

MITTHEILUNGEN

DES

K. K. OESTERREICH. MUSEUMS

FÜR

KUNST UND INDUSTRIE.

Monatschrift für Kunstgewerbe.

Herausgegeben und redigirt durch die Direction des k. k. Oesterr. Museums.
Im Commissionsverlag von Carl Gerold's Sohn in Wien.
Abonnementspreis per Jahr fl. 4.—

Nr. 133. (376). WIEN, Januar 1897. N. F. XII. Jahrg.

Inhalt: Die Barockdecoration und die moderne Kunst. Von Alois Riegl. — Der Verein für historische Waffenkunde. Von Wendelin Bocheim. — Fälscher und Sammler. Von Hans Macht. (Schluss.) — Angelegenheiten des Oesterr. Museums und der mit demselben verbundenen Institute. — Litteraturbericht. — Bibliographie des Kunstgewerbes. — Notizen.

Die Barockdecoration und die moderne Kunst.

Vortrag,

gehalten im k. k. Oesterr. Museum am 3. Januar 1897 von Alois Riegl.

Das allgemeine künstlerische Interesse der gegenwärtigen Generation hat sich — man könnte fast sagen mit einem Schlage — so entschieden und überwiegend auf die moderne Kunst, die Kunst des Tages, gerichtet, dass von diesem Standpunkte aus ein Thema, das die Barockkunst zum Gegenstande hat, unzeitgemäß und veraltet erscheinen könnte. Es ist zwar noch gar nicht lange her — kaum länger als 15 Jahre — dass die Aufmerksamkeit auf diese Periode des vergangenen menschlichen Kunstschaffens über die engen Kreise der Kunsthistoriker hinaus in's große Publicum gedrungen ist; eine Zeit lang hat sie dann sogar das allgemeine Kunstinteresse ganz überwiegend in Anspruch genommen. Heute darf die Barockkunst schon wiederum als ein überwundener Standpunkt gelten: ein schätzbares Object für die Forschungen von Archäologen und Kunstgelehrten und für die Stilübungen solcher, die jenes zu sein vorgeben, aber so gut wie ohne alle reale Verbindung mit den künstlerischen Interessen des Tages.

Was ist es denn eigentlich, womit die moderne bildende Kunst das allgemeine Interesse der Gesellschaft, das ihr nahezu durch 100 Jahre abhanden gekommen war, wieder erobert hat? Nur ein Gebiet der

Jahrg. 1897. 18

modernen Kunst hat dieses Wunder bewirkt: die Malerei und die mit ihr unmittelbar zusammenhängenden Gebiete, d. s. die sogenannten vervielfältigenden Künste, insbesondere die Radirung. Man sagt: heute gibt es wieder eine moderne Malerei, d. h. eine Malerei, die von allen früheren Erscheinungsformen derselben, von der Malerei aller früheren Stilperioden sichtlich und unverkennbar verschieden ist und daher als der echte und specifische Ausdruck und Repräsentant der modernen Culturperiode im bildenden Kunstschaffen gelten darf. Anders aber stünde es, behauptet man, mit anderen Künsten, die wir ebenso, wie die Malerei, zu den bildenden zählen. Die Architektur und das von ihr abhängige Kunstgewerbe ließen jene Originalität noch vermissen. Und zwar fehlte es dabei nicht so sehr nach der structiven, technologischen Seite; die moderne Zeit hat vielmehr auf jenen Gebieten vielfach neue, bisher unbenützte Materialien und in Folge dessen auch neue technische Procedures in Verwendung gebracht. Der Mangel läge gerade nach der rein künstlerischen, der decorativen Seite; hierin meint man den adäquaten Ausdruck für das moderne Kunstempfinden noch nicht gefunden zu haben. — Wie haben wir uns nun dieses auffallende Zurückbleiben der modernen decorativen Kunst hinter der modernen Malerei zu erklären?

Um diese Frage beantworten zu können, wird man vor Allem die weitere Frage aufwerfen müssen, auf welche Weise die siegreiche, moderne Malerei zu Stande gekommen ist. Auch sie ist nicht vom Himmel gefallen, sondern hat an historische Vorstufen, an frühere Leistungen der menschlichen Culturgesellschaft angeknüpft. Gerade was die moderne Malerei schon äußerlich von derjenigen der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts unterscheidet: die zugleich realistische und rein malerische Auffassung, dann der völlig breite und freie Vortrag, das sind auch die wesentlichen Charakterzüge einer früheren Entwicklungsstufe der Malerei: derjenigen des Barockzeitalters. Rubens, Rembrandt, Velasquez sind die Meister, die bei der Geburt der modernen Malerei Gevatter gestanden sind und denen diese wenigstens in ihren ersten Entwicklungsstadien welche von den besten und fruchtbarsten Anregungen zu verdanken hatte. Wenn nun das Studium der Barockkunst auf dem Gebiete der Malerei wo nicht geradezu zum Ausgangspunkte, so doch gewiss zum Anknüpfungspunkte einer neuen fruchtbaren Schaffensperiode geworden ist, warum soll es sich nicht auch für die moderne Architektur und das moderne Kunstgewerbe mit gleichem Erfolge verwerthen lassen? Das ist der Punkt, in dem sich mit der Betrachtung der Barockkunst, obzwar sie schon längst der Geschichte angehört, auch ein modernes Kunstinteresse zu verknüpfen scheint. Wenn wir uns darüber klar machen, wie die Stellung des Decorativen im Barockstil beschaffen gewesen ist, erhalten wir zugleich Aufschluss über dasjenige, was der Barockstil diesbezüglich dem modernen Kunstschaffen zu bieten hätte und des Weiteren auch über die Frage, ob dieses Angebot geeignet wäre, die moderne, decorative Kunst zu der

gleichen Blüthe und Selbständigkeit zu führen, wie sie die moderne Malerei auf dem analogen Wege bereits errungen hat.

Worin liegt der Charakter des Barockstils? Wir haben in Wien genug der Baudenkmäler, die wir darnach befragen können. Nehmen wir ein kirchliches und ein profanes Denkmal, z. B. die Kirche am Peter und die Hofburgfassade gegen den Michaeler Platz, in ihrer Vollendung gemäß dem ursprünglichen Entwürfe. Der Grundriss verräth in beiden Fällen streng symmetrische Anlage, ausgesprochene Scheidung in Mitte und Flügel. Aber die Wände sind nicht in geraden, sondern in krummen Linien geführt. Der Grundriss der Peterskirche ist ein Oval, ihre Fassade ist einwärts ausgebaucht; ebenso ist die Hofburgfassade in der Mitte in concaver, an den Flügeln aber in convexer Curve geschwungen. Betrachten wir endlich das Detail, die Säulen und Pilaster mit ihren Capitälen und Gesimsen, die Umrahmungen von Fenstern und Thüren. Auch an diesen herrscht die gekrümmte Linie, die Volute, der Schnörkel. Das Detail ist im Grunde ein structurives, abgeleitet von den Functionen der damit verzierten Bautheile, an rein schmückenden Zuthaten verhältnissmäßig arm aber mit den wenigen structuriven Elementen, den Giebeln, den Rahmenbalken u. s. w. wird ein mehr oder minder üppiges decoratives Spiel getrieben.

So präsentirt sich uns der Barockstil in Wien. Wer sich aber außerhalb Wiens, außerhalb Oesterreichs und Deutschlands umsieht, wird bald erkennen, dass diese Wiener Bauten keineswegs den reinen und ursprünglichen Typus des Barockstils darstellen. Der Barockstil ist in Italien geboren; als seinen ältesten Begründer nennt man niemand Geringeren als Michelangelo, womit also seine Anfänge bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zurückdatirt erscheinen. Völlig ausgebildet tritt uns dieser ursprüngliche römische Barockstil gegen das Jahr 1600 entgegen. In Wien besitzen wir glücklicherweise ein Baudenkmal, das uns wenigstens in seiner Grundanlage und in seinem Aeußern eine leidliche Vorstellung vom römischen Barockstil verschafft: die Jesuitenkirche am Universitätsplatz. Was zeigt uns diese Kirche? Im Grundriss eine streng viereckige Langhaus-Anlage, dazu eine Fassade mit geraden Wänden, auch im Detail fast lauter geradlinige Formen. Was hat sie mit der Wiener Peterskirche gemein? Von Hauptsachen bloß die streng symmetrische Anlage; sonst begegnen uns fast lauter Gegensätze. Dort fanden wir Alles in Bewegung und Schwingung, hier ist Alles in starrer, fast trotziger Ruhe.

Es herrscht also ein tiefgehender Unterschied zwischen dem strengen römischen Barockstil und seinem späten Ableger in Wien vom Anfange des 18. Jahrhunderts. Gemeinsam ist ihnen hauptsächlich bloß die streng symmetrische Grundanlage; dadurch unterscheiden sie sich nämlich gegenüber ihrer Vorgängerin, der Renaissance; dieser gegenüber erscheinen alle Abarten des Barockstils in der That als eine Gesammtheit. Die Renaissance hat die heterogensten Bautheile naiv aneinander gefügt; sie hat sich

wenigstens im Norden sogar mit der Gothik vertragen. Der Barockstil dagegen duldet keinen anderen Stil neben sich; wo er bauen will, reißt er alles vorhandene Alte nieder und baut auf dem rasirten Platze ein einheitliches Ganzes nach vollständig neuem Grundplan. So erklärt sich, dass unsere uralten großen Stifter, die in der Barockzeit neugebaut wurden, häufig so rein gar nichts Architektonisches aus ihrer mittelalterlichen Blüthe erhalten haben, wie es z. B. bei Stift Melk oder Kremsmünster der Fall ist.

Wenn aber der frühe und der späte Barockstil nur in der Regelmäßigkeit des Grundplanes zusammengehen und in vielen anderen grundwichtigen Punkten von einander abweichen, so müssen wir fragen, ob nicht auch das Verhältniss zur Decoration da und dort ein verschiedenes gewesen ist.

Die Sprache, die der strenge Barockstil zu sprechen sich bemüht, ist diejenige der concentrirten, aber verhaltenen Kraft. Nehmen wir eines der bekanntesten Denkmäler dieser Art: die Fassade der Peterskirche in Rom. An dieser Fassade steht eine Flucht riesenhafter Halbsäulen, über diesen lagert ein gewaltiges, drohend ausladendes Gebälke; dadurch entsteht unter der intensiven Beleuchtung der südlichen Sonne ein überaus mächtiger Schattenschlag, der eine höchst wirksame Gliederung der cyklopischen Massen herbeiführt und durch den wechselnden Contrast von Licht und Schatten die eindringlichsten malerischen Reize hervorbringt. Aber das Detail, das eigentlich Decorative, erscheint darüber vernachlässigt, vereinfacht, ja absichtlich zurückgestellt, denn es würde den Eindruck übermenschlicher Wucht und Größe nur abschwächen, beeinträchtigen. Aehnliches begegnet uns, wenn wir das Innere derselben Peterskirche betreten. Neben den grandiosen Formen ist es da hauptsächlich der blendende Werth des Rohmaterials, womit die Sinne des Beschauers betäubt werden: der Werth der Marmor-Incrustation und der schweren Vergoldung. Die reine Kunstform findet im decorativen Detail nur überaus kärglichen Raum zur Entfaltung. Und doch wurde die Ausschmückung des Innern der Peterskirche, wenigstens im Langhause, das beim Eintritt den Eindruck zunächst beherrscht, bereits in vorgeschritteneren Decennien des 17. Jahrhunderts durchgeführt, da die allerstrengste Auffassung bereits eine beträchtliche Lockerung erfahren hatte.

Das eigentliche Decorative hatte somit seine mageren Jahre in der Zeit des strengen Barockstils. Das hat sich in Rom auch im weiteren Verlaufe des 17. Jahrhunderts nicht wesentlich geändert. Es ist zwar eine naturgemäße Revolution gegen den langen Druck eingetreten; sie hat aber nur die großen Formen in Aufruhr gebracht; Bernini hat mit seinem Tabernakel von St. Peter, Borromini mit seinen berüchtigten wellenförmigen Fassaden die Herrschaft der Geraden gebrochen und diejenige der Curve an ihre Stelle gesetzt: aber die Detailformen behalten selbst dann noch im Allgemeinen ihre structive Grundbildung bei und

werden bloß in's Spielende, Scherzende umgestaltet. Der Giebel z. B. bleibt ein Hauptmotiv der Decoration, aber er wird jetzt im Scheitel durchbrochen, d. h. gerade an jener Stelle, die für seine structive Function die entscheidende ist: ein Spitzgiebel, dessen Sparren sich nicht mehr wechselseitig stützen, ein flacher Rundgiebel, aus dessen Wölbung der Schlussstein gebrochen ist, hält nicht mehr zusammen. Insoferne wird die structive Form in der That ausdrücklich zu einer decorativen herabgedrückt; aber eine wirkliche Bereicherung der decorativen Formen scheint damit nicht erreicht. Der Barockstil bleibt wenigstens in Rom auch in dieser Spätzeit in seinem innersten Wesen antidecorativ. Er geht überwiegend nur auf große Formen aus, aber nicht auf die belebende Kleinzier, wie sie namentlich das Kunsthandwerk verlangt.

Kehren wir nun für einen Augenblick wieder zu unseren Wiener Barockdenkmälern zurück. Die Hofburgfassade entspricht im Ganzen dem Bilde, das wir eben von dem späteren Barockstil in Rom entworfen haben. Aber schon die Fassade der Kirche am Peter ist etwas reicher an decorativem Detail, und vollends wenn man andere Denkmäler, wie z. B. das Belvedere, in Betracht zieht, wird man finden, dass unsere Wiener Barockbauten wenigstens zum Theil nicht bloß nicht sparsam, sondern geradezu reich mit decorativen Zugaben ausgestattet sind. Diese Wahrnehmung ist vollkommen richtig; aber die Decorationsfülle an einzelnen unserer Bauten wurzelt nicht im Charakter des Barockstils, sondern ist auf denselben aufgefropft durch die in unseren Landen niemals ganz ausgestorbene Schmuckfreudigkeit aus der mittelalterlichen und der Renaissance-Zeit. Es ist auch höchst bezeichnend, dass die betreffenden Bauten sämmtlich nicht von Meistern ausgeführt sind, die aus der römischen Schule stammten, wie der Erbauer der beiden Liechtenstein'schen Palais, oder die, wengleich österreichischer Abkunft, in Rom ihre Schule genossen haben, wie der große Fischer von Erlach, sondern von solchen, die im Wesentlichen aus der einheimischen Baupraxis hervorgegangen sind, wie Jacob Prandauer, der geniale Maurermeister von St. Pölten, dem wir u. A. die Melker Stiftskirche verdanken, oder auch solche, die höchstens in der nicht minder schmuckfreudigen Lombardei ihre Ausbildung gefunden haben, wie dies mit einiger Wahrscheinlichkeit von Lucas Hildebrand, dem Erbauer des Wiener Belvedere, zu vermuthen steht.

Es hat also in der That seine Richtigkeit, dass jene Abart des Barockstils, wie wir sie in Oesterreich seit dem Beginne des 18. Jahrhunderts sich entfalten sehen, einen verhältnismäßigen Reichthum an decorativen Formen besessen und verarbeitet hat. Aber diese Formen wurzeln eben nicht im Barockstil, sondern in der Renaissance, — jener Renaissance, die ja nicht bloß im Norden, sondern auch in Italien geradezu charakterisirt erscheint durch das schrankenlose Wohlgefallen an der decorativen Form. Es ist daher wohl gerechtfertigt, wenn man im Norden von einer »Spätrenaissance« spricht, um damit die Kunst des 17. und

18. Jahrhunderts zu bezeichnen. Selbst auf das allezeit zielustige Oberitalien darf diese Bezeichnung ihre Anwendung finden; aber keineswegs auf Rom und Toscana. In Rom und Florenz ist die Renaissance abgeschlossen spätestens mit der Mitte des 16. Jahrhunderts, darauf folgt der Barockstil. In Deutschland und Oesterreich gibt es dagegen, mit höchst seltenen Ausnahmen, überhaupt keinen strengen Barockstil nach römischer Art; es gibt hier nur einen Mischstil, der zwar einige Grundzüge der barocken großen Formengebung adoptirt hat, aber im Uebrigen ganz von dem decorativen Geiste der Renaissance erfüllt ist.

Im Anschlusse daran möchte ich Ihre Aufmerksamkeit gleich auf eine Erscheinung in der modernen Kunst lenken, die gerade durch das eben Gesagte ihre richtige Beleuchtung und Erklärung findet. In der modernen Architektur begegnen Sie kaum einem Bau, im modernen Kunstgewerbe kaum einem Gegenstande, der rein im Geiste des strengen, typischen Barockstils erfunden wäre. Entweder sind diese Dinge der Spätrenaissance nachempfunden, oder sie sind überhaupt unverfälschte Renaissance-Sprösslinge, die nur unter angenommener barocker Flagge gehen. Man glaubt gar nicht, wie viel »Altdeutsches« in unseren modernen Barockarbeiten enthalten ist.

Wir sind bisher zu dem Ergebnisse gelangt, dass im reinen typischen Barockstil das Decorative zurückgedrängt erscheint. Von Rom und Florenz hatte die decorative Kunst in jener Zeit keine entscheidenden Anregungen zu erwarten; die moderne Architektur und das moderne Kunstgewerbe wird daher von dieser Seite her auch nichts mehr erwarten dürfen. Nun sind wir zu dieser ganzen Untersuchung angeregt worden durch die Beobachtung, dass die Malerei jener Zeit sich für unsere moderne Malerei so überaus fruchtbar erwiesen hat. Es drängt sich die Frage auf, wie sich denn Italien, die Wiege des architektonischen Barockstils, zur Blüthe der Malerei im Barockzeitalter verhalten hat. Da wird uns die überraschende Antwort, dass gerade an demjenigen, was den specifischen Charakter der Malerei des 17. Jahrhunderts ausmacht, die italienischen Schulen nur einen mehr oder minder untergeordneten Antheil gehabt haben. Die Gipfelhöhen der Malerei des 17. Jahrhunderts bezeichnen wir mit den Namen Rubens, Rembrandt, Velasquez. Davon ist einer ein Flamänder, der zweite ein Holländer, der dritte ein Spanier. Die großen, für die moderne Kunst so bedeutsamen Erfolge der Malerei des 17. Jahrhunderts wurden gar nicht in jenen Ländern erstritten, deren Barockstil wir bisher untersucht haben: nicht in Italien, der Heimat des Barockstils, aber auch nicht in Wien, Oesterreich, Deutschland, die wir zum zweiten Beispiele gewählt hatten. Wir werden uns daher nun in jenen anderen Ländern umsehen müssen, in denen die großen Maler jener Zeit gehaust und geschaffen haben. Wir werden fragen müssen: wie hat sich der Barockstil in Spanien, in Flandern, in Holland geäußert?

(Schluss folgt.)

Die Barockdecoration und die moderne Kunst.

Vortrag,

gehalten im k. k. Oesterr. Museum am 3. Januar 1897 von Alois Riegl.

(Schluss.)

Das einzige von diesen drei Ländern, in dem der römische Barockstil mit voller Begeisterung übernommen und zu verhältnismäßig hoher Blüte gebracht wurde, ist Flandern gewesen, das heutige Belgien, d. h. genau gesagt die ganze südliche Hälfte der Niederlande, die nach den Revolutionskriegen des 16. Jahrhunderts der spanischen Herrschaft verblieben ist. Mit der spanischen Herrschaft erhielt sich dort zugleich der Katholicismus, die geistliche Abhängigkeit von Rom, die enge und unmittelbare Verbindung mit Italien. Der Maler aber, der die flämische Kunst für ewige Zeiten berühmt gemacht hat — Peter Paul Rubens — ist unter seinen Concurrenten um den ersten Rang derjenige, der den Zusammenhang mit der früheren idealistischen Malerei, namentlich der Italiener, noch verhältnismäßig am stärksten festgehalten hat. In den Bildern des Rubens tritt uns Idealismus und Realismus, Naturwahrheit und Dichtung in so inniger Verbindung entgegen, wie bei keinem andern der Malerfürsten des 17. Jahrhunderts, — weder bei Rembrandt, noch bei Velasquez. Dasjenige Land, das, wie ich gerade bemerkt hatte, in der Pflege des Barockstils den Römern und Florentinern zunächst gekommen ist, hat auch in der Malerei eine den Italienern verhältnismäßig verwandte Weise befolgt. Das ist nun wohl keine zufällige Verkettung der Thatsachen, sondern eine ganz natürliche Causalitätsverbindung. Wir können daraus auch schon a priori den Schluss ziehen, welche Rolle das Decorative im belgischen Barockstil gespielt haben mag. Es ist im Allgemeinen die Rolle der römischen Barockdecoration, aber vermehrt um eine Anzahl decorativer Elemente, die aus der üppigen niederländischen Renaissance herübergenommen worden sind. Architekturen solchen Charakters hat Rubens selbst mit Vorliebe auf seinen Bildern angebracht; aber auch seine ganze Kunstweise in der Figurenmalerei erinnert vielfach an den wuchtigen, ausladenden Stil der Barockarchitektur. Man hat sich daher gewöhnt, Rubens geradezu als den typischen Barockmaler zu betrachten; kein Italiener hat den Geist dieses Stils in der Malerei so richtig und schlagend zu treffen gewusst, als der Antwerpener Großmeister. Ja Rubens hat es in einzelnen Fällen sogar nicht verschmäht, seine Kunst direct in den Dienst decorativer Aufgaben zu stellen: wir kennen von ihm u. A. Entwürfe für Deckenmalereien und Teppichwebereien. Aber auch bei ihm ist doch Alles überwiegend auf die große Form berechnet; für eigentliches Zierwerk wird man auch bei Rubens nur mit geringem Erfolg nach Inspirationen suchen.

Von den drei Großmeistern der Malerei des 17. Jahrhunderts ist aber Rubens derjenige, der verhältnismäßig am wenigsten tief und nach-

haltig unser modernes Zeitgeschlecht bewegt hat; vielleicht, ja wahrscheinlich eben darum, weil seine Kunstweise noch immer an die Italiener, die unverbesserlichen Idealisten, erinnert. Die ungetheilte, grenzenloseste Bewunderung hat dagegen in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren Diego de Silva Velasquez gefunden. Wäre das Stoffgebiet des Velasquez nicht ein verhältnissmäßig beschränktes gewesen, hätte er die Historienmalerei, auf deren Gebiete er bloß die Uebergabe von Breda im Prado-Museum hinterlassen hat, in umfassenderem Maße gepflegt, er würde wahrscheinlich heute widerspruchslos von allen Nationen, nicht bloß von den Spaniern, für den größten Maler aller Zeiten und Völker angesehen werden. An künstlerischem Naturalismus, d. h. an Schärfe der Beobachtung der Naturerscheinungen und an Kraft zur charakteristischen Wiedergabe des Beobachteten im Bilde, kommt ihm keiner seiner Rivalen gleich. Von seinen Porträten sagten schon seine spanischen Zeitgenossen, sie enthielten »verdad, no pintura«, Wahrheit und nicht Malerei. Dieses Urtheil hat die moderne Forschung, unser moderner Geschmack vollständig ratificirt. Velasquez war dabei nur Spanier und nur Naturalist: er malte nichts als seine spanische Umgebung; und selbst wo er, wie z. B. während seiner beiden italienischen Reisen, eine fremde Umgebung darzustellen hatte, erfüllt er sie mit spanischem Geiste, bleibt er von der Kunstweise jenes fremden Landes unberührt. In der Kunst des Velasquez findet sich also keine wesentliche Beimischung italienischer idealistischer Kunstelemente.

Es erwächst uns daraus der Wunsch zu erfahren, wie denn diese spanische Kunst sich im Barockzeitalter zur Decoration gestellt hat. Um die diesbezüglichen Erwartungen von Vorneherein auf ein bescheideneres Maß herabzustimmen, mag zuvor noch erwähnt sein, dass gerade in der spanischen Malerei der Hauptmeister Velasquez eine weit isolirtere Stellung eingenommen hat als die übrigen Hauptmeister in ihren Ländern. Rubens beherrscht die ganze flämische Kunst in souveräner Weise; von Rembrandt gilt dies zwar nicht in vollkommen gleichem Umfange, aber im Allgemeinen vereinigt auch er in sich alle die höchsten und bedeutsamsten Züge, die der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ihren Charakter geben. Velasquez dagegen tritt schon dadurch in einen Gegensatz zu der großen Masse der spanischen Maler, dass er so gut als der einzige Maler rein weltlicher, profaner Stoffe gewesen ist, während alle seine übrigen Landsleute, ohne irgend eine bemerkenswerthere Ausnahme, Kirchenmaler gewesen sind. Es wäre daher keineswegs sehr übertrieben, wenn man behauptete, dass Murillo die nationale spanische Malerei des 17. Jahrhunderts weit zutreffender repräsentirt als Velasquez. Wodurch unterscheidet sich Murillo von Velasquez? Auch Murillo ist ausgegangen vom strengen spanischen Naturalismus, aber in seiner reiferen Entwicklung erinnert er immer mehr an die Italiener. Es regte sich der Romane in ihm, dem doch die schöne Form als Gefäß einer schönen Seele unentbehrlich dünkt. Auch Murillo zieht das Göttliche in die rein mensch-

liche Sphäre herab, malt Andalusierinnen als Madonnen; aber er lernt mit der Zeit seine Modelle entsprechend auszuwählen und ihnen feine Formen und anmuthige Bewegungen anzudichten. Auch die Kunst des Murillo hat ihre idealistische Seite, die ihn mit seinen italienischen Rasseverwandten verknüpft; und dem gleichen Zuge begegnen wir bei den meisten seiner Landsleute.

Dadurch müssen unsere Erwartungen von einer etwaigen Selbständigkeit der spanischen Barockdecoration schon von vornherein eine wesentliche Mäßigung erfahren. Und in der That, der eigentliche spanische Barockstil ist nichts als eine nüchterne, steife Nachahmung des römischen Barockstils. Vielleicht das in aller Welt bekannteste aller spanischen Bau- und Denkmäler ist der Escorial; hört man diesen Namen nennen, so denkt man sofort an düstere, freudlose, kerkerhafte Mauern, von denen auch die Freude am Schmuck von Vorneherein ausgeschlossen ist. Der Stil des Escorial ist aber im Allgemeinen, wenn auch nicht mit der gleichen, asketischen Enthaltensamkeit, fast im ganzen 17. Jahrhundert in Spanien in Herrschaft geblieben. Erst das lebenslustige französische Regiment der Bourbonen hat im 18. Jahrhundert den Bann gelöst und einen um so überschwänglicheren Wirbeltanz der Formen entfesselt, der dem französischen Rococo parallel geht und im Rausche der Bewegungen und Schwingungen weit Alles übertrifft, was in dieser Hinsicht in Italien, Deutschland, Belgien und Frankreich geleistet worden ist. Wie es unter solchen Umständen mit der spanischen Barockdecoration des 17. Jahrhunderts bestellt gewesen ist, lässt sich leicht denken. Es genügt die Erzählung eines Factums, um sie zu illustriren. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurde das alte königliche Schloss in Madrid ausgebaut und sollte naturgemäß einen der königlichen Würde und Majestät entsprechenden decorativen Schmuck erhalten. Man brauchte decorative Sculpturen und Malereien, aber im Lande selbst wusste man solche nicht herzustellen. Es fehlte vollständig an Kräften, die darin Uebung besessen hätten. Velasquez musste als Hofmaler des Königs nach Italien gehen, um italienische Decorateure anzuwerben. Nach langen fruchtlosen Unterhandlungen gelang es ihm erst nach seiner Rückkehr nach Madrid, endlich einen Decorationsmaler aufzutreiben, der sich für einige Jahre bereit finden ließ, in die Dienste des spanischen Königs zu treten.

Es verbleibt uns somit nur noch eine Instanz: die holländische Kunst, deren Malerei in oberster Spitze durch Rembrandt vertreten ist. Der Naturalismus Rembrandt's ist zwar kein absoluter, wie derjenige des Velasquez. Namentlich in coloristischer Beziehung erscheinen Rembrandt's Porträte geradezu phantastisch, wenn man sie neben solche des Velasquez hält. Aber diesen Mangel, den er selbst freilich als solchen keineswegs empfand, wusste Rembrandt für unseren modernen Geschmack auszugleichen durch jene unendliche Gefühlswärme, jene anheimelnd gemüthvolle Auffassung, mit der er seine historischen Darstellungen erfüllt hat.

In Folge dessen hört man heutzutage vielfach, namentlich bei den Culturvölkern germanischer Rasse, Rembrandt als den größten Künstler nennen, den das Menschengeschlecht bis jetzt überhaupt hervorgebracht hat. Wir haben nun zu untersuchen, wie sich eine Kunst, die durch einen solchen Meister vertreten ist, zur decorativen Seite des Kunstschaffens gestellt hat.

Eines erscheint da von Vorneherein geeignet, unsere Erwartungen auf das Höchste zu spannen. Wenn die Flamänder mit Rubens halbe Italiener gewesen sind, wenn selbst die Spanier durch ihre romanische Abkunft und durch ihre Kirchenmalerei der idealistischen Richtung der Italiener bis zu einem gewissen Grade nahegebracht worden sind, so hat die echte national-holländische Malerei wenigstens in den zwei ersten Dritteln des 17. Jahrhunderts jedwede Verbindung mit Italien aufgegeben. Ich sage: die echte national-holländische Malerei, denn neben dieser gab es zur gleichen Zeit in Holland auch eine italienisirende Malerei, die hauptsächlich im katholischen Utrecht ihren Sitz gehabt hat, und deren Bedeutung schon deshalb nicht unterschätzt werden darf, weil sie später, gegen Ausgang des 17. Jahrhunderts, die ganze holländische Malerei erobert, jene national-holländische Malerei völlig aus dem Felde geschlagen hat. Aber in der ersten und zweiten Generation der holländischen Maler des 17. Jahrhunderts herrschte weitaus unter der Mehrzahl derselben ein Geist, der von italienischen Vorbildern und italienischer Formenauffassung nichts wissen wollte. Dieser Selbständigkeitstrieb wurde noch in der entschiedensten Weise gestärkt und gefördert durch den Umstand, dass im protestantischen Holland die Kirchenmalerei fast vollständig in Wegfall gekommen ist. Damit entfiel von selbst eine gefährliche Verlockung, die, wie wir gesehen haben, selbst die von Haus aus naturalistischen Spanier bis zu einem gewissen Grade wieder dem Italianismus entgegengeführt hatte. Von dem Meister, der die erste Generation der holländischen Maler des 17. Jahrhunderts als ihr vornehmster Vertreter repräsentirt, von Franz Hals, haben wir gar keine religiösen Bilder, sondern nur Porträte und Genrebilder. Der Hauptmeister der zweiten Generation, Rembrandt, verdankt zwar gerade seinen biblischen Compositionen einen guten Theil seines Ruhmes und Erfolges; aber er wusste hierbei die Fallen des Italianismus vollständig zu vermeiden. Wenn bei Murillo die heil. Maria nur in seinen frühesten Bildern die einfache Zimmermannsfrau von Sevilla ist, um später immer mehr zu einer vornehmen, fein gestalteten Dame zu werden, so ist sie bei Rembrandt bis in seine späteste Zeit hinein immer die schlichte Holzhackersgattin geblieben; es fehlt ihr zwar darum auch bei Rembrandt nicht an der gebührenden überirdischen Verklärung, aber der Meister hat dieselbe nicht in der äußeren Form, sondern im Ausdruck, der inneren Beseelung und namentlich in coloristischen Mitteln gesucht. Dagegen hat die ganze unabsehbare, idealistische Bilderwelt, die die Italiener von Giotto bis auf Guido Reni für die biblische Malerei erfunden hatten, für Rembrandt's Kunstschaffen so gut wie gar nicht

existirt, wemgleich der Meister sie ganz gut gekannt hat. Er malte die heiligen Geschichten als Holländer mit holländischen Modellen und unter der Eingebung nordisch-inniger Gemüthsempfindungen.

Wie haben sich nun die Holländer, dieser äußerste linke Flügel der malerischen Naturalisten, zum Barockstil in Architektur und Kunstgewerbe verhalten? Unsere Erwartung von dieser Seite wird womöglich noch gesteigert, wenn wir zur Antwort erfahren, dass die Holländer den römischen Barockstil nicht übernommen haben. Wessen die Flamänder und selbst die Spanier noch immer nicht entrathen zu können glaubten, das haben die Holländer grundsätzlich abgelehnt. Sowie sie den römisch-florentinischen Italianismus in der Malerei schroffer und unbedingter als ihre beiden anderen naturalistischen Concurrenten zurückgewiesen haben, so verschmähten sie es auch, in der Architektur ihre Inspirationen aus Rom zu holen. Nun könnte es scheinen, hätten wir endlich das Richtige, was wir suchen: eine bewusste und rücksichtslos naturalistische Kunst, die auch in der Architektur andere Wege gehen will als die übrigen, die sich immer noch mit dem historischen Idealismus abfinden zu müssen glaubten.

Aber es harrt unser auch diesmal eine Enttäuschung. Den römischen Barockstil haben die Holländer allerdings verschmäht; sie sind auch nicht bei ihrer Renaissance des 16. Jahrhunderts geblieben, nicht blos, weil sie ihnen überlebt schien, sondern wohl auch ihres italianisirenden Charakters willen: so wie man den sogenannten italienischen Manierismus in der Malerei um 1600 für überwunden ansah, wollte man auch von dem damit parallel entwickelten Manierismus in der Architektur nichts mehr wissen. Aber was hat man an Stelle dessen gesetzt? Etwa einen ganz neuen, originellen Baustil, aus den natürlichen Voraussetzungen des Zweckes und der natürlichen Beschaffenheit der Materialien entwickelt und mit naturalistischen Decorationsmotiven verziert? Nichts von Alledem. Die Holländer haben nicht minder wie alle übrigen Kunstvölker jener Zeit, mit einziger Ausnahme der Italiener, sich hinsichtlich ihrer Architektur und ihrer Kunstgewerbe nach fremder Hilfe umgeschaut. Nur vom päpstlichen Rom durfte die Hilfe nicht kommen. Man nahm sie daher vom kaiserlichen Rom, von dem Rom der classischen Antike.

Es verräth sich darin die praktische, consequente Denkweise der Holländer. Ihr Protestantismus bestand darin, dass sie direct auf die Quellen des altrömischen Urchristenthums zurückgingen und die Tradition und Dogmatik des päpstlichen Rom zurückwiesen. Genau das Gleiche vollzogen sie nun auf dem Gebiete der Architektur. Auch hier verschmähten sie die Trübungen, die der altrömische Baustil im Laufe der päpstlichen Jahrhunderte erfahren hatte und wandten sich direct an die Urquelle, an den classischen Stil der römischen Kaiserzeit. Sie gingen aber nicht etwa nach Italien, um ihn an den erhaltenen Denkmälern selbst zu studiren; sondern sie benutzten dazu die Publicationen dieser Denkmäler, die seit dem 16. Jahrhundert von den Italienern wiederholt

veranstaltet worden waren, und zwar benutzten sie hauptsächlich die Publicationen eines oberitalienischen, venezianischen Architekten, des Andrea Palladio. Es war daher gar nicht zu vermeiden, dass die Holländer neben den rein classischen Formen auch solche übernommen haben, die Palladio aus Eigenem dazu gedichtet hat. Die holländische Baukunst des 17. Jahrhunderts wollte eine rein classische sein; als sie aber den Classicismus aus zweiter Hand, aus der Hand des Palladio nahm, wurde sie ein Ableger der palladiesken Baukunst. Die Formenelemente dieser Baukunst sind im Grunde die gleichen wie im römischen Barockstil, denn auch diese sind ja der classischen Antike der römischen Kaiserzeit entlehnt. Aber sie werden von Palladio nicht so in's Wuchtige gesteigert; und auch die Decoration wird nicht in gleichem Masse wie in Rom dieser gewaltigen und malerischen Tendenz untergeordnet, sondern behält mehr oder minder eine beachtenswerthe Sonderexistenz. Bei Palladio begegnet noch die Freude an den antiken Anthemienfriesen und Akanthusverzierungen, die im gleichzeitigen Rom vollständig hinter dem Schnörkelwerk verschwinden.

Dieser classicirende Stil des Palladio hat nun in Holland Eingang gefunden. In nächster Nachbarschaft, in Brüssel und Antwerpen, konnten die Holländer die sinnberückende Pracht der barocken Jesuitenkirchen kennen lernen; sie haben sich an dieser Pracht nicht berauscht, sondern haben den palladiesken Classicismus angenommen, offenbar auch darum, weil er in seiner größeren Einfachheit dem nüchternen, praktischen Sinn der Holländer zusagender erschienen ist. Ja, sie haben die relative Einfachheit dieses Stils geradezu bis zur Kahlheit gesteigert. Wenn man der holländischen Monumentalbauten des 17. Jahrhunderts zum ersten Male ansichtig wird, z. B. des alten Rathhauses zu Amsterdam oder des Trippenhuis, so wird man auf den ersten Blick unbedingt geneigt sein, ihre Entstehung in die Empirezeit zu versetzen: so nüchtern und kahl tritt uns daran die Nachahmung der römischen Antike entgegen.

Wie es an diesen holländischen Bauten des 17. Jahrhunderts mit der Decoration bestellt war, das ergibt sich schon aus dem Gesagten. Gerade das decorative Element in Palladio's Kunst, wenngleich es kein originelles gewesen ist, hat bei den Holländern noch eine Verminderung und Einschränkung erfahren. Nur ein Zug tritt hier auf, freilich unmerklich und schüchtern, der aber nicht ohne Bedeutsamkeit erscheint, sobald man die moderne Entwicklung daneben hält. Der holländische Classicismus beginnt stellenweise Blumenguirlanden zu verwenden; dieselben sind zwar nicht so naturalistisch gehalten, wie die modernen Blumendecorationen, aber sie verrathen doch einen Zusammenhang mit der lebenden Natur, sind nicht mehr leblose Schnörkel wie die Decorationsmotive des Barockstils. Hier haben wir also endlich einen Punkt, auf dem wir die holländische Decoration des Barockzeitalters auf die Natur greifen sehen; aber es ist eben der einzige Punkt, und dieses

Greifen ist nicht einmal ein unmittelbares: es steht noch deutlich dazwischen die historische stilistische Kunst, deren Medium das pflanzliche Naturmotiv vorerst zu passiren hatte.

Ueberblicken wir die Resultate unserer Untersuchung der Barockdecoration bei den drei Völkern, die der modernen Malerei die fruchtbarsten Impulse gegeben haben, so lassen sie sich zu dem Gesamtergebnisse zusammenfassen, dass bei keinem dieser drei Völker — weder bei den Flamändern noch bei den Spaniern oder Holländern — die Decoration im Barockzeitalter eine selbständige Entwicklung erfahren hat, und dass daher keinem darunter die Fähigkeit zugestanden werden könnte, der modernen Decoration den Weg zu einer selbständigen Entwicklung und Blüthe anzuzeigen. Das einzige Volk, das eine originelle Barockdecoration hervorgebracht hat, sind die Italiener gewesen, genauer gesagt die Römer und die Florentiner, also die Vertreter einer vorwiegend idealistischen Kunstrichtung. Nur war diese italienische Barockdecoration, wie wir gesehen haben, in den Motiven so arm und auch von so eigenthümlicher Art, dass sie den modernen Bedürfnissen keineswegs genügen könnte und auch den modernen Geschmacksempfindungen sich nur schwer anpassen ließe.

Zu derselben italienischen Barockdecoration also, die uns anfänglich so ungenügend erschienen war, kehren wir nach der erwartungsvoll angetretenen, aber unter Enttäuschung beschlossenen Rundschau bei den Völkern naturalistischer Kunstübung zurück, um zu erkennen, dass sie doch noch die einzige zu ihrer Zeit gewesen ist, der man eine Selbständigkeit in den Zielen und in der Entwicklung zuerkennen darf. Den gesuchten Anknüpfungspunkt für eine fruchtbare Entwicklung im modernen decorativen Kunstschaffen haben wir dabei leider nicht gefunden, wohl aber scheint uns das Ergebniss geeignet, Aufklärung darüber zu geben, warum die decorativen Künste in unseren Tagen noch immer jene Selbständigkeit vermissen lassen, die wir der modernen Malerei freudig zugestehen. Culturperioden, die unter der Herrschaft naturalistischer Kunstneigungen stehen, eignen sich offenbar von vornherein schlecht für die Entfaltung decorativer Künste. Die Decoration, die die Aufgabe hat, leblose Materialien zu Kunstformen umzuschaffen und zugleich menschlichen Gebrauchszwecken zu dienen, kann dabei des Stilismus, des Idealismus augenscheinlich noch immer nicht entrathen. Man kann zwar naturalistische Motive dabei verwenden, wie dies schon von den holländischen Baumeistern des 17. Jahrhunderts schüchtern versucht worden ist, aber man muss sie doch in regelmäßige, symmetrische Formen einspannen. Selbst das impressionistisch gemalte Bild muss in einen symmetrischen Rahmen gefasst sein, weil es im Zimmer irgendwo aufgehängt oder aufgestellt werden soll. Dieses Postulat ist so eng und unlösbar mit dem primitivsten Kunstempfinden der Menschheit verbunden, dass es mindestens zweifelhaft erscheint, ob man sich jemals davon wird eman-

cipiren können. Die allgemeinen Kunstneigungen einerseits, die speciellen Lebensbedingungen der decorativen Kunst andererseits stehen also heutzutage im Widerspruche miteinander, wie dies ganz ähnlich schon im 17. Jahrhundert der Fall gewesen war; daher erklärt sich auch die unaufhörliche Anleihe unserer decorativen Künste bei den alten idealistischen Kunststilen und insbesondere bei der Renaissance, trotz des siegreichen Naturalismus in der Malerei.

Welche kann aber die Zukunft der Decorationskunst sein? Hat sie für alle künftige Zeiten auf alle Originalität zu verzichten? Das möchte man fast befürchten, wenn sie darauf warten müsste, bis das idealistische Kunstempfinden im Menschen auch für decorative Aufgaben endgiltig ausgetrieben sein würde durch das naturalistische Empfinden. Aber vorläufig wenigstens scheint ein Anderes wahrscheinlicher. In der Kunstgeschichte sehen wir Zeiten mit verhältnissmäßig oder vorwiegend naturalistischen Kunstneigungen beständig alteriren mit solchen, die einer mehr idealistischen Auffassung gehuldigt haben. Auch in Holland ist auf den schroffen germanischen Naturalismus ein glatter romanischer Idealismus, auf einen Rembrandt ein Adrian van der Werff gefolgt. Warum soll der gleiche Process nicht auch heute oder morgen sich wiederholen? An Anzeichen dafür fehlt es durchaus nicht. Jede Kunstausstellung bringt heutzutage vermehrte Beispiele eines neuerlich vordringenden Formenidealismus in der Malerei; auch der Vortrag der Maler wird vielfach wieder ein glatterer und sorgfältigerer. Sollte aber diese Richtung in der That die Oberhand gewinnen, steht uns in der That für die nächste Zukunft ein neoidealistisches Zeitalter bevor, dann wird gewiss auch die Decorationskunst als solche wiederum selbständigere Wege einzuschlagen lernen.

Angelegenheiten des Oesterr. Museums und der mit demselben verbundenen Institute.

Personalnachrichten. Se. k. u. k. Apostol. Majestät haben mit Allerhöchstem Handschreiben vom 13. Januar d. J. den Curator des k. k. Oesterr. Museums, Oberstjägermeister Hugo Grafen von Abensperg und Traun, zu Allerhöchstihrem Oberstkämmerer allergnädigst zu ernennen geruht.

— Se. k. u. k. Apostol. Majestät haben mit Allerhöchstem Handschreiben vom 16. Januar d. J. dem Curator des k. k. Oesterr. Museums, erblichen Mitgliede des Herrenhauses und Kämmerer Dr. Karl Grafen Lanckoroński-Brzezic, die Würde eines Geheimen Rathes taxfrei allergnädigst zu verleihen geruht.

Paramenten-Ausstellung. Im Säulenhofe des Museums sind gegenwärtig Paramente ausgestellt, welche Sr. k. u. k. Apostol. Majestät von Ihrer k. u. k. Hoheit der durchl. Frau. Erzherzogin Isabella und dem »Isabella-Hausindustrie-Vereine« für die Mathias-Kirche zu Budapest