziehenden Miniaturen einen höchst schätzbaren Beitrag zur alten Kunst bilden. Ferner finden wir mehrere Werke über die Kriegskunst aus **Maximilians** I. Zeiten, dann **Freidals Turnierbuch.** Dasselbe ist ein Bilderwerk, in welchem die vorzüglichsten Kämpfe und Mummereien Maximilians I., des ritterlichsten aller Fürsten, abgebildet sind. Auch sind die Namen aller jener Ritter, mit denen, und aller jener Damen, vor denen Maximilian ein Turnier bestanden, oder in der damaligen Kunstsprache „genumbt" hat, angegeben. In diesem Verzeichnisse erscheint auch der Kaiser unter dem Ritternamen „Freidal" (d. i. Freude Allen).

Eine astrologische Schrift in deutschen Reimen aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts. Zwei Lobgedichte an Carl V. und dessen Gemahlin Isabella in zwei Liedern mit ihren Melodien für vier Stimmen, deren jede auf feiner Leinwand mit Gold und Silber ausgenäht und als besonderes Büchlein geheftet ist. Endlich die sogenannten „**Trinkbücher von Ambras**", in welchen die eigenhändigen Namenszüge derjenigen Herren und Damen eingetragen sind, welche beim Besuche des Schlosses zu Lebzeiten des Erzherzogs Ferdinand den daselbst vorgeschriebenen „**feierlichen Trunk**" gethan haben. Auch merkwürdige alte handschriftliche Sammlungen kommen hier vor.[3])

---

[1]) Eine Ausnahme von der testamentarisch anbefohlenen Untrennbarkeit dieser Sammlung bildeten jene 583 Bände altdeutscher Handschriften, welche Lambecius, der berühmte Bibliothekar Leopold I. in die kaiserliche Hofbibliothek überbringen liess und die sich noch heute daselbst befinden, sowie die vom Gelehrten Heräus im Jahre 1713 und von Ekhel im Jahre 1784 für das k. k. Münzcabinet weggenommenen Münzen und Medaillen.

[2]) Grosses Verdienst erwarb sich Alois Primisser, Custos dieser Anstalt, mit seinem Werke: »Die k. k. Ambrasersammlung«, welches im Jahre 1819 in Wien bei Heubner erschien, nun aber längst vergriffen ist. Der hochverdiente Gelehrte gab darin eine ausführliche Beschreibung und eine Geschichte dieser berühmten Anstalt.

[3]) Ein auf 446 Pergamentblätter, in Gross-Octav, geschriebenes, mit vielen schönen Miniaturbildern und Randbildern verziertes Andachtsbuch, welches Ferdinand I. gehörte. Eine Handschrift aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts mit dem Titel: »*Speculum humanae salvationis*«. Ein hussitisches Chormissale auf Pergament, mit 400 Blättern (Gross-Folio), deren erste Hälfte mit schönen Zügen und Miniaturgemälden geziert ist. Ein Band lateinischer Gedichte an den **König Robert von Sizilien,** ungefähr um das Jahr 1330 geschrieben und mit Malereien und Vergoldungen geziert. Ein Gebetbuch der **Kaiserin Bianka Maria Sforza** (zweite Gemahlin Maximilians I.). Endlich ein Chormissale auf Pergament (82 Blätter stark, in Gross-Octav) aus dem XIII. Jahrhundert nach der alten Art, die Noten über jeder Silbe des Textes, mit der Jahreszahl 1227.

Salesianer-Kloster und -Kirche am Rennweg Nr. 640 und 641 (neu 8 und 10).

Auf jenem Baugrunde, auf dem das Salesianer-Kloster nebst -Kirche aufgebaut wurde, stand einst das bescheidene Gartengebäude des berühmten Quarient. Es wurde von Wilhelmine Amalie, Witwe Kaiser Josef I. angekauft, das Gartengebäude selbst zu einem Kloster umgebaut und am 13. Mai 1717, am Tage der Geburt Maria Theresia's, der Grundstein gelegt und schon zwei Jahre später, am 19. Mai 1719, die Nonnen des Salesianer-Ordens feierlichst eingeführt und ihnen zu gleicher Zeit das sehr schöne, im italienischen Style ausgebaute Kloster übergeben. Erst 11 Jahre später wurde die Kirche vollendet und im Jahre 1730 eingeweiht. Sie ist oval gebaut, die Kuppel nach Form der Engelskirche in Rom gestaltet und mit Kupfer gedeckt. Auf den Capitälern sind die Statuen der heiligen Maria, des heiligen Augustus und Franz von Sales angebracht. Die Kuppel ist von Pellegrini gemalt. Ein Bild, ***sub Figur 121,*** zeigt uns das Kloster und die Kirche aus der Zeit ihrer Erbauung.[1])

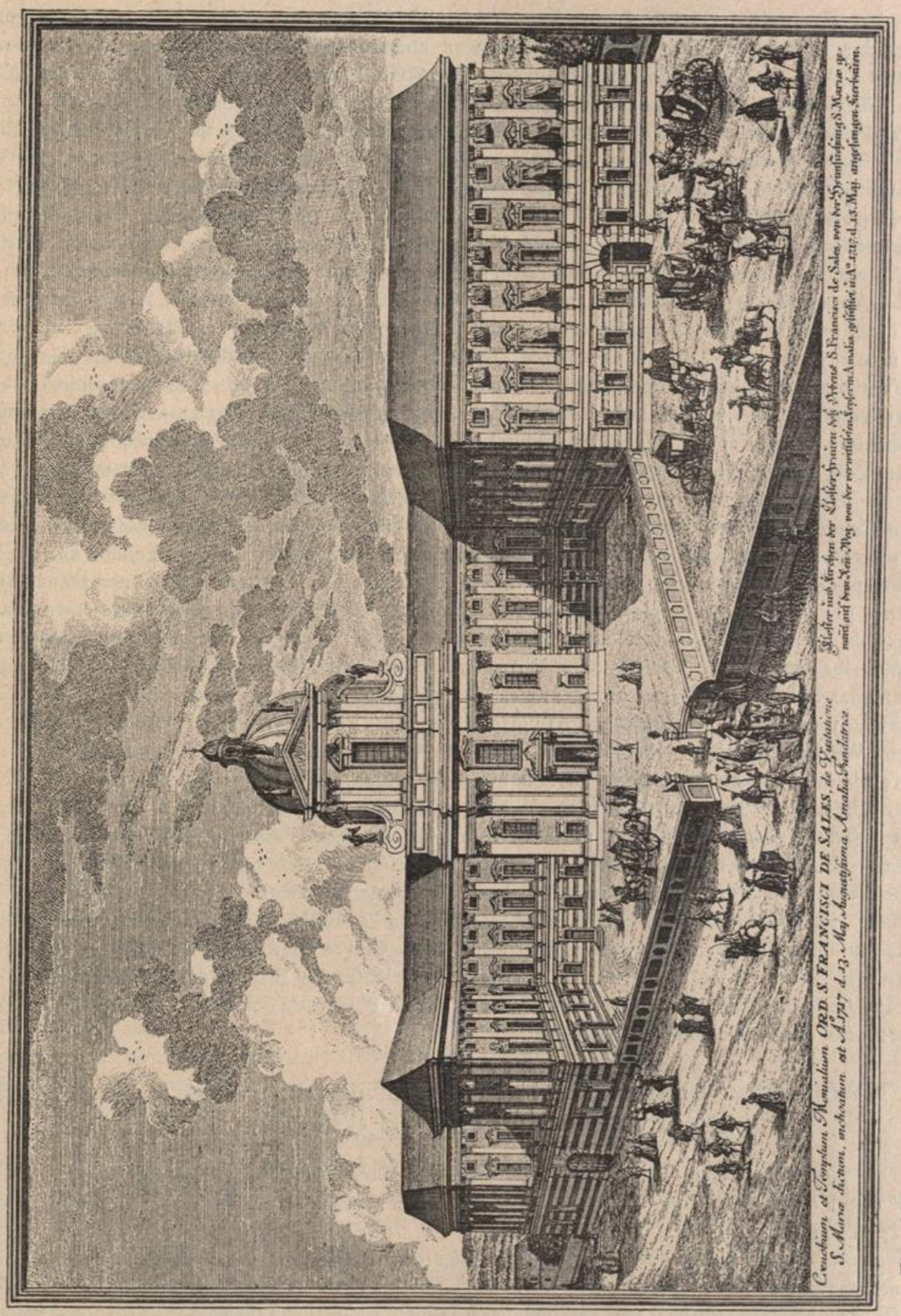
Rücksichtlich der Innenräume der Kirche hebe ich ganz besonders hervor das herrliche Hochaltarbild »Die heil. Magdalena« von Pellegrini, ein schön empfundenes, effectvoll componirtes, etwas tief im Tone gestimmtes Heiligenbild; an den Seitenwänden »Die Kreuzabnahme des Heilands« von Jansen und »Der heil. Petrus«, ebenfalls von Pellegrini. Die Wände sind hochgewölbt, mit Gypsmarmor bekleidet und mit schönen Holzarbeiten und reichen Holzverzierungen ausgeschmückt. Auch das Kloster, dessen reiche Façade unter dem offenbaren Einflusse Fischer von Erlach's ausgeführt wurde, zeichnet sich durch seine schönen und gut situirten Wohnräume, breite Stiegen und Gänge, helle Corridore und Wohnzimmer aus. Den rechten Flügel des Klosters bewohnte die Kaiserin Amalie.

Wilhelmine Amalie, Gemahlin Kaiser Josef I.

Wilhelmine Amalia, am 26. April 1673 geboren, war die Tochter des Herzogs Johann Friedrich von Braunschweig-Lüneburg. Sie verlor ihren Vater schon in frühester Kindheit und wurde unter den Augen ihrer strengen Mutter, einer Pfalzgräfin von Simmern, mit grösster Sorgfalt zumeist in Paris erzogen.

Die Wiener lernten diese vortreffliche Prinzessin das erste Mal kennen, als sie am 24. Februar 1699 ihren feierlichen Einzug durch die Strassen Wiens in die Hofburg hielt. Sie war damals 26 Jahre alt und soeben dem Kronprinzen Josef angetraut worden. Mit welcher Hoffnung wiegte sich nicht ihre schöne Seele, als ihr das Volk in aufrichtiger Begeisterung zujubelte und sie an der Seite ihres jugendlichen Gemahls die Strassen durchfuhr, sie selbst eine Lichtgestalt, umflossen von Liebreiz und Jugend! Ihre Gestalt war hoch und schlank, die schönen goldblonden Haare aus der Stirne gekämmt und rückwärts in Locken gebunden (wie es damals eben die Mode erheischte), die edlen Gesichtszüge, der schöngeschnittene Mund, vor

[1]) Das Bild, von Salomon Kleiner gezeichnet und von Delsenbach gestochen, aus dem Jahre 1730, 42·2 cm. breit und 27·6 cm hoch, zeigt uns die ganze Front des Gebäudes und der Kirche. Mit geringen Abänderungen bestehen die Gebäude noch heute unverändert nur wurde der innere Hofraum und die Gassenmauer, sowie auch das Einfahrtsthor einigen Aenderungen und Verschönerungen unterworfen. Der Stifter des Salesianer-Ordens war Franz von Sales, Fürstbischof zu Genf. Der Orden selbst wurde von Pabst Urban VIII. bestätigt. Schon zu Anfang des Jahres 1717 wurden auf Wunsch der Kaiserin Amalia sechs Chorfrauen und eine Laienschwester aus Brüssel nach Wien gesendet, da aber das Gebäude noch im Baue begriffen war, so wurde ihnen einstweilen das gräflich Rasumowsky'sche Gartengebäude zur Benützung angewiesen. Später berief sie 40 Chorfrauen, 12 Laienschwestern und mehrere Novizinnen aus den Niederlanden, die sich, kraft ihres Gelübdes, bei strenger Clausur, der Erziehung des höheren weiblichen Adels widmeten, um den Töchtern namentlich des böhmischen und ungarischen Adels eine für Geist und Sitte angemessene höhere Bildung zu geben.



Salesianer-Kloster und -Kirche am Rennweg (1730).

Fig. 121.

Allem aber das mildstrahlende blaue Auge verriethen ihre Herzensgüte, voll warmen Mitgefühls für fremdes Leiden und Missgeschick! Sie war aber auch zu den glänzendsten Hoffnungen berechtigt. War sie nicht jetzt die Gattin des reichsten Erben eines mächtigen Staates? Waren nicht allein schon die glänzenden Eigenschaften ihres Gatten die sicherste Bürgschaft für das künftige Wohl seiner Unterthanen? Immer hoffnungsreicher gestaltete sich für sie die Aussicht in die Zukunft. Schon nach kurzer Zeit starb Leopold I. an der Brustwassersucht (am 5. Mai 1705) und hinterliess den Thron seinem älteren Sohne Josef. Jetzt erst konnte sie, als Mutter ihres Volkes, ihrem wohlthätigen Herzen freieren Lauf lassen und den Eingebungen ihrer edlen Seele ungehinderter folgen! Aber so wie sie ein Muster einer Landesmutter war, so war sie auch das Muster einer deutschen Hausfrau und Gattin! Sie war ihrem Gemahle mit grösster Liebe und Zärtlichkeit zugethan. So z. B. erzählt man sich, dass sie ihm noch als Kronprinzessin im Jahre 1702 in den Türkenkrieg folgte und alle Strapazen und Gefahren willig ertrug, um ihm ja recht nahe zu sein. Sie schenkte ihm zwei Töchter, **Maria Josefa** und **Maria Amalia**. Das glückliche Familienleben knüpfte den Bund der Ehe immer enger. Da plötzlich warf eine bösartige Blatternkrankheit den Kaiser aufs Krankenlager, und obgleich die sorgsame Gattin ihn auf das aufopferndste pflegte und keinen Augenblick von seinem Bette wich, so raffte doch der unerbittliche Tod schon nach vier Tagen den Kaiser in der Vollkraft seiner Jugend dahin!

Konnte es wohl für das liebende Herz Amaliens einen härteren Schicksalsschlag geben, als den Gegenstand ihrer Liebe und Verehrung so plötzlich und für immer sich entrissen zu sehen? und konnte es für sie nach so viel Glück und so viel Freuden etwas anderes geben, als die Einsamkeit des Klosters und den Trost der Religion? Es war daher nichts natürlicher und den psychologischen Vorgängen ihrer Seele entsprechender, als dass sie jetzt sich entschloss, ihr Leben in einem Kloster zu beenden. Carl VI. hatte ihr zwar den „**Amalienhof**" (der nach ihr den Namen erhielt) zum Witwensitze bestimmt, doch zog sie es vor, ein eigenes Kloster (das Salesianer-Kloster am Rennweg) zu gründen. Sie bezog alsogleich nach Beendigung des Baues die für sie bestimmten Appartements, um von nun an nur frommen und wohlthätigen Werken zu leben. Ihre reichen Einkünfte verwendete sie zur Unterstützung für Kranke und Nothleidende, warf Pensionen zu 200 bis 800 Gulden aus und vermachte einen Theil ihres beträchtlichen Vermögens den Armen Wiens. Dennoch war der Kummer ihr auch hier im Kloster nicht erspart geblieben, auch hier musste sie noch die unglücklichen wechselvollen Schicksalsschläge ihrer beiden Töchter vor ihrem Tode erfahren. Diese traurigen Wechselfälle drückten das theilnehmende Mutterherz schwer nieder. Grambeladen starb sie am 10. April 1742. Ihr Leichnam wurde ihrem Wunsche gemäss im Kloster prunklos im einfachen Klosterhabit bestattet, nur ihr armes, schwergeprüftes aber treues Herz kam in das kaiserliche Erbbegräbniss zu den Kapuzinern. Ihr Tod wurde allgemein beweint, doch lebte die Erinnerung an ihre Tugend noch lange im Gedächtnisse derjenigen fort, deren Thränen sie getrocknet, deren Schicksal sie erleichtert und deren Vorbild sie gewesen.

Das Natorp'sche pharmaceutische Laboratorium, jetzt k. k. Militär-Medicamenten-Regie Nr. 639 (neu 12).

Noch im Jahre 1698 befand sich an dieser Stelle (wie Figur 104 sub Nummer 7 nachweist) der Peccarini'sche Gartengrund, der später auf Sellier und sodann durch Kauf auf Natorp überging.

Ritter von Natorp war Apotheker und ein kluger Kopf, der die Zeitverhältnisse zu seinen Gunsten trefflich auszunützen verstand. Damals (1756) herrschte nämlich bei der obersten Leitung des Hofkriegsrathes die Neigung, womöglich sämmtliche Erzeugnisse für die Armee in

Pacht zu geben, theils, weil hierdurch der Staatssäckel, der während der Erbfolgekriege ziemlich ausgeleert war, am besten geschont wurde, theils auch, weil man sich eine billigere Erzeugung der Bedarfsartikel durch Privathände am sichersten erhoffen konnte.

Natorp kam also auf die Idee, sämmtliche Medicamente für das Militär herzustellen, d. h. gegen einen bestimmten Betrag die ganze Armee und sämmtliche Militär-Spitäler mit den nöthigen Arzneien zu versehen. Nach mehrmonatlichen Verhandlungen willigte der Hofkriegsrath (mit Genehmigung Kaiser Josef II.) in diesen Vorschlag ein und Natorp wurde zum Generalpächter der Armee-Medicamenten-Lieferung ernannt. Sonach hatten die bisherigen **Feldapotheken** mit einem Male ihre Functionen einzustellen und an sämmtliche sogenannte **Feldscheerer** erging der Befehl, die Arzneien für ihre Truppen und Feldspitäler nur von Natorp zu beziehen. Zu diesem Zwecke wandelte letzterer sein Gartenhaus zu einem grossen „**pharmaceutischen Laboratorium und Depositorium**" um und wollte auch gleichzeitig eine allgemeine »Apotheker-Schule« für Studirende errichten. Aber seine ehrgeizigen Pläne kamen rücksichtlich des letzten Punktes nicht zur Ausführung; denn die Ansprüche, die man seitens der Militär-Spitäler an Natorp stellte, waren so bedeutend, dass er unmöglich Zeit für seine pädagogischen Bestrebungen fand, ja kaum seinen eigenen Verpflichtungen nachzukommen vermochte, daher er, nach Ablauf seines Contractes, vom Pachte wieder zurücktrat und sich genöthigt sah, sein Haus sammt Garten dem Aerare käuflich zu überlassen. So kam denn die Erzeugung und der Vertrieb der Arzneien für Militär wieder und diesmal für immer in die Hände des Aerars, und heute noch führt dieses Haus den Namen: »Kais. königl. Militär-Medicamenten-Regie« und bildet noch gegenwärtig den Centralpunkt militärischer Lieferungen dieser Art.

Der Kräutergarten der Universität, jetzt k. k. botanischer Garten Nr. 638 (neu 14).

Die Idee, einen Garten anzulegen, um die medicinischen Pflanzen kennen zu lernen und sie gründlich zu studiren, ist für Wien bereits mehr als 200 Jahre alt.

Im Jahre 1665 kamen die nieder.-österr. Stände zu dem Beschlusse, einen solchen »botanischen Garten« (gleich jenem in Paris) ins Leben zu rufen. Der erste Versuch dieser Art wurde in der Rossau im Jahre 1669 auf jener Stelle gemacht, wo heute die Häuser Nr. 125, 126 und 127 sich erheben. Der Garten war bereits 1670 vollendet und der Aufsicht des **Landschafts-Physicus Doctor Franz Billiot**, eines höchst verdienstvollen und gelehrten Mannes, übergeben. Aber schon im Jahre 1677 erfolgte dessen Tod, die Unternehmung gerieth in's Stocken und bald darauf in gänzlichen Verfall. Erst nach Verlauf von 79 Jahren gab der berühmte Leibarzt der Kaiserin Maria Theresia, **van Swieten**, bei Gelegenheit der Errichtung einer pharmaceutischen Lehranstalt an der Wiener Universität (1756) die neuerliche Anregung zur Gründung eines solchen medicinisch botanischen Gartens. Die Kaiserin Maria Theresia acceptirte den Vorschlag auf das lebhafteste und liess noch im selben Jahre (1756) am Rennweg den umfangreichen **Heunischen Gartencomplex** (wie er in Figur 104 sub Nr. 8 zu sehen ist) ankaufen, zu einem botanischen Garten herrichten und schenkte denselben im Jahre 1757 der Universität zum bleibenden Eigenthum. Robert Baugiess pflegte zwar zuerst medicinische Kräuter, aber sein talentirterer Nachfolger war der berühmte Freiherr von Jaquin, Lehrer der Chemie und Botanik an der Universität, der eigentliche Begründer dieses Gartens. Er vermehrte die Anlage durch seltene Gesträuche, Pflanzen und Bäume und ordnete die Heilkräuter systematisch nach ihren Ländern und Heilzwecken. Sein Sohn Franz Freiherr von Jaquin (auch Lehrer der Chemie und Botanik) bereicherte gleichfalls diesen Garten

mit verschiedenen ausländischen Gesträuchen, so dass bald über 4000 Pflanzengattungen vorhanden waren, von denen 200 Species allein medicamentösen und ökonomischen Zwecken dienten. Immer rascher erweiterte sich jetzt die Kenntniss der pflanzlichen Heilkräfte und immer nützlicher wurde die ärztliche Praxis für die leidende Menschheit, so dass schon nach zwei Decennien der botanische Garten in Wien eine Berühmtheit erlangte und sich sogar im Auslande eines grossen Rufes erfreute.

Nicht unerwähnt darf hier gelassen werden, dass die Gründung dieses Gartens zu einem anderen hoch merkwürdigen Ereignisse Anlass gab. Bei Gründung dieses Gartens nämlich mussten die Erdausgrabungen ungewöhnlich tief vorgenommen werden. Nicht geringes Aufsehen machte es daher in allen Kreisen, namentlich in jenen der Gelehrten und Archäologen, als man während des Umgrabens plötzlich auf eine Menge römischer Legionsziegel, römischer Särge, Aschenkrüge, Thränengefässe, Lampen und Münzen stiess, deren Beschaffenheit keinen Augenblick die Echtheit ihres altrömischen Ursprunges bezweifeln liess und sowohl für die Kunst und römische Geschichte überhaupt, sowie auch für die Geschichte dieser Gegend insbesondere vom grössten Interesse waren.[1])

Das ehemalige k. k. Mehlmagazin, heute k. k. Militär-Verpflegsmagazin Nr. 637 (neu 16)

war bereits zu Anfang dieses Jahrhunderts ein Haupt-Depot der zur Verpflegung des Militärs nöthigen Mehlvorräthe und bildete in den beiden Invasionsjahren 1805 und 1809 einen Hauptangriffspunkt der französischen Soldaten, auf den sie, versteckt in einem Feldgraben, vorbrachen. Dieser Feldgraben aber, der sich hinter der Linie zwischen dem Viehmarkte und der Simmeringerhaide in der Verlängerung der ehemaligen Feldgasse (jetzigen Baumgasse) befand, wurde noch zu Ende der Dreissigerjahre zur Erinnerung an diese Vorfälle „Franzoſengraben" genannt. Das Magazinsgebäude wurde im Jahre 1815 vergrössert und in seine heutige Gestalt ausgebaut und gab der hier anstossenden (nun ebenfalls ausgebauten) Seitengasse den Namen »Magazinsgasse«.

Das alte „Fasandl-Haus" Nr. 631 (neu 26)

war eines der ältesten und renommirtesten Bierhäuser dieser Gegend. Es verdankte seinen Namen dem Wirthe und Hausbesitzer Josef Brandl, der seinem Bierhause das Schild „Zum Faſandl" gab, von dem auch die anstossende Gasse den Namen »Fasangasse« erhielt. Noch in den Zwanzigerjahren war dieses Haus das letzte Gebäude an der rechten Häuserreihe des Rennweges. Im Jahre 1851 wurde das Haus in seine heutige Gestalt umgebaut und kam durch Kauf in den Besitz des Wilhelm Kehrer.

---

[1]) Von diesen hier im Jahre 1756 und 1757 ausgegrabenen Objecten waren besonders folgende von hoher Bedeutung, u. zw.: mehrere römische Legionsziegel mit der Aufschrift: *Ant: Vindobon-Martial;* zwei Terrakottagefässe mit dem Namen Lutens und F. Fufus; ein Sarg mit einem männlichen Skelette; dann mehrere gut erhaltene Münzen vom Kaiser Tiberius und Nero; einige Münzen von Galba, Vitellius, Trajan, Hadrian, Antonius und Marc Aurel; Münzen von Caracalla, Alexander Severus, Philippus Probus, sowie auch des grossen Constantin und seiner beiden Söhne Constans und Constantinus. Der Fundort lässt leicht auf die Anwesenheit der römischen Legionen auf den Anhöhen des heutigen Oberen Belvedere-Schlosses aus der Zeit des II und III. Jahrhunderts (nach Christi Geburt) schliessen. Die Funde wurden dem kaiserl. Münz- und Antiken-Cabinete übergeben und befinden sich noch gegenwärtig daselbst. Diese Ausgrabungen gaben auch damals (1757) Veranlassung, dass man dem Kaiser Josef II. den Vorschlag machte, jene neuen Ansiedelungen am] oberen Rennweg den Namen „Römerſtadt" zu verleihen, was jedoch nicht zur Ausführung kam.

Von den übrigen Häusern des Rennweges an der linken Häuserreihe dieser Strasse verdienen noch folgende Gebäude als historisch interessant besonders besprochen zu werden, u. zw.:

Das ehemalige kaiserliche Hofspital, später das polnische Leibgarde-Gebäude Nr. 536 und 537 (neu 3 und 5).

Diese Stätte wurde ehemals der **Oettl'sche** Gartengrund genannt, wie dies in Figur 104 sub Nr. 20 bereits ersichtlich gemacht wurde Hier stiftete Doctor **Franz Billiot**, Leibarzt Leopold I. und **Protomedicus**, von wahrer, aufrichtiger Menschenliebe getrieben, eine „**unentgeltliche Ordinationsanstalt und Apotheke**" für arme und mittellose erkrankte Wiener. Diese Schöpfung war bisher völlig neu und fand auch nach dem Tode ihres Schöpfers keine Nachahmung mehr. Die Billiot'sche Stiftungsanstalt wurde im Jahre 1754 aufgehoben, indem sie wieder dem sogenannten **spanischen Spitale** einverleibt und 1781 sammt diesem Spitale dem Fonde des gegenwärtig in der Alserstrasse befindlichen Allgemeinen Krankenhauses einbezogen wurde. Somit konnte dieses Haus am Rennweg für andere Zwecke verwendet werden. Diesen Umstand benutzte jetzt Carl VI., um das noch immer in der Stallburg befindliche **Hof-** oder **Kaiser-Spital** (dessen Nähe ihm für die Gesundheit des Hofes gefährlich schien) hieher zu verlegen. Er gab ihm den Namen „**Heiliges Dreifaltigkeitsspital**" und bildete zugleich ein Versorgungshaus für ausgediente „**Hof-Livree-Bediente**". Der Fond dieser Stiftung war so gross, dass noch alljährlich 1200 Arme erhalten werden konnten und Maria Theresia im Jahre 1755 ein eigenes Haus und die Kirche „**Zum heiligen Kreuz**" dazu baute. Letztere befindet sich noch unverändert an derselben Stelle. Es ist zwar eine einfache Capelle im Rotunden-Style erbaut, doch befindet sich ein treffliches Altarbild in derselben von der Meisterhand Strudels.

Im Jahre 1784 wurde das Spital von Kaiser Josef II. wieder aufgehoben und der soeben (1782) neugegründeten **k. k. adeligen polnischen Leibgarde** zur Wohnung überlassen. Da aber auch diese wieder aufgelassen werden musste, so kam die deutsche Garde (Arcieren-Leibgarde) hieher. Im Jahre 1838 wurde dieses Haus in seine heutige Gestalt umgebaut und zu einem Privat-Zinshause umgewandelt, ist aber noch gegenwärtig Eigenthum des k. k. Hof-Spitalfondes. Die deutsche Leibgarde aber kam in einen Tract des vis-à-vis befindlichen Unteren Belvederes, wo sie sich noch gegenwärtig befindet.

Der Garten-Palast des Haus-, Hof- und Staats-Kanzlers Fürst Clemens Metternich, Nr. 545 (neu 27).

Auf den ehemaligen Hölzel'schen Gründen wurde diese Villa bereits im Jahre 1815 vom Staatskanzler aufgebaut. Eine einfache Aufschrift: »Villa Metternich« zierte damals den Giebel, grosse, schwere Eisengitter schlossen den Palast von der Strasse ab und dichtes Strauchwerk und hohe Bäume standen geheimnissvoll vor dem Hause, so dass man dasselbe von der Strasse aus kaum bemerken konnte und nur die rückwärtige Façade gegen den Garten offen lag. Metternich liebte es eben, in seiner Politik, wie in seiner Wohnung hübsch unbemerkt zu bleiben und die Zugänge zu beiden möglichst gedeckt zu halten! Gelang es ihm doch, die Fäden der Politik durch mehr als ein halbes Jahrhundert so geschickt an sich zu halten, dass Niemand in seine Karten zu sehen vermochte! Nach dem Jahre 1849 wurde dieser Gartenpalast in seine heutige Gestalt aufgebaut.

Eine Ansicht ***sub Figur 122*** zeigt uns die frühere Gestalt der Villa, u. zw. die reizenden Bauglieder von ihrer rückwärtigen Seite aus betrachtet.[1])

Der Garten war sehr weitläufig und bildete mit den Gärten des Franz Grafen Dietrichstein einen ungeheuren Grundcomplex, der sich der Breite nach von der heutigen Rechte Bahnstrasse bis zur Häuserfront der ehemaligen **Waaggaſſe** (jetzige Salesianergasse) und der Länge nach vom Rennweg bis zur ehemaligen **Rabengaſſe** (heutige Beatrixgasse) erstreckte.[2])

Mitten in diesen Gründen und blühenden Gärten lag die Villa des Fürsten wie ein wahres Schatzkästchen. Alles, was die Gartenkunst Liebliches, Duftendes bieten konnte, war hier gesammelt; aber auch alles, was an Kunstwerken das Herz zu erheben vermochte, fand sich in buntester Menge vor. Man fühlte den feinen Geschmack des Fürsten, seine überlegene Kennerschaft in Kunstsachen, sobald man nur den Fuss in seine Villa setzte. Da athmeten die Wohnzimmer die feinsten Wohlgerüche, da verschönerte die Kunst mit den Meister-

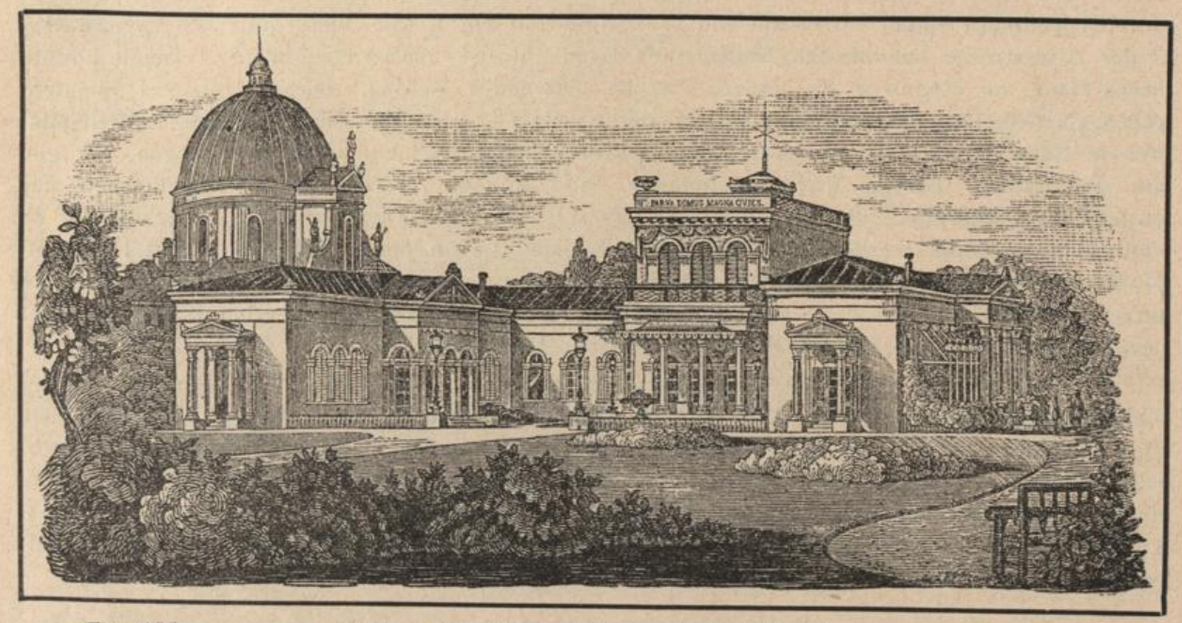


Fig. 122. Die Villa Metternich am Rennweg von der Gartenseite.

werken eines Canova, Thorwaldsen oder Rauch jeden Winkel, da zerstreute der raffinirteste Luxus allüberall die reizvollsten Schätze von Bildern, Vasen, Stickereien, Waffen, Bronzen, Terrakotten, Majoliken etc. in überraschender Fülle. Bis zu Anfang der Märztage hatte sich der Fürst diesen poetischen Winkel zu seinen geistreichen Causerien zum geselligen Verkehr mit Gelehrten und Künstlern ausersehen. Aber wie contrastirte plötzlich die heilige Ruhe dieses

[1]) Das Bild ist nach der Natur gezeichnet und stammt aus der Mitte der Vierzigerjahre, als bereits alle Theile des Gartenschlosses ausgebaut waren, und da die einzelnen Bautheile nur nach und nach hinzugebaut wurden, so erklärt sich auch die ungleiche Bauart jener einzelnen Theile, die zwar stylvoll vollkommen zu einander passen, sich aber dennoch allzusehr durch ungleiche Höhen- und Raumverhältnisse unterscheiden.

[2]) Diese riesengrosse Gartenfläche ist heute auf einen ganz kleinen, bescheidenen Theil zusammengeschmolzen und durch eine stattliche Reihe von Palästen und Zinsburgen verbaut. Auf dieser weiten Grundfläche erheben sich zum Theile ganz neue, zum Theile erweiterte Strassenzüge, so: die Metternichgasse, welche durch die Richardgasse durchschnitten wird, die Strohgasse, welche die Marokkanergasse mit der Rechten Bahngasse verbindet, dann die verlängerte Reisnerstrasse, die sich bis zum Rennweg vorschiebt, während sie früher schon bei dem Hause Nr. 410 abschloss.

Ortes mit dem Tosen des johlenden Pöbels, als dieser in den späten Nachmittagsstunden des 13. März sich hier versammelte, um von dem Fürsten Rechenschaft zu verlangen! Die aufgeregte zornglühende Menge hatte noch keine Ahnung, dass Metternich bereits abgedankt habe. Für alle Fehler und politischen Sünden, die je in Oesterreich begangen wurden, machte man ihn jetzt allein verantwortlich und der ganze Hass kehrte sich nun einzig gegen seine Person. Er sollte nun Rede stehen. Tausende von Menschen stellten sich vor seiner Villa auf und schrieen tumultuarisch: »Heraus mit dem Fürsten«. — »Er soll sich zeigen«. — »Heraus«. — »Abbitte leisten«. — »Abbitte leisten«. Die Rufe steigerten sich von Secunde zu Secunde, immer drohender wurde der Pöbel, immer grösser die Gefahr, dass die Villa der Zerstörung preisgegeben werde! Einzelne aus der Menge drangen wirklich in die Villa ein, mit dem Versprechen, den Fürsten herauszubringen. Es illustrirt die Situation jenes Abends ganz merkwürdig, wenn man erfährt, dass in jene Gemächer, die noch gestern der allmächtige Fürst bewohnte, in jene Gemächer, sage ich, in welche noch gestern Niemand ohne ehrfurchtsvolle Scheu einzutreten wagte, jetzt mit Koth und Staub bedeckte Arbeiter von den fürstlichen Dienern respectvoll herumgeführt wurden, damit sie sich überzeugen könnten, dass der Fürst wirklich nicht im Hause sei. Einer der Arbeiter verkündete auch aus einem Fenster des ersten Stockwerkes der unten sich drängenden Menge, dass der Fürst nicht anwesend sei, aber das Volk nahm diese Mittheilung ungläubig auf und schrie hinauf: »Besser suchen, sonst suchen wir«. In diesem Augenblicke schien die Villa verloren. Ein Pöbelhaufen schlug jetzt das umgeworfene Gitter in Trümmer uud schwang die Stäbe desselben drohend gegen das Gebäude. Mehrere Strassenjungen bewarfen die Fenster mit Steinen. Während dieser Auftritte erschienen abermals einige Arbeiter an den Fenstern, die wiederholt und laut betheuerten, dass sie den Fürsten nicht auffinden können. Sie wurden jedoch von der unten stehenden Menge verhöhnt und verlacht. Der Ruf »Hinein in die Villa« ertönte. Das gellende Pfeifen und das tausendstimmige Geheul liess schliessen, dass nun das Werk der Zerstörung beginnen werde. Man zerschlug auch wirklich die ebenerdigen Fenster, riss die Fensterkreuze heraus, stürmte in das Palais und schickte sich an, das Mobiliar zu zertrümmern. Schon wurden einige Möbelstücke unter dem Jauchzen der Menge auf die Strasse geschleudert, da ertönte plötzlich Trommelwirbel, der Ruf »Militär« erscholl und die tumultirende Menge zerstob, von Angst erfüllt, ohne auch nur einen Stein aus der Mauer zu reissen. — So blieb die Villa für immer gerettet. Metternich selbst hatte kein weiteres Interesse an dem Fortbestehen seines Sommerpalastes am Rennweg. Noch in derselben Nacht reiste er mit seiner Familie im wohlverschlossenen Wagen nach Feldsberg aufs Schloss des Fürsten Liechtenstein, von dort nach wenigen Tagen nach Prag und Dresden und von da nach Holland und England.

Das ehemalige Franz Graf (später Fürst) Dietrichstein'sche Gartenpalais Nr. 546, 547 (neu 31, 33)

zeichnete sich besonders durch seinen schönen Garten aus. Derselbe dehnte sich der Länge nach von der oberen Canalbrücke bis zur Reisnerstrasse aus und konnte mit Recht der längste Garten Wiens genannt werden. Der Gründer dieses Gartenpalastes war Franz Graf (später Fürst) Dietrichstein, geboren im Jahre 1767, Generalmajor im Ingenieurcorps, ausgezeichnet durch den Maria Theresia-Orden, den er beim Sturm auf Valentia sich verdiente. Nicht minder berühmt war sein Nachfolger Moritz Graf Dietrichstein, ein Verehrer der schönen Künste, ein Kenner von Bildern und Kupferstichen, ein Freund vaterländischer Literatur. Seiner ausgezeichneten Geistesgaben wegen wurde ihm die Leitung der Erziehung des jungen Herzogs von Reichstadt im Jahre 1815 anvertraut und er im Jahre 1819 zum Hofmusik-Grafen und 1821 zum Hof-

Theater-Director ernannt. Ihm grösstentheils verdankt der Garten seine spätere Verschönerung. Schattige Laubgänge und Alleen, angenehme Ruheplätze, Blumenbeete und Springbrunnen machten den Aufenthalt in diesem Garten zu einem der schönsten und reizendsten. Leider büsste derselbe durch Verbauung einen grossen Theil seiner Fläche ein, so dass heute fast gar keine Spur von demselben mehr vorhanden ist Das Haus wurde im Jahre 1849 umgebaut.

Das Held'sche Haus Nr. 553 (neu 49)

war noch zu Anfang dieses Jahrhunderts ein kleines unansehnliches Häuschen, aber für die Wiener desshalb interessant, weil sich hier der erste Blumen- une Baumgärtner, Namens Josef Held, etablirte und einen Verschleiss von Zierblumen hier und in der Stadt (Weihburggasse) eröffnete. Das Haus wurde mit noch mehreren anderen Gebäuden im Jahre 1861 in eines verbaut und bildet heute eine Ecke in die Stanislausgasse, wo es die Nummer 3 führt.

Kirche und Kloster der Redemptoristinnen Nr. 647 (neu 63)

wurde erst in den Jahren 1834 bis 1836 vom Architekten und Professor Carl Rosner erbaut. Die Kirche ist ein ganz einfacher, aus Schiff und Presbyterium bestehender, im altitalienischen Style angelegter Bau mit einer glatten Façade, die in Giebelform abschliesst. Ueber die Eingangshalle baut sich ein Thurm in zwei Stockwerken auf. Das Kloster führt den Namen der **Frauen-Congregation des allerheiligsten Erlösers** und wurde nach den Regeln des heiligen **Liguori** instituirt. Das Innere der Kirche enthält sieben Altäre mit schönen, neuen Gemälden, jedoch ohne besonderen Kunstwerth. Bei dem Kloster befindet sich auch ein Garten.

Die ehemal. Kienmayer'sche Fabrik, später Waisenhaus, dann Kaserne des k. k. Bombardier-Corps, heute des zweiten Feldartillerie-Regimentes, Nr. 566 (neu 89).

Da sich die, noch zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, von Hofrath **Kienmayer** (einem geborenen Wiener) grossartig angelegte Fabrik nicht rentirte, die darin aufgenommenen 350 Arbeiter nicht genügend beschäftigt werden konnten, so hob er dieselbe wieder auf und nahm auf Anregung des Domherrn **Marxer** eine grössere Anzahl Waisenkinder auf, welche aus dem Arbeitshause der Leopoldstadt im Jahre 1742 hieher übersetzt wurden. Im Jahre 1759 kaufte Maria Theresia dieses Haus Kienmayer ab, erhob die Anstalt zu einem Staatsinstitute, vergrösserte es durch Zubauten, liess mitten in der Front eine Kirche dazu bauen und bestellte den berühmten Jesuiten **Parhammer** zum Director der Anstalt. Im Jahre 1761 erhielt diese Anstalt 125.000 Gulden auf einige ungarische Herrschaften versichert, und im Jahre 1767 wurde die **Chaosische Stiftung**[1]) für 100 Knaben mit dem Waisenhause vereinigt. Diese Anstalt nahm in ihrer Entwicklung so rasch zu, dass dieselbe im Jahre 1768 bereits 700 Stiftlinge und 800 Waisen ernährte.[2])

[1]) Diese Stiftung rührte von Johann Conrad Richthausen von Chaos, Oberkammergraf von Kremnitz und Schemnitz her.

[2]) Nach den magistratlichen Waisenhausrechnungen vom Jahre 1742 bis 1781 wurden 25.325 Waisen, mit einem Aufwande von jährlich 600.000 Gulden, mit allem Nöthigen versehen und in Elementargegenständen, ausserdem noch in Musik unterrichtet und entweder für Gewerbe oder Militärdienste vorbereitet.

Da aber im Jahre 1785 Kaiser Josef II. dieses Waisenhaus wieder aufhob und dasselbe im sogenannten **alten ſpaniſchen Spitale** in der Karlsgasse (heute Waisenhausgasse) unterbrachte, so wurde das Haus am Rennweg abermals für Staatszwecke frei und das Gebäude anfangs der k. k. Militär-Oekonomie überlassen, im Jahre 1797 aber dem zweiten Feldartillerie-Regimente eingeräumt. Die Locale waren so gross (der Umfang betrug 10.795 Klafter), dass man zwei Jahre später auch das **k. k. Bombardier-Corps** hier unterbringen konnte. Dasselbe war ein Elite-Corps, welches bei den »Wienern« und vielleicht noch mehr bei den »Wienerinnen« grosse Popularität und Beliebtheit genoss. Mit ihren hohen, originell nach links aufgestülpten Filzhüten mit den hohen Federbuschen und braunen Röcken mit goldenen Knöpfen und Gamaschen

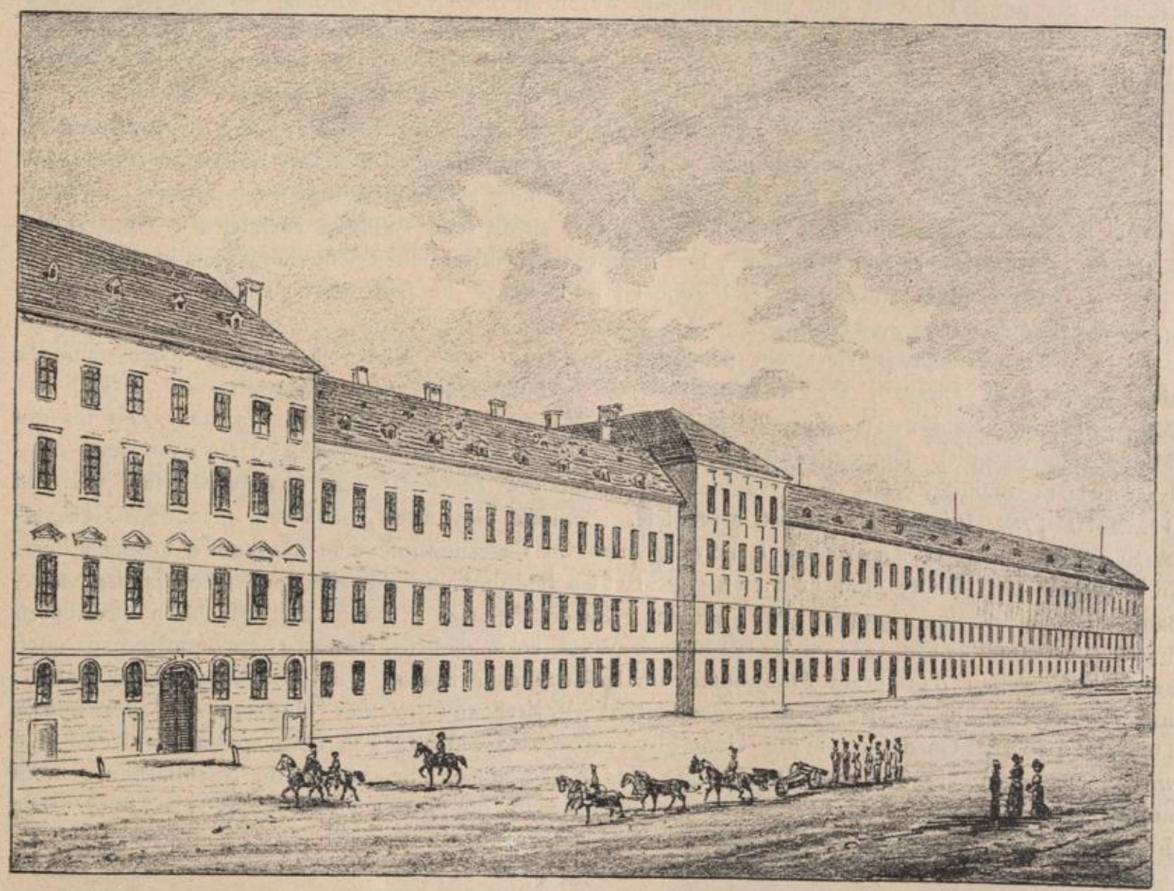


Fig. 123. Die k. k. Artillerie-Kaserne am Rennweg.

nahmen sie sich ganz martialisch aus und galten auch nebstbei als feine, gebildete Leute. Ihre genaue Kenntniss in der Mathematik und den Kriegswissenschaften gab ihnen aber auch eine gewisse Ueberlegenheit über ihre Kameraden der anderen Waffengattungen. Nach Auflösung dieses Corps kam das Garnisonsspital in diese Kaserne. Eine Abbildung dieser Artillerie-Kaserne ***sub Figur 123*** zeigt uns in ihrer ganzen Länge der Façade jene trostlose Oede des Styles, wie sie uns der Bau-Charakter jener Zeit nicht besser zu illustriren vermag.[1])

[1]) Das Bild, nach der Natur gezeichnet, entstammt den Zwanzigerjahren, in welchen der sogenannte »Kasernen-Styl« in voller Blüthe stand, ein Styl, der in ewiger Gleichförmigkeit und Eintönigkeit sich immer wiederholte und

Die Kirche erlitt während dieser Zeitläufe keine wesentliche Veränderung; sie wurde im Jahre 1783 zur Pfarrkirche erhoben. Auch sie hat manches Erzählenswerthe aufzuweisen.

Der Pfarrhof und die Kirche „Zur Maria Geburt", Nr. 567 (neu 91).

Der schönste und feierlichste Tag, den diese altehrwürdige Kirche sah, war der 7. December 1768. Es galt ihrer zweiten feierlichen Einsegnung (nach ihrem abermaligen durch Kaiser Josef II. bewirkten Umbau). Cardinal Migazzi nahm die Consecration persönlich vor und Weihbischof Marxer las die Messe. Kaiserin Maria Theresia, alle Prinzen und Prinzessinnen des Hauses, der ganze Hofstaat und viele Notabeln waren anwesend. Da erklang während des Gottesdienstes die feierliche Messe mit vollem Chor und mit Trompeten und Pauken, von den Mitgliedern der k. k. Hofkapelle ausgeführt, und niemand Geringerer dirigirte die schöne und erhebende Musik, als der damals 12jährige Wolfgang Amadeus Mozart! Die Messe selbst war von ihm zu diesem Zwecke eigens componirt und sie gefiel auch ungemein, selbst von der Kaiserin erhielt der kleine Compositeur schmeichelhaften Beifall und musste ihr noch in selber Stunde in der Kirche vorgestellt werden. Es wurde ihm die seltene Auszeichnung zu Theil, sammt seinem Vater zur Hoftafel geladen zu werden. „Er muß uns aber auch etwas recht hübſches vorſpielen", scherzte die Kaiserin, „ſonſt kriegt er kein Prämium", und kneipte dabei ihren neuen Schützling sanft in die Wange.

Ueber dem Eingange der Kirche ist noch heute die Aufschrift zu lesen: »*In hac sacra domo orphani pia Vota persolvunt.*«

Den Hochaltar ziert ein prächtiger marmorner Tabernakel, welchen ehemals der Waisenhaus-Director Parhammer 1780 herbeigeschafft; das Hauptaltarbild, »Geburt Marias«, ist von Greipel in der Manier von Maulpertsch gemalt (daher es lange Zeit für ein Maulpertsch'es galt). Die Seitenaltar-Bilder sind von Auerbach und Altomonte. Im Presbyterium befindet sich ein »Gedenkstein« mit der Inschrift: daß hier Papſt Pius VII. am 11. April 1782 knieend ſein Gebet verrichtete. Bemerkt sei noch, dass der ehemalige General-Artillerie-Director Erzherzog Ludwig hier im Casernenhofe eine Capelle erbauen liess, in welcher sich heute eine Johannes-Statue befindet, an die sich eine interessante vaterländische Erinnerung knüpft. Als nämlich Kaiser Franz I. nach den glücklich beendeten Feldzügen von 1813, 1814 und 1815 nach Wien zurückkehrte, brachte er unmittelbar nach seinem Eintreffen das erste Dankopfer am Fusse dieser Statue dar. Dieselbe stand damals im Wohnhause des Kaisers im sogenannten „Kaiſerhaus" in der Ungergasse (oder später italienischer Gardehof, heute General-Cavallerie-Equitation, von dem später die Rede sein wird). Da aber zur Zeit der Demolirung des Kaiserhauses die Statue im Nachbarhause nicht untergebracht werden konnte, so führte man sie in die Johannes-Capelle über. Die Johannes-Capelle wurde am 13. December 1844 eingeweiht.

---

in allen seinen Baugliedern bis zum Ueberdrusse gleichmässig sich fortsetzte, auch jeder Plastik scheu aus dem Wege ging, nirgends eine Verzierung gestattete, ja nicht einmal die Fenster- u. Dachgesimse hervortreten liess.