



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Präsentation der österreichischen Malerei auf der
Wiener Weltausstellung 1873“

Verfasserin

Christina Hofmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

O. Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

I. Inhalt

1. Einleitung.....	6
1.1. Quellenmaterial und aktueller Forschungsstand	10
1.1.1. Quellen.....	10
1.1.1.1. Bildquellen.....	10
1.1.1.2. Schriftliche Quellen.....	11
1.1.2. Literatur.....	14
2. Die Zeit der Wiener Weltausstellung.....	16
2.1. Das politische Umfeld zur Zeit der Weltausstellung und seine Vorgeschichte.....	16
2.2. Das kulturelle Umfeld in Wien.....	19
2.2.1. Die Genossenschaft bildender Künstler Wiens.....	21
3. Die bauliche Anlage der Weltausstellung.....	22
3.1. Der Prater.....	22
3.2. Das Ausstellungsgelände und seine Bebauung.....	24
3.2.1. Exkurs: Carl von Hasenauer und sein Team.....	24
3.3. Die Ausstellungsbauten.....	25
3.4. Der Baufortschritt.....	28
4. Planung und Organisation der Weltausstellung.....	29
4.1. Die Vorbereitungen in Wien.....	31
5. Das Weltausstellungsprogramm.....	32
5.1. Die Länderbeteiligung.....	34
6. Der architektonische Rahmen – Die Kunsthalle.....	35
6.1. Die innere Aufteilung (Abb. 23).....	37
7. Das »Spezial-Programm für die Gruppe 25 – Bildende Kunst der Gegenwart«.....	38
7.1. Die Organisation durch die Genossenschaft bildender Künstler Wiens.....	40
7.2. Das Ausstellungsarrangement der österreichischen Säle.....	42
8. Die Ausstellung moderner Malerei in der Kunsthalle.....	45
8.1. Der Zentralsaal.....	45
8.1.1. Die österreichische Wand.....	45
8.1.1.1. Exkurs: Die Stellung der Religion im österreichischen Kaiserstaat.....	47
8.1.1.2. Exkurs: Das Herrscherportrait.....	49
8.1.2. Die deutsche Wand.....	53
8.1.3. Die französische Wand.....	57
8.2. Die österreichische Abteilung.....	58
8.2.1. Der erste Saal.....	58
8.2.2. Der zweite Saal.....	68
8.2.2.1. Exkurs: Die Entwicklung des Historienbildes im 19. Jahrhundert und die Situation in Wien.....	70
8.2.3. Der dritte Saal.....	77
9. Parallelausstellungen in Wien.....	81
10. Resümee.....	87
11. Bibliographie.....	89
12. Quellen.....	95
13. Abbildungsverzeichnis.....	97
14. Abbildungen.....	102
15. Abstract.....	149
Lebenslauf.....	150

I. Einleitung

Die vorliegende Arbeit behandelt die Ausstellung österreichischer Ölgemälde auf der Wiener Weltausstellung 1873. Der Schau in Wien waren vier Weltausstellungen – je zwei in London und Paris – vorausgegangen. Ihr Anspruch war es, »das Culturleben der Gegenwart und das Gesamtgebiet der Volkswirtschaft«¹ darzustellen und deren weiteren Fortschritt zu fördern. Ein solches Ziel mit einer einzigen Ausstellung zu erreichen, wäre aus heutiger Sicht nicht mehr möglich. Auch schon zu der Zeit der ersten Weltausstellungen um die Mitte des 19. Jahrhunderts standen die Veranstalter vor großen konzeptionellen und organisatorischen Aufgaben. Die Frage, in welcher Weise es möglich werden könne, »die ganze Welt« in einer Ausstellung mit begrenztem Raum und Kapazitäten unterzubringen, wurde bei jeder Veranstaltung anders gelöst. Kamen die Vorgänger der Wiener Schau noch mit einem einzigen Ausstellungsbau mehr oder weniger zurecht, so wurde in Wien ein völlig neues Konzept umgesetzt. Das riesige Areal des Wiener Praters wurde hierfür mit vier großen Gebäudekomplexen und ungefähr 200 kleineren Pavillons bebaut. Zum ersten Mal kam es zu einer gewissen Trennung der einzelnen Fachgebiete.

Das thematische Hauptgewicht lag nach wie vor bei der Industrie und Technik. Aus dem Gedanken der Gegenüberstellung der neuesten Entwicklungen auf diesen Gebieten waren die Weltausstellungen hervorgegangen. Der modernen Malerei wurde auf der Pariser Weltausstellung 1855 erstmals wirkliche Aufmerksamkeit geschenkt. In Wien stellte man erstmals das Kulturleben der Industrie als gleichwertig gegenüber. Der Bau einer eigenen Kunsthalle unterstreicht diese Bedeutung. Neben der Industrie- und Maschinenhalle, dem ethnographischen Dorf usw., entstand der Gebäudekomplex der Kunsthalle. Dieser umfasste die Kunsthalle, zwei »pavillons des amateurs« und den Kunsthof. Neben der Ausstellung älterer Kunstsammlungen, Skulpturen und Architektur der diversen Ausstellerländer bildete die moderne Malerei das Herzstück der Kunsthalle. Gemäß den Vorgaben der Organisatoren sollten die gezeigten Kunstobjekte aus den 10 Jahren vor der Weltausstellung in Wien stammen. Demgemäß lautet der offizielle Titel der Abteilung »Bildende Kunst der Gegenwart«. Ihr ist auch das Hauptaugenmerk dieser Arbeit gewidmet.

¹ Offizielle Programme 1873, Nr. 2.

In diesem Zusammenhang befasse ich mich mit folgenden Fragestellungen:

- Welche Bedeutung hatte die moderne österreichische Malerei und wie wurde sie präsentiert?
- Hatte die Rolle der Kunstschau als Teil einer großen, thematisch unglaublich vielfältigen Ausstellung Einfluss auf die Auswahl und Präsentation der Werke?
- Inwiefern war die Organisation der Kunstschau durch die Genossenschaft bildender Künstler Wiens, dem heutigen Künstlerhaus, von Bedeutung?
- Inwiefern spielte die Position Kaiser Franz Joseph I. als Schirmherr der Weltausstellung eine Rolle für die Konzeption?
- Welche waren die politischen Rahmenbedingungen?
- Welche Beziehungen bestanden zu den anderen Ausstellerländern, insbesondere zu Deutschland und Frankreich?
- Sind in der Auswahl und Zusammenstellung der Kunstwerke politische Botschaften zu finden?

Um diese Fragen zu klären, erscheint es notwendig, einen Überblick über die politischen Entwicklungen in den Jahrzehnten vor der Weltausstellung zu schaffen. Auch das Wiener Kulturgschehen spielt eine enorme Rolle. Gerade der Ort, nämlich Wien als Hauptstadt und kultureller Mittelpunkt des Kaiserreiches, ist für die Weltausstellung von entscheidender Bedeutung.

Auch die Repräsentationsansprüche der einzelnen Ausstellerländer hatten auf Grund der Wettbewerbssituation in der Kunsthalle Einfluss auf die Gestaltung. Neben den Sälen der einzelnen Länder, in denen ausschließlich dort geborene oder aktuell lebende Künstler ihre Werke ausstellten, gab es einen Zentralsaal, in dem die Hauptwerke der teilnehmenden Nationen gegenübergestellt wurden. Hier zeigte sich die Schwerpunktsetzung der verschiedenen Nationen. In der Beurteilung der österreichischen Präsentation muss die enge Beziehung des Kaiserhauses zu der Weltausstellung untersucht werden.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, anhand der zahlreich vorhandenen Quellen die österreichische Kunstabteilung einerseits als Teil der Weltausstellung und andererseits im Rahmen des allgemeinen Kulturgschehens in Wien aufzuarbeiten. Zum vorhandenen Quellenmaterial, welches im 1. Kapitel ausführlich behandelt wird, zählen Fotografien der Ausstellung, Korrespondenzen der Organisatoren und Berichterstattungen zeitgenössischer Kritiker. Vor allem soll versucht werden die Verbindung zwischen bildlichen und schriftlichen Quellen herzustellen und so einen Überblick über

die Ausstellung zu vermitteln, die allein durch das Studium der separaten Quellen nicht möglich wäre.

Um eine Einordnung der Kunstaussstellung in ihren historischen Kontext zu ermöglichen, soll im Kapitel 2 einleitend ein Überblick über das politische und kulturelle Geschehen im Umfeld der Weltausstellung gegeben werden. Der politischen Komponente kommt vor allem in der Besprechung des Zentralsaales und der Gegenüberstellung der teilnehmenden Nationen eine besondere Bedeutung zu. Im Vorfeld des Weltausstellungsjahres war Europa von zahlreichen weit greifenden politischen Veränderungen geprägt. Der Ausgleich mit Ungarn, der deutsch-österreichische Krieg und die Gründung des deutschen Kaiserreiches hatten in den vorangegangenen Jahren stattgefunden. Das politische Klima spiegelte sich natürlich auch in der Kunstaussstellung wider. Auf kultureller Ebene hatten in den Jahren vor der Weltausstellung ebenso tiefgreifende Veränderungen stattgefunden. Das Selbstverständnis, die Vernetzung und die Breitenwirksamkeit von Künstlern hatte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stark verändert. Diese Entwicklungen spielten für die Gestaltung der Ausstellung in der Kunsthalle eine wichtige Rolle.

Die Kunstschau ist wie erwähnt immer als Teil der Weltausstellung zu sehen. Daher ist die Anlage und das riesige Angebot an Ausstellungsthemen in Anbetracht der Ausstellungskonzeption als Teil dieses Gesamtunternehmens zu sehen. Um einen Eindruck hiervon zu vermitteln, beschäftigen sich die Kapitel 3 bis 5 mit der baulichen Anlage der Weltausstellung, ihrem Programm und ihrer Organisation.

Das Kapitel 6 widmet sich der Architektur der Kunsthalle. Der Bau wurde vom Chefarchitekten der Weltausstellung, Carl von Hasenauer, persönlich konzipiert und diente als Versuchsobjekt für die von ihm gemeinsam mit Gottfried Semper errichteten k. k. Museumsbauten, dem Kunsthistorischen und Naturhistorischen Museum.² Der Kunsthallenbau hatte demnach über die Weltausstellung hinaus Bedeutung für die Wiener Architektur dieser Zeit.

Im Kapitel 7 folgt eine Übersicht über das »Spezial-Programm für die Gruppe 25 – Bildende Kunst der Gegenwart«. Hier wird auf die inhaltlichen und formalen Vorgaben für die Ausstellung eingegangen. Auch das Ausstellungsarrangement durch die Genossenschaft bildender Künstler Wiens soll hier untersucht werden. Die Ausstellung war den für die damalige Zeit geltenden Ausstellungsprinzipien verhaftet, die eine vollständige Behängung der Wände mit Kunstwerken vorsahen. Dadurch ergab sich für die einzelnen Werke eine teilweise schwierige Ausstellungssituation. Unter anderem

² Schwarz-Senborn 1872, 71.

mag auch das Fernbleiben des Stars der Wiener Kunstszene im ausgehenden 19. Jahrhundert, Hans Makart, dadurch zu erklären sein.

Das 8. Kapitel bildet den Hauptteil dieser Arbeit. Die Besprechung der österreichischen Ausstellung »moderner Malerei« beginnt mit dem Zentralsaal. Hier befanden sich, wie erwähnt, die hervorragendsten Gemälde und Skulpturen der einzelnen Ausstellungen der Länder. Anhand der Erörterung über diesen Saal kann die Schwerpunktsetzung der einzelnen Nationen sehr gut untersucht werden. Im Hinblick auf den Kontext der Weltausstellung sind diese verschiedenen Repräsentationsansprüche von Interesse. Ausgehend von diesem zentralen Mittelpunkt der Ausstellung werden die österreichischen Werke nach ihrer Platzierung in den drei Sälen Österreichs näher untersucht. In der vorliegenden Arbeit wird die österreichische Abteilung nach den einzelnen Sälen gegliedert. Nachdem keinerlei Aufzeichnungen über die Anordnung der Bilder in den Sälen vorhanden sind, bilden nur die vorhandenen Fotografien Anhaltspunkte. Einzelne Ausstellungswände können demnach nicht mit hundertprozentiger Sicherheit einem Saal zugeordnet werden. Dennoch erscheint diese Gliederung der Übersichtlichkeit der Darstellung am dienlichsten.

Auf Grund der enormen Anzahl der Ausstellungsstücke ist eine vollständige Behandlung jedes einzelnen Künstlers und Kunstwerkes nicht möglich. Daher werden einzelne herausragende Künstlerpersönlichkeiten und ihre Werke herausgegriffen und näher untersucht. Die Auswahl dieser Künstler ist zu einem großen Teil auf die Schwerpunktsetzung der zeitgenössischen Berichterstattung zurückzuführen. Einzelne Kunstwerke sollen so im Hinblick auf ihre Platzierung, ihre Aussagekraft und ihren Kontext untersucht werden. Fragen, wie unter anderen nach der Herkunft, des Lebensumfeldes, der politischen Einstellung und des Bezuges zur Weltausstellung der Künstler sollen hier ebenfalls eine Rolle spielen.

Die Kritiken zeitgenössischer Berichtersteller werden durch heutige Forschungsmeinungen zu einzelnen Künstlerpersönlichkeiten ergänzt, woraus sich teilweise ein Wandel in der Bedeutung und Rezeption in den letzten ca. 140 Jahren erkennen lässt.

Im abschließenden 9. Kapitel soll auf weitere Kunstaustellungen in Wien, welche parallel zur Weltausstellung zu sehen waren, hingewiesen werden. Vor allem ist hier die Ausstellung des Bildes »Venedig huldigt der Caterina Cornaro« von Hans Makart im Wiener Künstlerhaus zu nennen. In welcher Beziehung stand diese Ausstellung zur Kunstabteilung auf der Weltausstellung? Kann sie wirklich nur, wie in der Sekundärliteratur meist angenommen, als Konkurrenzveranstaltung oder auch als Ergänzung der Ausstellung in der Kunsthalle gesehen werden?

I.I. Quellenmaterial und aktueller Forschungsstand

Sowohl das Quellenmaterial zur Weltausstellung im Allgemeinen als auch die dazugehörige Sekundärliteratur sind in Wiener Bibliotheken und Archiven umfangreich vorhanden. An Quellenmaterial sind zahlreiche Korrespondenzen, zeitgenössische Publikationen und Fotografien erhalten geblieben. Hier muss erwähnt werden, dass es sich bei der Weltausstellung um einen riesigen Themenkomplex handelt und für diese Arbeit dementsprechend nur ein sehr kleiner Teil des Materials relevant ist.

I.I.I. Quellen

Die wichtigsten Quellen für diese Arbeit sind die Fotografien der Ausstellungswände in der Kunsthalle – allen voran natürlich der österreichischen Abteilung –, der Katalog der Kunstausstellung, die drei ausführlichen Berichte zur Kunstausstellung und der Archivbestand des Wiener Künstlerhauses zur Weltausstellung.

I.I.I.I. *Bildquellen*

Um die gesamte Weltausstellung fotografisch zu dokumentieren, wurde von der Generaldirektion eine Konzession an eine Gruppe von Fotografen vergeben, die sich fortan »Wiener Photographen-Association« nannte. Schon im Juni 1872 begannen sie die Aufbauarbeiten zu dokumentieren. Alle 2.200 Schwarz-Weiß-Aufnahmen sind in dem »General-Catalog photographischer Erzeugnisse der Wiener Photographen-Association für die Weltausstellung 1873«³ zusammengefasst und mit Nummern versehen. Dies macht eine übersichtliche Arbeit mit den Fotografien leicht und zeigt, dass alle Aufnahmen der Kunsthalle und insbesondere der Österreichischen Abteilung auch heute noch vorhanden sind. Den größten Teil der fotografischen Dokumentation der Weltausstellung findet man heute im Archiv des Wien Museums, dem Archiv des Technischen Museums in Wien und der Wiener Nationalbibliothek.

Bei den hier relevanten Fotografien handelt es sich einerseits um die Aufnahmen des Zentralsaales (Abb. 1–4) und andererseits um acht Fotografien (Abb. 5–12), die einzelne Wände der österreichischen Abteilung zeigen. Alle vier Wände des Zentralsaales, in dem die Hauptwerke der teilnehmenden Länder gezeigt wurden, sind uns heute durch Abbildungen bekannt. Bei der Besprechung des Zentralsaales im Kapitel 8.1. werden diese Abbildungen als Grundlage dienen, um die darauf abgebildeten Hauptwerke näher zu beschreiben.

3 Central-Bureau der Wiener Photographen-Association 1873

Auch beim Hauptteil dieser Arbeit, der Beschreibung der österreichischen Abteilung, bilden die erhaltenen Fotografien die Grundlage. Es wurde versucht, die Fotografien den drei österreichischen Sälen zuzuordnen, um eine nachvollziehbare Systematik in der Beschreibung zu schaffen. In einigen Fällen ist allerdings der Bildausschnitt so gewählt, dass eine genauere Ortsbestimmung nicht mit hundertprozentiger Sicherheit angenommen werden kann. Dennoch kann auf Grund von sichtbaren Details eine sehr wahrscheinliche Raumfolge angenommen werden. Die Fotografien sind, wie erwähnt, nummeriert und in einem Katalog verzeichnet. Aus diesem geht hervor, dass es mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht mehr Fotografien der österreichischen Abteilung gab als jene, die heute noch zur Verfügung stehen. Problematisch für die Bearbeitung des Themas und vor allem für die Zuordnung der abgebildeten Bilder zu den zugehörigen Künstlern ist die Tatsache, dass nur ein Bruchteil der vorhandenen Ausstellungswände überhaupt fotografiert wurde. Von den 12 Wänden der drei großen österreichischen Oberlichtsäle sind nur sieben abgebildet (zwei der Bilder zeigen mit hoher Wahrscheinlichkeit ein und dieselbe Wand). Von den drei dazugehörigen Seitenlichtsälen, in denen ebenfalls Bilder ausgestellt wurden, existiert keine einzige Abbildung. Auch gibt die Nummerierung der Fotografien keinerlei Hinweis auf deren geographischen Entstehungsort. Die Ausstellungswände waren, wie zu dieser Zeit üblich, völlig mit Bildern bedeckt. Eine Systematik der Hängung nach Künstler oder Sujet ist nicht festzustellen. Die meisten Bilder dürften mit einer Nummer oder mit einem kurzen Hinweis zum Thema oder Künstler versehen gewesen sein. Auf den Fotografien erkennt man mittig am unteren Rand des Rahmens angebrachte Zettel. Das darauf Geschriebene ist allerdings nicht zu erkennen. In einzelnen Fällen könnte es sich dabei auch um Preisangaben handeln.

I.1.1.2. *Schriftliche Quellen*

Die nächste für die Arbeit essentielle Quelle bildet der »Offizielle Kunst-Katalog«⁴, der von der General-Direction der Weltausstellung herausgegeben wurde. In dieser Publikation sind alle in der Kunsthalle untergebrachten Werke, nach Werkgattungen geordnet, aufgelistet. Innerhalb einer Werkgattung geht der Katalog alphabetisch nach dem Nachnamen des Künstlers vor und ordnet jedem einzelnen Werk eine Nummer zu. Demnach kann angenommen werden, dass es sich bei den im Ausstellungsraum angebrachten Zettelchen um die Nummer im Katalog handelt. So praktikabel der Katalog für die heutige Forschung ist, so wenig hilfreich wird er von Zeitgenossen beschrieben. Nachdem die Kunsthalle am 16. Mai 1873 eröffnet worden ist, wird von dem Erscheinen des offiziellen Katalogs erst am 7. Juni berichtet. Zudem fehlten in dem Katalog die Abteilungen von Spanien und Deutschland.⁵ In der Ausgabe der Internationalen Ausstel-

4 Kat. Ausst. Wien 1873.

5 Internationale Ausstellungs-Zeitung, 07.06.1873, 5.

lungszeitung vom 11. Juni 1873 wird berichtet: »Es liegt ein eigener Fluch auf den offiziellen Katalogen; wie stolz wurde das Erscheinen des offiziellen Kunstkataloges angekündigt, und nun, da er in den Händen der Leute ist, weiss Niemand etwas damit anzufangen, da beinahe niemals die Nummern, die Namen der Maler und die im Katalog angegebenen Titel zu den Bildern passen. (...) Es kann einem geschehen, dass man liest: »Schwäbische Bauernmädchen« und sieht »Abtrieb von der Alpe«, oder »Selbstportrait« und statt dem Antlitz eines notablen Künstlers, dessen persönliche Bekanntschaft man lange ersehnt, findet man das wohl getroffene Bildnis eines Affenpintscher oder Rattenfänger, ...«⁶ Aufgrund dieser Bemerkungen zu der Fehlerhaftigkeit des Kataloges ist auch bei der Bearbeitung des Themas mit dessen Hilfe eine gewisse Vorsicht angebracht.

Bei den drei ausführlichsten und für diese Arbeit wichtigsten Berichten zur Kunstausstellung handelt es sich um »Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873«⁷ von Carl von Lützow, »Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873«⁸ von Friedrich Pecht und dem »Officiellen Ausstellungs-Bericht – Bildende Kunst der Gegenwart«⁹ von Josef Bayer.

Carl von Lützow wurde in Göttingen geboren und studierte erst Altertumswissenschaften und Philologie an der dortigen Universität, später führte er seine Studien in München und Berlin weiter. Nach seinem anfänglichen Interesse für die Antike begann er sich immer mehr mit zeitgenössischer Kunstproduktion zu beschäftigen. Berufliche Schwierigkeiten führten ihn 1863 nach Wien, wo er bei der »Zeitschrift für bildende Kunst« tätig war, Dozent für Kunstgeschichte an der Akademie der bildenden Künste wurde und neben diversen anderen Lehrtätigkeiten zahlreiche Werke publizierte. Durch seine vielseitigen Interessen ist keine explizite Spezialisierung auf ein Themengebiet festzustellen, vielmehr schuf er zahlreiche Überblickswerke und Beiträge für Periodika.¹⁰

Sein Buch »Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873« erschien 1875 und behandelt neben einer überblicksmäßigen Beschreibung des Ausstellungsplatzes und seiner Bauten die Ausstellungen zur Kunst, sowohl die der aktuellen Kunst in der Kunsthalle als auch die kunsthistorische Abteilung und die des Kunstgewerbes. Seine Beschreibung der Kunsthallenausstellung gliedert sich nach einzelnen Ländern. Innerhalb der Länder kann keine durchgängige Systematik festgestellt werden.

6 Internationale Ausstellungs-Zeitung, 11.06.1873, 4.

7 Lützow 1875.

8 Pecht 1873.

9 Bayer / Langl 1874.

10 Krause 1987.

Am ehesten wird die Beschreibung durch die gängigen Malereigattungen gegliedert. Hierbei werden einzelne, für ihn wichtige Künstler herausgegriffen und deren Werke beschrieben. Es handelt sich bei deren Besprechung weniger um eine auf Quellen basierende objektive Charakteristik, als um eine persönliche Kritik des Autors. Besonders auffällig ist die immer wiederkehrende Betonung des »deutschen Elements« in der österreichischen Kunstabteilung. Hierbei muss aber immer mitbedacht werden, dass Lützow in Deutschland geboren und aufgewachsen war.¹¹

Sehr ähnlich ist Friedrich Pechts Buch »Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873« zu behandeln. Auch Pecht war gebürtiger Deutscher und verbrachte den größten Teil seines Lebens in München. Nach seiner anfänglichen Betätigung als Künstler, wandte er sich dem Beruf des Kunstschriftstellers zu und berichtete in diversen Tageszeitungen und eigenen Publikationen über das aktuelle Kunstgeschehen in Süddeutschland und Österreich. Schon von Zeitgenossen wurde er für seine sehr nationalistische Einstellung kritisiert.¹² Sein Buch zur Weltausstellung, welches schon 1873 erschien, ist ähnlich aufgebaut wie Lützows Publikation. Auch hier wird neben einleitenden Worten zur Gesamtanlage der Weltausstellung und zum österreichischen Kunstgeschehen nach Ländern gegliedert. Mehr noch als Lützow geht Pecht nach eigenem Geschmack vor. Auch seine nationalistische Anschauung ist aus dem Bericht deutlich herauszulesen, so überwiegt auch laut ihm in der österreichischen Abteilung die deutsche Kunstanschauung. Vor allem im Bezug auf Frankreich finden sich in seinem Buch abfällige Bemerkungen, die wohl nicht immer sachlich gerechtfertigt werden können.¹³

Josef Bayer, der Autor des »Officiellen Ausstellungs-Berichts – Bildende Kunst der Gegenwart« schreibt selbst über sich: »Ich bin weder Kunstgelehrter im stricten Sinne, noch praktisch geschulter Kenner (...) Gewiss hätte ich die Aufgabe dieses Berichtes nie übernommen, wenn sich ein berufenere, eine durchaus fachkundigere Feder dafür hätte bereit finden lassen, was aber nicht der Fall war.«¹⁴ Josef Bayer war Professor für Ästhetik an der k. k. technischen Hochschule in Wien. Sein Bericht erschien ein Jahr nach der Weltausstellung und ist vor allem im Hinblick auf die detaillierten Beschreibungen der einzelnen Bilder für die Arbeit wichtig.

Zusätzlich zu diesen gedruckten Quellen wurden im Rahmen der Recherche für diese Arbeit auch die Bestände des Künstlerhausarchives zur Weltausstellung bearbeitet.¹⁵

11 Lützow 1875.

12 Bringman 2011.

13 Pecht 1873.

14 Bayer / Langl 1874, 2.

15 Künstlerhausarchiv, Bestand Weltausstellung 1873.

Die Genossenschaft bildender Künstler Wien, das heutige Künstlerhaus, trat als Organisator der Kunstausstellung auf. Dementsprechend finden sich im dazugehörigen Archivbestand zahlreiche relevante Schriftstücke. Es handelt sich hier vor allem um briefliche Korrespondenzen zwischen Mitgliedern der Genossenschaft und entweder weiteren Organisatoren der Weltausstellung oder einzelnen Künstlern. Einen weiteren großen Teil des Bestandes bilden die Protokolle zu den Sitzungen des Komitees der Genossenschaft, welches sie in allen Angelegenheiten der Weltausstellung vertrat. Einen kurzen Einblick in die Organisation dieses Komitees ist im Kapitel 7. 1. zu finden. Die Protokolle sind auch insofern relevant, als sie Aufschluss über die Anwesenheit einzelner Maler in den Sitzungen geben und so Rückschlüsse über deren Mitgestaltung an der Ausstellung zulassen.

Zwei weitere wichtige Dokumente in diesem Archivbestand sind einerseits die »Geschäftsordnung für das Weltausstellung-Comité der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens«¹⁶ und der Mietvertrag, in dem die Vermietung des Künstlerhauses während der Zeit der Weltausstellung an die Kunsthändler Miethke und Wawra festgelegt wurde, um dort Makarts Caterina Cornaro auszustellen.¹⁷

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich zur Kunstausstellung auf der Weltausstellung ein sehr reiches Quellenmaterial erhalten hat. Die erwähnten Publikationen und Dokumente bilden nur einen kleinen Ausschnitt des für diese Arbeit relevanten Materials. Eine tiefere Recherche zum Beispiel im Haus-, Hof- und Staatsarchiv würde möglicherweise noch weitere Erkenntnisse liefern. Aus Zeitgründen und aufgrund des Umfangs der vorliegenden Arbeit wurden diese Quellen nicht mit einbezogen.

1.1.2. Literatur

An erster Stelle ist hier Jutta Pemsels Dissertation »Die Wiener Weltausstellung von 1873 und ihre Bedeutung für die Entfaltung des Wiener Kulturlebens in der Franzisco-josephinischen Epoche«¹⁸ aus dem Jahr 1983 zu nennen. Die Hochschulschrift bildet die erste, und in diesem Umfang, einzige umfassende Bearbeitung der gesamten Weltausstellung. Pemsel beschreibt hier von dem Umfeld der Ausstellung und der Geschichte der Weltausstellungen ausgehend die gesamte Organisation, die einzelnen Ausstellungssparten und die Bedeutung und Auswirkung auf das Franzisco-josephinische Wien. Somit bildet diese Dissertation die Grundlage für jede Beschäftigung mit dem Thema der Wiener Weltausstellung.

¹⁶ Geschäftsordnung Weltausstellung-Comité.

¹⁷ Siehe Kapitel 9.

¹⁸ Pemsel 1983.

Als weitere wichtige Hochschulschrift für diese Arbeit ist Eva Pöschls Dissertation »Der Ausstellungsraum der Genossenschaft bildender Künstler Wiens 1873-1913 – Ein Beitrag zur Erforschung der Innenraumgestaltung in Kunstaussstellungen vom Historismus zur Moderne«¹⁹ aus dem Jahr 1974 zu nennen. Pöschl beschäftigt sich unter anderem mit dem Ausstellungsarrangement der Kunsthalle und ausstellungstechnischen Details. Diese beiden Arbeiten sind als Basis für die Auseinandersetzung mit der Kunsthalle anzusehen.

Im Rahmen des Hauptteiles der vorliegenden Arbeit über die österreichische Kunstabteilung waren vor allem zwei Überblickswerke über österreichische Kunst im 19. Jahrhundert relevant. Es handelt sich um Walther Buchowieckis 1943 erschienene »Geschichte der bildenden Kunst in Österreich«²⁰ und Bruno Grimschitz' 1963 erschienenem Werk »Österreichische Maler vom Biedermeier zur Moderne«²¹. Beide Werke geben einen knappen Überblick über bedeutende Künstler des 19. Jahrhunderts und ergänzen somit die teilweise lückenhafte oder gar nicht vorhandene monographische Darstellung einzelner Künstler.

Während das Werk heute noch bekannter Künstlerpersönlichkeiten wie Franz Lenbach, Jan Matejko oder Eugen Jettel in vielen Fällen durch aktuelle monographische Publikationen aufgearbeitet ist, existieren zu vielen auf der Weltausstellung vertretenen Künstlern allenfalls kurze biographische Hinweise. Bei der Recherche zu eben jenen ist vor allem das »Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart«²² von Ulrich Thieme und Felix Becker unerlässlich. In diesen Publikationen finden sich zumindest kurze Hinweise zu fast allen in den Berichten zur Ausstellung erwähnten Künstlern. Aufgrund der fehlenden Werkverzeichnisse und der ungenauen Bezeichnungen der Bilder im Katalog, ist die Zuordnung der Bilder zu diesen Künstlern nur beschränkt möglich. Aus der Aufgabenstellung der vorliegenden Arbeit geht die enorme Wichtigkeit der Abbildungen einzelner Gemälde hervor, da in vielen Fällen eine Zuordnung allein dem Titel nach nicht möglich ist. Aufgrund der lückenhaften visuellen Überlieferung der Ausstellung und der heute teilweise fast in Vergessenheit geratenen Künstler ist eine vollständige Zuordnung aller ausgestellten Bilder nicht möglich. Es kann nur versucht werden, exemplarische Werke herauszugreifen und diese näher zu beleuchten.

19 Pöschl 1974.

20 Buchowiecki / Ginhart 1943.

21 Grimschitz 1963.

22 Thieme und Becker.

2. Die Zeit der Wiener Weltausstellung

Um die verschiedenen Repräsentationsansprüche der auf der Weltausstellung vertretenen Nationen – insbesondere auch in der Kunstausstellung – einordnen zu können, erscheint es unerlässlich, sie im Kontext der Geschichte dieser Epoche zu betrachten. Vor allem die Beziehung der drei in der Kunstausstellung vorherrschenden Großmächte Österreich, Deutschland und Frankreich soll hier umrissen werden. Eine genaue Darstellung der geschichtlichen Ereignisse wird nicht angestrebt. Es handelt sich um einen Überblick, der grundsätzliche Tendenzen und Zusammenhänge erklären soll. Auch dem Kulturgesehen in Wien als Hauptstadt des Kaiserreiches und Veranstaltungsort der Weltausstellung soll ein kurzer Überblick gewidmet werden, um eine Einordnung der Weltausstellung in die allgemeinen Entwicklungen im Bereich der Kunst und Kultur zu ermöglichen.

2.1. Das politische Umfeld zur Zeit der Weltausstellung und seine Vorgeschichte

Der deutsche Historiker Franz J. Bauer grenzt die Epoche des 19. Jahrhunderts durch die französische Revolution (1789) und durch das Eingreifen der Vereinigten Staaten von Amerika in den 1. Weltkrieg (1917) ein. Die Wiener Weltausstellung fällt in die zweite Hälfte dieser langen Zeitspanne, welche Bauer folgendermaßen charakterisiert:

»Man kann es als Zeitalter des Liberalismus und der Verfassungsbestrebungen bezeichnen, der Ausbildung des bürgerlichen Rechtsstaats und der Parlamentarisierung, der nationalen Bewegungen und Bestrebungen, des nationalstaatlichen Chauvinismus, des Imperialismus; es ist, mehr vielleicht als alles andere, das Zeitalter des Kapitalismus des wissenschaftlichen und technischen Fortschritts, des Aufstiegs der Industrie und des strukturellen Wandels, der Urbanisierung und des Aufkommens der Großstadt als Entstehungsort und Schauplatz modernen Lebens, moderner Zivilisation;...«²³
All diese Punkte sind insbesondere für die Wiener Weltausstellung von Bedeutung.

Nach den Wirren der französischen Revolution am Ende des 18. Jahrhunderts fand in Wien in den Jahren 1814 und 1815 der »Wiener Kongress« statt. Hierbei sollte Frankreich bewusst ausgeschlossen und wieder in seine ursprünglichen Grenzen vor den Eroberungen Napoleons gedrängt werden. Die anderen vier Großmächte Österreich, Preußen, England und Russland teilten den Kontinent in Hinsicht auf ausgeglichene Machtverhältnisse auf.²⁴

²³ Bauer 2004, 14.

²⁴ Ebd., 58–63.

Im Zuge des Kongresses wurde auch der Deutsche Bund geschaffen. Er verband 39 souveräne Staaten unter dem Präsidialvorsitz des Kaisers von Österreich. Sinn und Zweck dieses Bundes sollte vor allem die Erhaltung der inneren und äußeren Sicherheit Deutschlands sein. Das Ziel war hierbei weder politische Einheit noch die Errichtung eines Nationalstaates, sondern einzig die Schaffung eines reaktionären Gegenpols gegen nationalistisch-revolutionäre Strömungen.²⁵ Was 1815 im Sinne des österreichischen Staatskanzlers Fürst Clemens von Metternich als Friedensgarant in Europa geschaffen wurde, sollte in den Jahren vor der Weltausstellung 1873 zu einem enormen Konfliktherd zwischen Österreich und dem nach einem Nationalstaat strebenden Preußen werden.

Nach der Juli-Revolution 1830 wurde Louis-Philippe als »König der Franzosen« eingesetzt. Der sogenannte »Bürgerkönig« senkte den Wahlzensus und das Wahlalter, ermöglichte die Pressefreiheit und entthob die katholische Kirche ihrem Status als Staatsreligion.²⁶ Von der Revolution in Frankreich ausgehend, kam es in ganz Europa zu Aufständen. Auch in Österreich wurden nach dem Vorbild Frankreichs Forderungen nach einer Verfassung, Bürgerrechten usw. gestellt. Darauf basierende Proteste wurden allerdings gewaltsam niedergeschlagen und so weitere Unruhen heraufbeschworen.²⁷

Mit der verlorenen Schlacht bei Austerlitz 1805 hatte für Österreich die Herrschaft im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation geendet. Kaiser Franz II. wurde zu Franz I. von Österreich. Er stand einem Reich vor, welches vornehmlich durch das durchdachte System Metternichs gekennzeichnet war. Seine Politik war vor allem antiliberal, antinational und antirevolutionär gekennzeichnet. Außenpolitisch war die Wahrung der Ordnung durch die Solidarität der Monarchen und eine enge Abstimmung mit Preußen ausschlaggebend. Gesellschaftspolitisch setzte er spätestens mit den Karlsbader Beschlüssen 1819 eine strenge Unterdrückung aller liberalen, nationalen und demokratischen Kräfte in der Bevölkerung durch.²⁸ Die darauf folgende Epoche wird als Biedermeier, als Zeit der bürgerlichen Idylle und Flucht ins Private, bezeichnet. Kaiser Franz I. starb 1835 und sein Sohn Ferdinand I. wurde zum Kaiser gekrönt. Unter dem aufgrund seiner Krankheiten, u. a. Epilepsie, politisch weitgehend nicht entscheidungsfähigen Kaiser, wurden die Regierungsgeschäfte weiterhin von Metternich geleitet.

Im Jahr 1848, das wiederum von europaweiten Revolutionen und Aufständen gekennzeichnet war, bestieg schließlich der 18jährige Kaiser Franz Joseph I. den österreichischen Kaiserthron. Die Proteste waren, ausgehend von Frankreich, bald in Wien ange-

25 Ebd., 64.

26 Schulz 2011, 78.

27 Schulz 2011, 98.

28 Ebd., 82–84.

langt. Vor allem Studenten und Bürger stellten sich gegen die Politik Metternichs. Den Forderungen wurde zu einem großen Teil stattgegeben. Metternich musste gehen, eine Verfassung wurde erlassen und die Pressefreiheit zugestanden. Im Dezember wurde unter Schwarzenberg eine neue Regierung gebildet und Franz Joseph zum Kaiser gekrönt.²⁹ Insbesondere die Aufstände in Ungarn und Italien wurden jedoch vom Militär niedergeschlagen. Alle Autonomiebestrebungen der Ungarn und der norditalienischen Königreiche wurden erstickt, was in Folge zu weiteren Aufständen führte. Auch die erlassene Verfassung wurde 1851 wieder zurückgenommen. Unter dem Innenminister Bach wurde das »System Bach« installiert, welches hauptsächlich von neo-absolutistischen, zentralistischen und polizeistaatlichen Prinzipien gekennzeichnet war. Einzig die Bauernbefreiung und die Abschaffung der Privilegien des Adels wurden realisiert, ansonsten kehrte man größtenteils zum Status quo ante zurück.³⁰

Ähnlich wie Österreich ließ auch Russland alle Proteste niederschlagen, ohne die brennende Legitimationsfrage der Herrschenden zu klären. Im zweiten Kaiserreich Frankreichs und in Preußen hingegen einigten sich Herrschende und Bürgertum auf einen Kompromiss, der das Fortbestehen der jeweiligen Regierungsform erlaubte.³¹ In Frankreich wurde nach der Ausrufung der Republik Louis Napoleon Bonaparte zum Präsidenten gewählt. Schon 1852 wurde jedoch durch eine Volksabstimmung die Wiedereinführung des Kaisertums beschlossen und Louis Napoleon Bonaparte wurde zu Napoleon III. Unter seiner Herrschaft wurde allem voran die Industrie gefördert und somit die weltweite Bedeutung Frankreichs gestärkt.³² Indes wurde in Deutschland beziehungsweise in Preußen der Wunsch nach einem Nationalstaat immer größer. Schon bei der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. 1840 war die nationale Einigung eine alles andere überschattende Frage gewesen, doch erst mit dem Amtsantritt Otto von Bismarcks als Ministerpräsident von Preußen im Jahr 1862 war das Ende des Deutschen Bundes abzusehen. Die deutschen Länder waren in den vorangegangenen Jahren, auch aufgrund der Gründung eines deutschen Zollvereins 1834, wirtschaftlich stark geworden und zu einem homogenen Wirtschaftsgebiet gewachsen.³³ Während die Süddeutschen Staaten mit Österreich weiterhin ein gutes, teils durch Verwandtschaftsbeziehungen gefestigtes, Verhältnis hatten, nahmen die Differenzen zu den nördlichen Staaten und allen voran Preußen zu. Nach der Thronbesteigung Wilhelms I. verhärtete sich der von Bismarck gegen Österreich gefahrene Kurs weiter. Im Jahr 1865 wurde mit Kriegsvorbereitungen begonnen und 1866 kam es schließlich in der Frage der Aufteilung Schleswig-Holsteins zum Krieg.³⁴ Hierauf wurde der Deutsche Bund aufgelöst und Ös-

29 Ebd., 128 f.

30 Ebd., 139.

31 Schulz 2011, 123.

32 Ebd., 146.

33 Lenich 2009, 15–16.

34 Ebd., 65 ff.

terreich musste darauf verzichten, zukünftig Einfluss auf die deutsche Politik zu nehmen. In Folge wurde ein Norddeutscher Bund gegründet.³⁵

In Österreich kam es im darauffolgenden Jahr 1867 zu einem Ausgleich mit Ungarn. Fortan bestanden zwei getrennte Staatswesen unter einem Monarchen und mit einer gemeinsamen Außenpolitik.³⁶ Im Jahr 1870, drei Jahre vor der Weltausstellung in Wien, kam es schließlich zum Deutsch-Französischen Krieg, in dessen Verlauf deutsche Truppen in Paris einmarschierten und Kaiser Napoleon III. verhafteten. In Frankreich wurde wiederum die Republik ausgerufen, die sich bis in den 2. Weltkrieg halten sollte. Im folgenden Jahr wurde der Friede zwischen Frankreich und Deutschland geschlossen und König Wilhelm I. in Versailles gegen seinen ursprünglichen Willen zum deutschen Kaiser gekrönt.

2.2. Das kulturelle Umfeld in Wien

Das Kulturgesehen im österreichischen Kaiserstaat war im 19. Jahrhundert sehr auf die Hauptstadt Wien konzentriert. Hier fanden sich die Akademie der bildenden Künste als erste Anlaufstelle für eine künstlerische Ausbildung, zahlreiche Museen und ein großer Kreis an kunstinteressiertem Publikum. Aus diesem Grund, und da Wien als Veranstaltungsort der Weltausstellung im Zentrum des Interesses dieser Arbeit steht, wird hier ausschließlich das Wiener Kulturgesehen kurz umrissen.

Das bedeutendste Datum für Kunst und Kultur der Stadt Wien in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts war der 20. Dezember 1857. An diesem Tag verfasste Kaiser Franz Joseph I. ein Handschreiben, in dem die Schleifung der Bastien beschlossen wurde. Die barocke und biedermeierliche Kaiserstadt war zu beengt geworden und bedurfte einer Erneuerung und Erweiterung. Mit dem Abriss der Umwallungen setzte in Wien eine beachtliche Bautätigkeit ein. Die Ringstraße wurde angelegt und mit großen repräsentativen Bauten umrahmt. Architekten wie Carl Hasenauer, Friedrich Schmidt, Gottfried Semper, Theophil Hansen usw. wurden mit der Planung und Ausführung dieser Projekte betraut.³⁷ Im Weltausstellungsjahr 1873 glich Wien einer großen Baustelle. Die Hofoper war schon 1869 vollendet worden, das Kunsthistorische Museum und das Naturhistorische Museum wurden 1872 von Semper und Hasenauer begonnen, ebenso das Rathaus von Schmidt und der Akademiebau von Hansen. Mit den Bauarbeiten der Universität wurde 1873 begonnen. Die Stadt befand sich also zum Zeitpunkt der Weltausstellung in einer ungeheuren architektonischen Aufbruchsstimmung.³⁸

35 Schulz 2011, 184.

36 Ebd., 186.

37 Grimschitz 1963, 9f.

38 Roschitz 1989, 57.

Mit der Architektur als Zugpferd zogen die anderen Sparten des Kulturbetriebs bald nach. Pecht schreibt: »Denn durch die überaus reiche Ausführung der Gebäude, bei denen gerade so große Architekten wie Hansen, Ferstel, Van der Nüll es nicht verschmähten, jede Thürklinke und jeden Stuhl des Ameublements selber zu zeichnen, um ihn mit dem ganzen in Harmonie zu bringen, bildete sich zunächst eine große Schule der vortrefflichsten Kunsthandwerker, Dekorationsbildhauer und Maler, Bau- und Möbeltischler, Schlosser, Bronzearbeiter etc. , ...«³⁹ Obwohl das Kunsthandwerk nicht Teil der Fragestellung dieser Arbeit ist, muss seine immense Bedeutung auf der Wiener Weltausstellung kurz erwähnt werden. Gerade in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebte die Ausstattungskunst in Wien eine ungeheure Blüte. Der Ruhm heute noch bekannter Namen wie J. & L. Lobmeyer und Philipp Haas & Söhne wurde durch die Ausstellung ihrer Erzeugnisse auf diversen Ausstellungen, unter anderen der Weltausstellung 1873, gefestigt.

Ebenfalls von großer Wichtigkeit für das Kulturgesehen in Wien ist für Pecht die österreichische Presse, durch welche Künstler zu populären Figuren des Tagesgeschehens wurden, die nicht nur Fachkreisen, sondern auch der Öffentlichkeit bekannt waren.⁴⁰ Das beste Beispiel hierfür ist Hans Makart, der weit über das kunstinteressierte Publikum hinaus bekannt war. Diese Künstlerpersönlichkeit zeigt auch sehr anschaulich das neue Selbstbewusstsein mit dem Künstler in der Öffentlichkeit auftraten. Die Zeit des Biedermeier, mit ihrem Hang zum Häuslichen und Privaten war vergangen und sowohl der Adel als auch die Bürger traten mit einer neuen Selbstverständlichkeit in die Öffentlichkeit. Gerade im Zusammenhang mit dem Bau der Ringstraße traten sie als Auftraggeber auf.

Zusammen mit all diesen gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen traten auch einige Änderungen im Bereich der Gemäldekunst auf. Waren in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts kleine Aquarelle, Miniaturen und Blumenmalerei gefragt, so ging jetzt der allgemeine Geschmack hin zu monumentalen Historienbildern. Auch bei der Kunstabteilung der Wiener Weltausstellung fällt eine sehr hohe Bewertung dieser Bildgattung auf. Bruno Grimschitz schreibt über diesen Wandel: »In der offiziellen Welt überstrahlte die Historienkunst alle anderen Zweige des malerischen Schaffens. Aber auch Bildnismalerei und Landschaftskunst wurden von dieser Ausdruckssteigerung fortgerissen. Das Portrait wandelte sich zum Repräsentationsbildnis und die Landschaftsdarstellung zur Verherrlichung der Naturgewalt. Jedes künstlerische Dokument zeugte von aktiver Spannung, von einem durch Reichtum und Erfolg gehobenen Lebenswillen.«⁴¹

39 Pecht 1873, 12.

40 Ebd., 13.

41 Grimschitz 1963, 10f.

Auch die sozialen Verhältnisse der Künstler und deren Vernetzung waren im Wandel begriffen. Die Anfänge dieses neuen Selbstverständnisses waren schon im Revolutionsjahr 1848 zu finden, eine Realisierung dieses bisher hauptsächlich geistigen Aufbruchs war aber erst 1857 möglich. Durch die neu geschaffene Vereinsfreiheit konnte sich unter anderem der Ingenieur- und Architektenverband aus dem Niederösterreichischen Gewerbeverein lösen und selbstständig agieren. Auch die Wiener Akademie der bildenden Künste wurde einer grundlegenden Reform unterzogen.⁴²

2.2.1. Die Genossenschaft bildender Künstler Wiens

Für die Weltausstellung am wichtigsten ist allerdings die Gründung der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, die die Organisation der Kunsthalle übernahm. Die Anfänge der Vereinigung gehen bis in die Zeit vor 1848 zurück. Damals bildeten sich einzelne Stammtischrunden, die noch keine offizielle Struktur aufwiesen. Im Jahr 1851 formierte sich dann der »Albrecht Dürer Verein«, aus dem sich schon sechs Jahre später ein Teil des Vereins unter dem Namen »Eintracht« abspaltete. Die Vereine trafen in Gasthäusern zu geselligen Zusammenkünften, aber auch zum Besprechen künstlerischer und wirtschaftlicher Probleme zusammen. Unter anderem wurde das Problem des fehlenden Ausstellungsraumes für internationale Ausstellungen diskutiert. Die Kunstakademie veranstaltete zwar alle drei Jahre Ausstellungen, allerdings waren diese weder ausstellungstechnisch auf dem neuesten Stand noch wurde internationale Kunst gezeigt. Die Künstler der beiden Vereine kamen zu dem Schluss, dass sie geschlossen auftreten mussten, um dieses Problem lösen zu können. Dies geschah 1861, als sich die beiden Vereine zur »Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens« zusammenschlossen.⁴³

Nach der Schenkung eines Bauplatzes auf den Stadterweiterungsgründen konnte schon 1865 mit dem Bau eines eigenen Ausstellungsgebäudes begonnen werden. Schon 1868 war das Künstlerhaus fertiggestellt.⁴⁴ Vor der Weltausstellung fanden in den Räumlichkeiten des neuen Künstlerhauses in den Jahren von 1869 bis 1872 vier große »Internationale Kunstausstellungen« statt. Im Jahr der Weltausstellung musste von der Genossenschaft auf eine derartige Ausstellung im Künstlerhaus verzichtet werden.

42 Vgl. Springer 1979, 27–35.

43 Schmidt 1951, 7–12.

44 Springer 1979, 279.

3. Die bauliche Anlage der Weltausstellung

Um einen Eindruck von der enormen Größe und Vielfältigkeit des Weltausstellungsgeländes zu ermöglichen, mit der der damalige Besucher dieser Ausstellung konfrontiert war, wird hier die Gesamtanlage der Weltausstellung kurz erläutert. Dies ist auch im Hinblick auf die Wirkung der Kunsthalle wichtig, die keineswegs als einzigartige Attraktion, sondern vielmehr als ein kleiner Teil eines riesigen Ausstellungsangebotes zu sehen ist.

3.1. Der Prater

Die Hauptargumente für die Wahl des Praters als Ausstellungsgelände waren einerseits die Größe der zur Verfügung stehenden Fläche und andererseits die Schönheit der Auenlandschaft und der 1866/67 auf eine Länge von viereinhalb Kilometer ausgebauten Hauptallee, die neben den Ausstellungsbauten genug Platz zum Flanieren und Erholen bot.⁴⁵ Es sprach jedoch auch einiges gegen diese Platzwahl. Neben der doch recht großen Entfernung zum Stadtkern, wurden die direkte Lage an der Donau und die damit einhergehende Überschwemmungsgefahr sowie die schlechten Bodenverhältnisse von Kritikern angeführt.⁴⁶ Als Alternativen wurden die Schmelz, die Simmeringer Haide und der Josephstädter Exerzier- und Paradeplatz an der Ringstraße vorgeschlagen.⁴⁷ Während Schmelz und Simmeringer Haide zwar genug Platz boten, jedoch noch weiter von der Stadt entfernt und zudem schwierig zu erreichen waren, bot der sehr zentral gelegene Paradeplatz zu wenig Raum für die riesigen Ausstellungshallen. Der vom Anfang der Planung an favorisierte Prater war somit der beste Kompromiss. Die Regulierung der Donau, die zeitgleich mit der Weltausstellung stattfand, räumte die Bedenken wegen der Hochwassergefahr aus dem Weg. Nach mehreren Überschwemmungen beschloss der Wiener Gemeinderat 1866, im Zuge der Stadterweiterung auch einen Kanal zur Entlastung des Flusses zu bauen. Die Bauarbeiten, die sich von 1870 bis 1875 erstreckten, waren auch als Teil der Weltausstellung zu besichtigen.⁴⁸

Am 5. April 1866 wurde als Ausstellungsplatz die Krieau, die sich vom »Wurstelprater« bis zum Lusthaus erstrecken sollte, offiziell vom Kaiser bestimmt.⁴⁹ Das Areal war zu einem Drittel in kaiserlichem Privatbesitz und zu zwei Drittel hofärarischer Besitz und

45 Roschitz 1989, 60.

46 Konrath 2008, 41.

47 Pemsel 1983, 96.

48 Konrath 2008, 22.

49 Pemsel 1989, 34.

wurde bis 1875 der Generaldirektion übergeben.⁵⁰ Der Baumbestand und der natürliche Zustand des Praters sollten dabei ausdrücklich erhalten bleiben.⁵¹

Der Prater war bis zu seiner Öffnung durch Kaiser Joseph II. 1766 ein der Öffentlichkeit nicht zugängliches Jagdgebiet der Habsburger. Gleichzeitig mit seiner Öffnung wurde auch Gastwirten und Kaffeesiedern gestattet auf dem Areal Lokale zu errichten und auszuschenken. Somit kann dieses Jahr als Geburtsjahr des »Wurstelpraters«, wie er im Volksmund nach wie vor genannt wird, gesehen werden. Neben diesem Gelände mit Verkaufsbuden und Vergnügungsangeboten, erstreckte sich der »grüne Prater« als weite, parkähnliche Landschaft.⁵² Um den Prater »weltausstellungstauglich« zu machen, waren allerdings noch einige Maßnahmen nötig. Carl von Lützow schreibt hierzu: »Nicht genug, dass die Axt unter den Bäumen tüchtig hat aufräumen müssen, um Platz zu schaffen für die zahllosen großen und kleinen Ausstellungsgebäude, und im Eifer hier und da mehr gethan hat, als sie eben musste: der Prater in seinen besuchtesten Theilen hat eine Umwandlung erlebt. Man fand ihn zu wild, zu ungebunden, zu struppig für unsere Zeit und für ein »Fest der Cultur«.«⁵³

Auch der »Wurstelprater«, der nun in »Volksprater« umbenannt wurde, musste sich diesen »Modernisierungsmaßnahmen« beugen. Zahlreiche heruntergekommene Buden wurden abgerissen und durch neue Bauten ersetzt.⁵⁴ Insgesamt wurde der Volksprater – zum Ärger der Bevölkerung und der Presse – um 100.000fl.⁵⁵ umgebaut.⁵⁶

3.2. Das Ausstellungsgelände und seine Bebauung

Die Ausstellungsfläche der Wiener Weltausstellung im Prater umfasste 2.330.631 m² und war somit zwölfmal größer als das Ausstellungsgelände in London 1862 und fünfmal größer als in Paris 1867.⁵⁷ Das Gelände erstreckte sich zwischen Prater Hauptallee

50 Roschitz 1989, 61.

51 Pemsel 1983, 98.

52 Kristan / Peichl / Stalzer 2004, 130.

53 Lützow 1875, 7.

54 Lützow 1875, 7.

55 1 Gulden, fl., österreichischer Währung mit 100 Kreuzern der Jahre 1868-1900 entspricht ungefähr 11 Euro des Jahres 2009 (Aichelburg 2011).

56 Roschitz 1989, 61.

57 Pemsel 1983, 102.

und den Bahngleisen am Donauufer, vom Volksprater bis zum Heustadelwasser und nach einer nachträglichen Erweiterung darüber hinaus bis zum Lusthaus (Abb. 13).

Im Hinblick auf die Mängel, die sich bei dem ovalen Gebäudekonzept Frédéric Le Plays für die vorangegangene Pariser Weltausstellung gezeigt hatten, wurde für Wien nach einer Alternative zu einer zentrale Ausstellungshalle gesucht. Die Pariser Ausstellungshalle war aus elliptischen Kreisen aufgebaut, welche ähnlich »Tortenstücken« den verschiedenen Ländern zugeordnet waren und somit eine übersichtliche Gegenüberstellung der einzelnen Ausstellungssparten zwischen den Ländern erlauben sollte. In der Praxis zeigte sich allerdings, dass dieses Ausstellungskonzept mit nur einem großen Gebäude nicht der unglaublichen Menge an Exponaten gewachsen war, die durch die Ansprüche einer »Weltausstellung« ausgestellt werden sollten.

Für Wien erwog man daher den vom Großindustriellen Franz von Wertheim eingebrachten Plan einer »Völkerstadt«. Hierbei handelt es sich um ein Pavillonsystem, welches den Vorteil hätte, die Ausstellerstaaten die Kosten für die Errichtung ihrer Bauwerke selbst tragen zu lassen. Aus Prestigegründen und um Länder nicht durch die zusätzlichen Kosten von einer Teilnahme an der Ausstellung abzuschrecken, wurde der Plan allerdings bald verworfen und man einigte sich darauf, einen Platzzins einzuheben. Schlussendlich wurde die Umsetzung des vom Generaldirektor Dr. Schwarz-Senborn schon in Paris entworfenen Konzeptes, welches auf drei großen Ausstellungshallen und zusätzlichen Pavillons beruht, beschlossen. Die drei großen Hallen sollten hierbei die Abteilungen Industrie, Maschinen und Kunst aufnehmen.⁵⁸

3.2.1. Exkurs: Carl von Hasenauer und sein Team

Als »Chef Architekt der Weltausstellung« war Carl von Hasenauer zuständig für alle Weltausstellungsbauten einschließlich der Rotunde. Der 1833 in Wien geborene Architekt hatte sein Fach an der »Kaiserlichen Akademie der vereinigten bildenden Künste« in Wien unter der Leitung von Eduard van der Nüll und August Siccardsburg bis 1863 studiert.⁵⁹ Schon 1860 beteiligte er sich an der Ausschreibung zum Bau des Hofopertheaters und erhielt den dritten Platz. Nach langen Auseinandersetzungen um die Vergabe des Projektes der Hofmuseen und der Berufung Gottfried Sempers nach Wien um die festgefahrene Verhandlungssituation zu entschärfen, wurde Hasenauer mit der Planung beauftragt. Nach erheblichen Streitigkeiten zwischen den beiden Architekten trat Semper schließlich lange vor der Vollendung des Baues 1891 zurück und blieb bis zu seinem Tod lediglich Mitglied des Bau-Komitees. Der größere Anteil der ausgeführten

⁵⁸ Ebd., 102f.

⁵⁹ Czeike 1963, 253.

Gebäude dürfte auf Semper zurückgehen, da Hasenauer zu dieser Zeit wohl sehr mit der Planung der Weltausstellung eingespannt gewesen war. Die innere Ausstattung hingegen ist als sein Werk zu betrachten. Aufgrund seines üppigen dekorativen Einrichtungsstiles, der sich zwischen Renaissance und Neobarock ansiedelt, wurde er auch der »bauende Makart« genannt.⁶⁰

Zeitgleich mit diesem großen Projekt wurde Hasenauer auch mit der architektonischen Leitung der Weltausstellung beauftragt. Sicherlich auch auf Grund seiner Beteiligung an einigen vorherigen Weltausstellungen war er von Anfang der Vorbereitungen an als Mitarbeiter erwünscht.⁶¹ Eine besondere Verschränkung der Arbeiten an den Hofmuseen und der Weltausstellung ist am Bau der Kunsthalle festzustellen. Das Konzept des vierschiffigen Langbaues mit einer Reihe von Oberlichtsälen in der Mitte und kleineren Kabinetten mit normaler Beleuchtung durch seitliche Fenster entspricht im Großen und Ganzen den Plänen für die Hofmuseen und kann als »Generalprobe« für eben jene angesehen werden.⁶²

3.3. Die Ausstellungsbauten

Durch den südlich des Ausstellungsgeländes gelegenen Haupteingang eintretend, sah man sich dem Hauptportal des Industrie Palastes gegenüber (Abb. 14). Beidseitig der »Kaiser Allee«, die direkt zur Industriehalle führte, standen sich links der Jurypavillon und rechts der Kaiserpavillon gegenüber. Der Kaiserpavillon wurde als eines der Glanzstücke der Ausstellung von einigen der berühmtesten Künstler der Ringstraßenepoche geplant und ausgestattet. Unter anderem wirkten Gustav Gugitz, Joseph Storck, Konrad Bühlmayer, die Firmen Lobmeyer und »Haas und Söhne« bei der Gestaltung zusammen.⁶³ Die Industriehalle bildete das Herzstück der Ausstellungsanlage (Abb. 15). Das zur Anwendung gekommene »Fischgrätensystem« war von den Architekten Eduard van der Nüll (1812–1868) und Sicard von Siccardsburg (1813–1868) schon früher für eine Gewerbeausstellung entworfen worden. Zu einer Realisierung war es jedoch bis zur Weltausstellung nicht gekommen. Von der zentralen Rotunde ausgehend, erstreckte sich zu beiden Seiten hin eine insgesamt 950 m lange, von 16 Quergalerien durchbrochene Hauptgalerie, welche durch rechteckige Endbauten mit Innenhöfen abgeschlossen wurden.⁶⁴ Die großen Vorteile dieses Gebäudekonzeptes lagen in der gleichmäßigen Raumaufteilung und der guten Beleuchtungsmöglichkeit durch den Einfall von Seitenlicht.⁶⁵ Zudem konnten die zwischen den Querarmen gelegenen Höfe als zu-

60 Konrath 2008, 49.

61 Czeike 1963, 271.

62 Schwarz-Senborn 1872, 71.

63 Lützow 1875, 23.

64 Schwarz-Senborn 1872, 70.

65 Pemsel 1983, 104.

sätzliche Ausstellungsfläche genützt werden. Auch das schon bei dem Pavillonsystem angeregte Prinzip der Aufteilung der Länder nach realer geographischer Lage wurde somit möglich⁶⁶. Dementsprechend waren Nord- und Südamerika im Westen der Anlage, Österreich mittig und China und Japan am östlichen Ende untergebracht.⁶⁷

Die Rotunde, deren Plan auf die Idee des englischen Ingenieurs Scott Russel zurückgeht⁶⁸, wurde in das »Fischgrätensystem« der Ausstellungshalle integriert, um deren Monotonie zu unterbrechen und gleichzeitig einen großen Raum für gesellschaftliche und repräsentative Zwecke zu bilden.⁶⁹ Der Rundbau war von einem quadratischen Baukomplex mit Verbindungsgängen zur Rotunde an den vier Seiten und vier zwickelförmigen Innenhöfen umgeben (Abb. 16). Ursprünglich für die erste Londoner Weltausstellung 1851 mit einer Kuppel konzipiert⁷⁰, wurde der Plan mit einer kegelförmigen Dachkonstruktion für die Wiener Weltausstellung adaptiert.⁷¹ Mit den gewaltigen Ausmaßen von 84 m Höhe und einem äußeren Durchmesser von 108 m war das Bauwerk die mit Abstand größte Kuppel der Welt.⁷² Den Abschluss der Dachkonstruktion bildete eine Nachbildung der Kaiserkrone. Eine der Hauptattraktionen der Rotunde war der »Ascenseur«, ein hydraulischer Aufzug, mit dem sich von Mai bis Oktober 206.270 Personen auf das Dach befördern ließen, um den Anblick des Weltausstellungsgelände von oben zu betrachten.⁷³ Der Innenraum der Rotunde mit einem Fassungsvermögen von runde 40.000 Personen diente neben seiner Funktion als Raum für gesellschaftliche Anlässe als Ausstellungsraum aller Nationen.⁷⁴ Lützow beschreibt den Raumeindruck folgendermaßen: »Die Rotunde ist »internationaler Ausstellungsraum« und hat als solcher leider einem wahren Jahrmarkt an Ausstellungskästen, Pyramiden, Modellen und Restaurationen dienen müssen. Die ganze Wirkung wurde durch dieses Chaos zerstört.«⁷⁵

Generaldirektor Schwarz-Senborn äußerte schon vor Ausstellungsbeginn den Wunsch, das Gebäude nicht nur für die Zeit der Ausstellung der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen: »Ich spreche, wie gesagt, von einem materiellen Gewinne, und darum ist es Absicht, dahin zu streben, dass die Rotunde stehen bleibe, nachdem sie durch das Erträgnis der Ausstellung selbst bezahlt worden ist.«⁷⁶ In den folgenden Jahren, bis das Bau-

66 Dieselbe geographische Anordnung fand sich auch in der Maschinen und in der Agrikulturhalle.

67 Schwarz-Senborn 1872, 68.

68 Aufgrund fehlender verwendbarer Pläne Russels, wurde die Rotunde von einem Wiener Ingenieursteam unter der Leitung des Oberinspektors Friedrich Schmid ausgeführt (Konrath 2008, 61).

69 Pemsel 1983, 104.

70 Nicht ausgeführt wegen Zeitmangel und den zu hohen Kosten.

71 Pemsel 1983, 109.

72 Schwarz-Senborn 1872, 70.

73 Roschitz 1989, 77.

74 Konrath 2008, 63.

75 Lützow 1875, 13.

76 Schwarz-Senborn 1872, 68.

werk 1937 bei einem Brand komplett zerstört wurde, fanden zahllose Ausstellungen, Musikveranstaltungen und dergleichen in der Rotunde statt.⁷⁷

An die architektonische Form der Rotunde mussten sich die Wiener allerdings erst gewöhnen, bevor sie zu einem geschätzten Wahrzeichen der Stadt wurde. Die Bezeichnungen »Gugelhupf« und »unsere neue Heilige, Santa Rotunda«, wie sie im Volksmund für das Gebäude gebraucht wurden, spiegeln halb den Spott, aber auch Bewunderung für das Gebäude wider.⁷⁸ Pecht beschreibt den Eindruck des Gebäudes folgendermaßen: »Die Facade hat den unbestreitbaren Vorzug, alle Haupttheile des Gebäudes sehr klar und in reicher, künstlerisch schöner Form auszusprechen. Mit Ausnahme der Kuppel. Niemand wird behaupten, dass die Silhouette der letzteren, die in keinem irgend leidlichen Verhältnis zum Ganzen steht, sondern viel zu breit und gedrückt erscheint und bei der besonders die Form des Daches widerwärtig aussieht, nicht sehr mißlungen sei.«⁷⁹ Die Gestaltung der monumentalen Eingangsportale hingegen stießen auf breite Zustimmung.⁸⁰ Vor allem das Süd- und gleichzeitig Hauptportal, welches nach Entwürfen des Malers Ferdinand Laufberger im Stil eines römischen Triumphbogens gestaltet wurde, bildete einen würdigen Eingang zur Rotunde (Abb. 17). Abgesehen von diesen monumentalen Portalen war der Ausstellungsbau sowohl im Inneren als auch äußerlich sehr schlicht gehalten. Dieses Prinzip findet sich auch bei den restlichen Ausstellungsbauten.

Durch das Nordportal die Industriehalle verlassend, fand man sich in einem, im Westen und Osten von den Agriculturhallen begrenzten, Bereich mit zahlreichen Annexbauten der verschiedensten Länder, sowie Gebäude der Bergwerkproduktion usw. Nördlich wurde dieser Abschnitt durch den Bau der Maschinenhalle begrenzt. Diese erstreckte sich nahezu über die gleiche Länge wie der Industriepalast und beherbergte unter anderem sperriges Ausstellungsgut wie Lokomotiven oder Stick- und Webemaschinen. Die Ausstellungshalle an sich war rein funktionell, ohne zusätzliche Dekoration geplant.⁸¹

In einer Achse östlich an den Industriepalast anschließend, befanden sich die Kunsthalle und die beiden Pavillons des Amateurs, auf welche im Kapitel 6 näher eingegangen wird. Auf den Geländeabschnitten südlich der Industriehalle und jenseits des Heustadelwassers fand man neben zahlreichen orientalischen Bauwerken, einem Indianertipi und Ausstellungspavillons, ein ganzes »Ethnographisches Dorf«. Am östlichen Ende des Ausstellungsgeländes wurden sowohl Kopien bestehender Bauernhäuser als

77 Näheres hierzu siehe Konrath 2008.

78 Konrath 2008, 75.

79 Pecht 1873, 30.

80 Zum Beispiel Pecht 1873, 31.

81 Pemsel 1983, 115.

auch neu entworfene ausgestellt, um die Lebens- und Wohnverhältnisse ihrer Bewohner für die Besucher der Weltausstellung anschaulich zu machen.⁸² Abgesehen von den drei großen Ausstellungshallen, befanden sich insgesamt ungefähr 200 kleinere Bauten auf dem Weltausstellungsgelände.

3.4. Der Baufortschritt

Mit dem 18. September 1871 als Beginn der Bauarbeiten am Ausstellungsgelände blieben insgesamt nur 21 Monate bis zur Eröffnung der Ausstellung am 1. Mai 1873. Dieser zeitliche Druck war mit enormen Mehrkosten verbunden und die ursprünglich kalkulierte Summe von 6 Millionen Gulden wurde im Endeffekt um das über Dreifache überschritten.⁸³

Während die Rotunde schon am 15. April fertiggestellt wurde, konnten einige Pavillons erst mit großer Verspätung eröffnet werden. Im Falle der Kunsthalle mussten beispielsweise mehrere Eröffnungstermine verschoben werden, bis sie am 16. Mai den Besuchern zugänglich gemacht wurde. Zu diesem Zeitpunkt waren allerdings einige Abteilungen nach wie vor nicht fertiggestellt.⁸⁴ Auch die Rotunde bot bei den Feierlichkeiten am 1. Mai ein durchaus chaotisches Bild, da große Teile der Innenausstattung noch nicht fertig und Kisten mit Ausstellungsstücken noch nicht ausgepackt waren.⁸⁵

82 Bardenhofer-Paul 2009, 20.

83 Pemsel 1983, 52.

84 Internationale Ausstellungs-Zeitung, 17.05.1873, 5.

85 Pemsel 1983, 135.

4. Planung und Organisation der Weltausstellung

Der Weltausstellung in Wien waren eine über zwanzigjährige Planungsphase und zahlreiche nicht realisierte Projekte vorausgegangen. Schon bald nach der überaus erfolgreichen Weltausstellung in London 1851 waren erste Ideen zur Abhaltung einer ähnlichen Ausstellung in Österreich aufgekommen. Die Motivation, ein solches Projekt in Angriff zu nehmen, ist vor allem in dem Repräsentationsbedürfnis der Monarchie nach außen hin zu suchen. Es sollte der Welt der Fortschritt der letzten Jahre, die Errungenschaften sowohl auf wirtschaftlichem als auch auf kulturellem Gebiet und auch die Bereitschaft zur friedlichen Verständigung zwischen den Völkern gezeigt werden. Nicht zuletzt sollte auch die Stadterweiterung, welche 1857 beschlossen wurde, der Weltöffentlichkeit präsentiert werden.⁸⁶

Als erstes konkretes Datum wurde das Jahr 1865 von der Niederösterreichischen Handel- und Gewerbekammer vorgeschlagen. Auch vom Kaiserhaus wurde für dieses oder eines der folgenden Jahre die Abhaltung einer internationalen Industrie- und Gewerbeausstellung gutgeheißen.⁸⁷ Trotzdem kam das Projekt unter anderem durch die Bemühungen zahlreicher Gegner, welche Österreich vor allem in wirtschaftlicher Hinsicht für nicht reif genug hielten, nicht zustande. Allen voran ist hier der Waffenfabrikant Bernhard Wilhelm Ohligs zu nennen, welcher eine eigene Schrift »Gegen die Wiener Weltausstellung im Jahr 1866« verfasste.⁸⁸ Die Pariser Weltausstellung 1867 brachte den Plan endgültig zu Fall. Der nächste Termin für die Ausstellung 1870 wurde neuerlich durch außenpolitische Gründe, nämlich die veränderten politischen Verhältnisse nach dem Ausgleich mit Ungarn 1867, verhindert.⁸⁹

Der tatsächlich eingehaltene Termin im Jahr 1873 wurde vom Industriellen Franz von Wertheim dem niederösterreichischen Gewerbeverein vorgeschlagen. Trotz massivem Widerstand vor allem von Seiten des österreichischen Adels konnte an diesem Plan festgehalten werden. Auch der damals amtierende Wiener Bürgermeister, Cajetan Felder, stand dem Projekt sehr zurückhaltend gegenüber. Im Mai 1870 wurde dennoch die Durchführung einer Weltausstellung und der Prater als Veranstaltungsort festgesetzt und international bekanntgegeben.⁹⁰ Mit der Festsetzung des Termins sollte ein neuerliches Zuvorkommen einer anderen Nation verhindert werden, außerdem konnte in diesem Jahr das 25jährige Thronjubiläum Kaiser Franz Josephs gebührend gewürdigt werden. Im selben Jahr wurden Erzherzog Carl Ludwig

86 Pöschl 1974, 14.

87 Pemsel 1983, 37.

88 Ohligs 1863.

89 Pemsel 1983, 40.

90 Ebd., 42.

zum Protektor und Erzherzog Rainer zum Präsidenten der Weltausstellung ernannt. Beide waren für ihr Engagement für wirtschaftliche, wissenschaftliche und künstlerische Projekte bekannt.⁹¹ Im Jänner 1871 folgte die Ernennung des Ministerialrates Dr. Wilhelm Schwarz-Senborn zum Generaldirektor.⁹²

Nachdem eine rein private Finanzierung wie in England in Österreich ausgeschlossen erschien, musste der Staat die finanzielle Grundlage für die Ausstellung schaffen. Dies erfolgte mittels eines Kredites über sechs Millionen Gulden. Die Gemeinde Wien musste aufgrund ihrer Aufgaben als Ausstellungsstadt, die den Ausbau von Brücken, Straßen und öffentlichen Verkehrsmitteln umfasste, keine weiteren finanziellen Beiträge aufbringen. Im Organisationsstatut, welches im September 1871 bestätigt wurde, fand die Organisation der Ausstellung ihre gesetzliche Grundlage, welche die verschiedenen Aufgabengebiete und ihre Abgrenzung festlegte. Neben der Zusammensetzung der kaiserlichen Ausstellungskommission wurde dabei die praktisch uneingeschränkte Vollmacht des Generaldirektors Dr. Schwarz-Senborn, welcher die Leitung, Verwaltung und Durchführung des Unternehmens sowie die Verfügungsmacht über alle Personal- und Geschäftsbelange innehatte, beschlossen.⁹³

Wilhelm Schwarz-Senborn, der 1816 in Wien geboren wurde, verdankte seine Bestellung zum Generaldirektor der Wiener Weltausstellung seiner großen Erfahrung als Ausstellungsfachmann auf den vorangegangenen Weltausstellungen in Paris und London. Nach einem Chemiestudium trat er 1848 in das Ministerium für Handel, Ackerbau und öffentliche Bauten ein. Schon 1851 wurde er als Regierungskommissär zur Weltausstellung nach London geschickt. Auch auf den folgenden Ausstellungen war Schwarz-Senborn in diversen Schlüsselfunktionen tätig. Seine Bemühungen im Ausland, auf österreichische Produkte aufmerksam zu machen wurden ihm hoch angerechnet. Als einziger in Frage kommender Spezialist für Ausstellungsfragen wurde Schwarz-Senborn gleich nach der Terminfixierung 1870 eingeladen, die Leitung der Weltausstellung zu übernehmen. Seine Zustimmung gab er allerdings erst, nachdem ihm volle Handlungsfreiheit und Unabhängigkeit von jeder Autorität zugesichert wurden. Im Zuge der Weltausstellung geriet Schwarz-Senborn jedoch mehr und mehr ins Kreuzfeuer der Kritik. Nicht nur die chaotischen Verhältnisse in seinem Büro, welche die Organisation zeitweise mehr oder weniger lahmlegten, sondern auch die Willkür, mit der er Entscheidungen traf, wurde angeprangert. Obwohl sich der Groll gegen seine Person gegen Ende der Weltausstellung legte, bedeutete diese das Ende seiner Karriere.⁹⁴

91 Roschitz 1989, 44.

92 Pemsel 1983, 43.

93 Ebd., 45f.

94 Pemsel 1983, 58–66.

4.1. Die Vorbereitungen in Wien

Wie im Kapitel 2.2. schon skizziert, befand sich Wien in den Jahren um die Weltausstellung in einer städteplanerischen Aufbruchstimmung. Nur wenige Ringstraßenbauten waren im Jahr 1873 fertiggestellt, einige noch im Bau und andere, wie zum Beispiel die Universität, wurden erst in diesem Jahr begonnen. Neben diesen Prachtbauten, welche den Wohlstand des Staates für alle sichtbar machen sollten, zeigte sich in den Arbeitervierteln ein ganz anderes Bild. Die Wohnsituation vor allem ärmerer Bürger, mit welcher es schon früher nicht zum Besten stand, verschärfte sich durch die Anreise zahlreicher Arbeitskräfte zusätzlich. Um der größten Not, zumindest unter den für die Bauarbeiten am Ausstellungsplatz angestellten Arbeitern, entgegenzuwirken wurden Massenquartiere auf der Landstraße, in Margareten und in Korneuburg errichtet. Langfristig wurde das Wohnungsproblem allerdings nicht gelöst.⁹⁵

Auch das übrige Wien wurde durch eine Teuerungswelle im Wohnungsbereich erschüttert. Um dem erwarteten Besucheransturm von geschätzten 33.000 bis 100.000 Personen pro Nächtigung – die Schätzungen wurden bei weitem nicht erreicht – sollten neben zahlreichen Hotelneubauten weitere Übernachtungsmöglichkeiten bereitgestellt werden. Obwohl der Plan eines Hotels mit 1.000 Zimmern nicht umgesetzt wurde, eröffneten zahlreiche neue und luxuriöse Häuser, deren unverhältnismäßig hohe Zimmerpreise jedoch Besucher eher von einem Wienbesuch abschreckten, denn einluden.⁹⁶ Zusätzlich dazu vermieteten viele Privatpersonen ihre Wohnungen zu teilweise ebenso horrend hohen Mietpreisen an Besucher und verbrachten die Monate der Weltausstellung am Land, um der Teuerungswelle zu entgehen.⁹⁷

Auch das Wiener Verkehrsnetz musste für den Besucheransturm drastisch erweitert werden und besser an das Ausland angebunden werden. Vom neu errichteten Nordbahnhof führte eine Bahnstrecke direkt zur Maschinenhalle des Weltausstellungsgeländes. Der im Vorfeld konzipierte Fahrplan, welcher täglich drei Zugverbindungen zum Prater vorsah, musste jedoch schon im Sommer 1873 eingestellt werden. Im Stadtgebiet selbst wurde vor allem der Ausbau von Pferdebahnen gefördert. Insgesamt eröffneten 70 neue Routen. Zusätzlich dazu verdoppelte sich die Anzahl der Stellplätze für private Lohnfuhrwerke.⁹⁸

95 Roschitz 1989, 69.

96 Pemsel 1989, 29 ff.

97 Roschitz 1989, 68.

98 Meyer-Künzel 2001, 93.

5. Das Weltausstellungsprogramm

»Unter dem Allerhöchsten Schutz Sr. k. und k. Apostolischen Majestät wird im Jahr 1873 in Wien eine internationale Ausstellung stattfinden, welche das Culturleben der Gegenwart und das Gesamtgebiet der Volkswirtschaft darstellen und deren weiteren Fortschritt fördern soll.«⁹⁹

In diesem 1872 veröffentlichtem Programm für die Weltausstellung zeigt sich die Kultur als neuer Schwerpunkt. Die ersten drei Weltausstellungen waren ausschließlich von technologischen Ausstellungsstücken geprägt, erst auf der Pariser Ausstellung 1867 wurde zum ersten Mal ein Fokus auf kulturelle Themen gelegt.

In der Wiener Ausstellung wurde diese Entwicklung noch gesteigert und es wurde zum ersten Mal deutlich zwischen kulturgeschichtlichen und wirtschaftlichen Themen getrennt. Die Exponate wurden in 26 Gruppen und 174 Sektionen innerhalb der Gruppen unterteilt. Die Gruppeneinteilung sah wie folgt aus:

- Bergbau und Hüttenwesen
- Landwirtschaft, Forstwirtschaft, Wein- und Obstbau und Gartenbau
- Chemische Industrie
- Nahrungs- und Genussmittel als Produkte der Industrie
- Textil- und Bekleidungsindustrie
- Leder- und Kautschukindustrie
- Metallindustrie
- Holzindustrie
- Stein-, Ton- und Glasindustrie
- Kurzwarenindustrie
- Papierindustrie
- Grafische Künste und gewerbliches Zeichnen
- Maschinenwesen und Transportmittel
- Wissenschaftliche Instrumente
- Musikalische Instrumente
- Heereswesen
- Marinewesen
- Bau- und Zivilingenieurwesen
- Das bürgerliche Wohnhaus, seine innere Einrichtung und Ausstattung
- Das Bauernhaus mit seinen Geräten und Einrichtungen
- Die nationale Hausindustrie
- Darstellung der Wirksamkeit von Kunstgewerbemuseen

⁹⁹ Offizielle Programme 1873, Nr. 2.

- Die kirchliche Kunst
- Objekte der Kunst und Kunstgewerbe früherer Zeiten, ausgestellt von Kunstliebhabern und Sammlern (Exposition des amateurs)
- Die bildende Kunst der Gegenwart
- Erziehungs-, Unterrichts- und Bildungswesen“¹⁰⁰

Während die ersten 18 Gruppen im Großen und Ganzen der Einteilung früherer Weltausstellungen glichen, heben die darauf folgenden Gruppen zum ersten Mal den kulturhistorischen Charakter der Weltausstellung eindeutig hervor. Diese strikte Trennung der Gruppen in wirtschaftliche und kulturelle Themen wurde von vielen Zeitgenossen als störend und rückschrittlich angesehen. Oncken schreibt in seinem Buch über die Wiener Weltausstellung: »Aber mit aller Macht möchten wir uns gegen das neue System der Abscheidung nach Culturgraden wenden. Widerstrebt es an sich schon unserem Zeitgeiste, der gleiches Recht und gleiche Bildung für alle verlangt, eine unvermittelte Abscheidung höherer von niedrigeren Culturstufen zuzugestehen, so ist es auch das praktische Bedürfnis der Produktion selbst, welches eine derartige Trennung verbietet.«¹⁰¹ Für ihn bedeutet die klare Trennung der Themen, die sich auch räumlich durch getrennte Ausstellungshallen manifestiert, einen »Rückfall in die Fachgruppierung« früherer Ausstellungen. Statt einer einzigen musste man in diesem Fall fünf Ausstellungen besuchen.¹⁰² Besonders im Falle der Kunsthalle drückt er sein Bedauern um eine gesonderte, abgeschlossene Ausstellung aus, welche seiner Meinung nach vom »realen Leben« abgeschlossen, ihre Bedeutung und Lebensgrundlage verliert. Für Oncken wäre eine Vereinigung mit ihren »natürlichen und kulturhistorischen Attributen«, als gemeinsame Ausstellung, z.B. forstwirtschaftlicher Produkte mit Landschaftsmalerei, wünschenswert gewesen.¹⁰³ Zusätzlich zu diesen klar definierten Ausstellungen fanden in Wien erstmals begleitende Kongresse sowie sogenannte »additionelle und temporäre Ausstellungen« statt. Die Kongresse umfassten Themen von der »Frage der Erzielung des höchsten Nutzeffectes von Maschinen« bis hin zur »Ernährung und ersten Erziehung des Kindes« und wurden meist als Ergänzung zu stattfindenden Ausstellungen abgehalten. Ein weiteres Novum waren die additionellen Ausstellungen. Hier wurden unterschiedlichste Ausstellungsgüter einem übergeordneten Thema entsprechend angeordnet, um einen komplexen Geschichtsaspekt zu veranschaulichen. Zum Beispiel sollte so die »Geschichte der Erfindungen« durch ein Nebeneinander von Maschinen, Apparaten und Vorführung der Funktionen und Arbeitsabläufe aus verschiedenen Epochen gezeigt werden. Auch eine »Geschichte der Preise«

¹⁰⁰ Offizielle Programme 1873, Nr. 2

¹⁰¹ Oncken 1873, 66.

¹⁰² Ebd., 64.

¹⁰³ Ebd., 70.

und eine »Darstellung des Welthandels« wurde nach diesem Prinzip versucht zu veranschaulichen.¹⁰⁴

5.1. Die Länderbeteiligung

»Zum ersten Male werden die Völker nach einem Punkte geladen, welcher dem Osten, der Wiege des Menschengeschlechtes, näher liegt, in eine Monarchie, die vermöge der Kulturbeschaffenheit der ihr zugehörigen Länder mit einem Fuße im Morgenland mit dem anderen im Abendlande steht, und als deren eigenste Berufsaufgabe man die Vermittlung zwischen beiden Welten anzusehen sich gewöhnt hat.«¹⁰⁵ So beschreibt Oncken die Lage Wiens und damit ihre Gelegenheit und Aufgabe, in Form einer Weltausstellung, einen kulturellen Angelpunkt zwischen Westen und Osten zu schaffen. Tatsächlich stellte Österreich mit einer Beteiligung von 35 souveränen Ausstellerstaaten, von denen ein guter Teil dem fernen Osten angehörte, einen Rekord auf.¹⁰⁶

Dementsprechend können die Ausstellerstaaten in zwei Gruppen geteilt werden: Einerseits die westlichen Industrieländer und andererseits die Länder des Orients und fernen Ostens. Dabei muss auch beachtet werden, dass die Motivation und die erstrebten Ziele einer Teilnahme an der Weltausstellung unterschiedlich waren. Ging es den westlichen Ländern darum, sich mit ihren kulturellen und wirtschaftlichen Leistungen zu präsentieren, wurde die Ausstellung von diversen östlichen Staaten, wie zum Beispiel Japan, zur ersten Kontaktaufnahme mit dem Westen genutzt.¹⁰⁷

104 Offizielle Programme 1873, Nr. 2.

105 Oncken 1873, 15.

106 Pemsel 1989, 44.

107 Ebd., 46.

6. Der architektonische Rahmen – Die Kunsthalle

Wie im Kapitel 3.2. schon beschrieben, befand sich die Kunsthalle am östlichen Ende des Ausstellungsgeländes (Abb. 13). Der um den zentralen »Kunsthof« gruppierte Gebäudekomplex bestand aus der Kunsthalle, zwei sich gegenüberstehenden kleineren Pavillons – den »Pavillons des Amateurs« – und einer einfassenden Holzgalerie (Abb. 18). Heute sind nur noch die beiden Pavillons erhalten, nachdem die Kunsthalle einige Jahre nach Ende der Weltausstellung abgerissen wurde. Auch die Holzgalerien und der Triumphbogen bestehen nicht mehr.

Aus dem Ostportal der Industriehalle tretend, sah man sich direkt dem Hauptportal der Kunsthalle gegenüber. Die durchgehende Achse der großen Ausstellungshalle, dem Mittelrisalit der Kunsthalle bis zu dem Triumphbogen der Wienerberger Ziegelfabrik (Abb. 19), der den Kunsthof nach Osten hin abschloss, ist augenfällig. Auch die Länge der Kunsthalle entsprach den Quergalerien des Industriepalastes. Man kann den Gebäudekomplex also durchaus als integralen Bestandteil der großen Ausstellungshalle sehen, der explizit auf die anderen Ausstellungsbauten Bezug nahm. Als eines der wichtigsten Bauwerke auf der Weltausstellung wurde die Kunsthalle vom Chefarchitekten Carl von Hasenauer persönlich geplant.¹⁰⁸ Der Bau hatte neben der Funktion als Ausstellungsplatz auf der Weltausstellung eine weitere Bedeutung für die Stadt Wien. An ihm wurde eine völlig neue Beleuchtungsmethode, auf die im Kapitel 7.1. näher eingegangen wird, erprobt. Diese sollte beim Bau der beiden neuen Hofmuseen, die Hasenauer gemeinsam mit Gottfried Semper in den 1870er bis 1890er Jahren errichtete, zum Einsatz kommen. Lützow schreibt dazu: »Die Anlage der Räumlichkeiten in Bezug auf Größenverhältnisse und Licht-Disposition ist das Resultat eingehender vergleichender Studien und Experimente. Was wir hier vor uns haben, wird beim Neubau der kaiserlichen Gemäldegalerie [...], in allem Wesentlichen übereinstimmend zur Ausführung gelangen.«¹⁰⁹

Die Kunsthalle bildete mit ihrem Maßen von 232 × 50 m einen langgestreckten, vier-schiffigen Bau.¹¹⁰ Ein vorspringender Mittelrisalit und zwei den Bau nach Norden und Süden abschließende Eckrisalite schufen eine optische Gliederung. Der im Mittelrisalit gelegene Zentralsaal, auf welchen im Kapitel 8. 1. ausführlich eingegangen wird, bildete sowohl den architektonischen als auch den inhaltlichen Höhepunkt der Ausstellungshalle. Auch die Haupteingänge im Westen und Osten der Kunsthalle befanden sich in eben diesem Bauteil (Abb. 20 & 21). Ihnen waren Loggien vorgelagert, die gleichzeitig als Ausstellungsort für Skulpturen dienten. Der Portalaufbau erinnert mit

¹⁰⁸ Schwarz-Senborn 1872, 71.

¹⁰⁹ Lützow 1875, 27.

¹¹⁰ Ebd., 14.

seinen drei Arkadenbögen und den bekrönenden Skulpturen an einen Triumphbogen. Unter der zentralen Figurengruppe sieht man die Aufschrift »DER KUNST«. Dem imposanten Eindruck dieser Hauptportalanlagen stehen die sehr schlicht und fast eintönig gehaltenen Seitentrakte gegenüber (Abb. 22). Lützow schreibt gleich zu Anfang seiner Beschreibung der Kunsthalle: »Auf die Architektur der Kunsthalle hat Hasenauer wohl mit Absicht am wenigsten Kunst verwendet. [...] Lang und niedrig ziehen sich die durch große Fenster und eine Reihe schlichter Pilaster gegliederten Mauern hin, und weder die Pfeilerhalle des Mittelbaues noch die abschließenden Quertrakte mit den Seitenportalen bringen irgendein künstlerisches Element in die etwas langweilig dreinschauende Masse.«¹¹¹ Dieses harte Urteil dürfte wohl auch auf den persönlichen Geschmack Carl von Lützows zurückzuführen sein. Pecht schreibt im Gegensatz hierzu, es mache der: »... ebenfalls in den Formen der Spätrenaissance ausgeführte Bau in seinem reichen Schmuck mit Mosaiken und Skulpturen einen edlen, vornehm abgeschlossenen, weihevollen Eindruck.«¹¹² In der Tat war es wohl die Absicht des Architekten, ein möglichst zweckentsprechendes und nicht zu aufwändig zu errichtendes Bauwerk zu entwerfen, welches trotzdem einen würdigen architektonischen Rahmen für die gezeigten Kunstwerke bildete. Der Kern des Gebäudes bestand aus einer schnell zu errichtenden Eisenkonstruktion. Vor allem die Dachgestaltung mit Fenstern, welche für ein gleichmäßiges Oberlicht in den Ausstellungsräumen sorgen sollte, war eine technisch innovative Lösung. Die tragende Konstruktion wurde durch eine Steinschale ummantelt, die mit Renaissance-Motiven geschmückt war. Hier fällt vor allem die Rustikaquaderung des Portalbaues auf, jedoch erinnert auch die Gliederung der Seitentrakte durch eingestellte Säulen an Bauwerke der Renaissance. Eva Pöschl benennt in ihrer Dissertation diese Verbindung von technisch innovativer Bauweise mit Zitaten traditioneller Architekturstile als typisch für die Ausstellungsbauweise der damaligen Zeit.¹¹³

Für Museumsbauten wurde zu dieser Zeit vor allem der Renaissance-Stil bevorzugt. Dies geht auf Gottfried Semper zurück, der sowohl das Dresdner Museum als auch das South-Kensington-Museum in eben jenem Stil erbaute. Er sah in der Renaissance-Baukunst das geeignetste Mittel, Monumentalität mit den Anforderungen des modernen Lebens zu verbinden.¹¹⁴ Auch an den Neubauten der Ringstraße in der Zeit der Weltausstellung fällt diese Tendenz hin zu Renaissance-Zitaten an öffentlichen und privaten Bauten auf. So wurden unter anderem die Universität, das Künstlerhaus und die Hofoper in eben jenem Stil erbaut. Hasenauer schuf damit ein Bauwerk, welches weder im Bauverband der Weltausstellung noch der Stadt Wien einen Fremdkörper bildete, sondern sich harmonisch und seinem Zweck entsprechend eingliederte.

111 Lützow 1875, 27.

112 Pecht 1873, 34.

113 Pöschl 1974, 24.

114 Ebd., 21.

6.1. Die innere Aufteilung (Abb. 23)

Die Kunsthalle war sowohl durch je zwei Türen in der westlichen und östlichen Loggia der Mittelrisaliten, als auch durch Eingänge am nördlichen und südlichen Ende begehbar. Den Haupteingang bildete das Westportal, welches dem Industriepalast gegenüberlag und somit am direktesten und schnellsten zu erreichen war. Schon vor der Loggia befanden sich Skulpturen, um den Besucher auf die Kunstausstellung einzustimmen. Der Zentralsaal hinter dem Mittelrisalit war somit auch der erste Raum, der sich den Besuchern darbot. Hier wurden die wichtigsten und bedeutendsten Kunstwerke der ausstellenden Nationen gezeigt. Der Saal wurde durch Oberlichten beleuchtet. Links und rechts schlossen sich die Seitentrakte der Kunsthalle an. Sie waren vierschiffig mit zwei großen Oberlichtsälen und daran angeschlossenen kleineren Seitenlichtkabinetten aufgebaut. Insgesamt befanden sich in jedem Seitentrakt acht Oberlicht- und acht Seitenlichtsäle. Deutschland und Frankreich standen jeweils vier große Oberlichtsäle samt der angeschlossenen Seitenlichtkabinette zur Verfügung. Die österreichischen Werke waren auf drei Säle aufgeteilt und Ungarn, Belgien, Holland, die Schweiz und England hatten je einen Saal in der Kunsthalle zugeteilt bekommen. Diese Säle waren durch zwei Türen an der Nord- und Südwand des Zentralsaales erreichbar. Sie endeten in den beiden schon erwähnten Eckrisaliten, durch welche man direkt eine gedeckte Holzgalerie betreten konnte, die zu den beiden »Pavillons des Amateurs« führte. Diese Galerie diente auch als Ausstellungsort für Skulpturen (Abb. 18).

Die »Pavillons des Amateurs« (Abb. 24) sind zwei identische, sich gegenüberstehende Gebäude, mit jeweils zwei großen Oberlicht- und vier Seitenlichtsälen. Im Gegensatz zu den anderen Gebäuden der Wiener Weltausstellung sind sie bis heute erhalten geblieben und dienen momentan als Künstlerateliers (Abb. 25). In ihrem Aufbau und ihrem Schmuck nehmen sie eindeutigen Bezug auf die Kunsthalle selbst und bilden somit einen einheitlichen Gebäudekomplex.

Zwischen diesen Pavillons befand sich der sogenannte Kunsthof, eine symmetrisch gestaltete Gartenanlage mit einem Bassin in der Mitte. Den östlichen Abschluss des Hofes bildete ein Triumphbogen der Wienerberger Ziegelfabrik, der von Heinrich Ferstel gestaltet worden war (Abb. 19).¹¹⁵ Der Gebäudekomplex der Kunsthalle bildete demnach eine abgeschlossene, einheitlich gestaltete Anlage. Schon vom Industriepalast aus gesehen war seine Bestimmung als »Ort der Kunst« offensichtlich. Durch den Renaissance-Stil wurde dieser Eindruck noch unterstrichen. Trotz des abgeschlossenen Charakters wurde vor allem durch die Ausdehnung der Kunsthalle ein deutlicher Bezug zu den übrigen Ausstellungsbauten hergestellt.

115 Roschitz 1989, 124.

7. Das »Spezial-Programm für die Gruppe 25 – Bildende Kunst der Gegenwart«

Der Aufbau der einzelnen Ausstellungsgruppen wurde durch die »Officiellen Programme« geregelt. Diese wurden im Rahmen der Publikation »Officielle Programme und Publikationen« im Jahr 1873 veröffentlicht. Das »Spezial-Programm für die Gruppe 25 – Bildende Kunst der Gegenwart«, die den Hauptanteil der Ausstellung im Kunsthallenkomplex bildete, sieht folgende auszustellende Sparten vor:

- Architektur: Entwürfe, Pläne, Skizzen, Modelle und Aufnahmen architektonischer Werke
- Skulptur mit Inbegriff der figuralen Kleinkunst, Graveur- und Medailleurkunst
- Malerei: Ölgemälde, Aquarelle, Miniaturen, Pastellgemälde, Gouaches, Glasmalerei, Zeichnungen und Cartons
- Zeichnende Künste: Kupfer- und Stahlstiche, Radierungen, Holzschnitte, Lithographien¹¹⁶

Im Rahmen dieser Arbeit wird vor allem auf die Malerei eingegangen, da sie den größten und wichtigsten Teil der Ausstellung bildete. Auf die anderen Sektionen soll jedoch im Folgenden ebenfalls kurz hingewiesen werden, um einen Gesamtüberblick über die Ausstellung zu ermöglichen. Die Gruppe »Bildende Kunst der Gegenwart« war sowohl in der Kunsthalle als auch in Teilen der »Pavillons des Amateurs« untergebracht, welche ursprünglich für eine andere Ausstellungsgruppe vorgesehen war. Ein Hauptanliegen war es, moderne Kunst zu zeigen. So heißt es in dem Programm: »In diese Gruppe werden alle Originalwerke der bildenden Kunst, welche seit der Weltausstellung in London des Jahres 1862 geschaffen worden sind, aufgenommen, ...«¹¹⁷ Ausgeschlossen waren Kopien jeglicher Art und, speziell die Malerei betreffend, rund gerahmte Bilder. Die Auswahl der Kunstwerke sollte jeder teilnehmende Staat durch eine eigens gebildete Zulassungsjury treffen. Für Wien und Niederösterreich war die von der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens gewählte Zulassungsjury zuständig. Ihr oblag auch das Arrangement der Ausstellungsräume der Länder und Königreiche, welche im Reichsrat vertreten waren. Zusätzlich stand es allen Ländern des Reichsrates frei, die Werke der bei ihnen ausstellenden Künstler von der Jury der Genossenschaft auswählen zu lassen.¹¹⁸

Die bildenden Künstler hatten im Gegensatz zu den gewerblichen Ausstellern auf der Weltausstellung keine Platzgebühr zu entrichten und wurden insofern bevorzugt.

¹¹⁶ Officielle Programme 1873, Nr. 21.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Pemsel 1983, 245f.

Trotzdem durften auch Kunstwerke verkauft werden und der Preis auf Wunsch im Katalog angegeben werden. Auch wurde im Programm Prämierungen einzelner Kunstwerke durch eine internationale Jury festgelegt.¹¹⁹

Insgesamt wurden um die 6.600 Werke ausgestellt, von denen die meisten aus Frankreich, Deutschland und Österreich stammten. Diese drei Länder waren in allen Sparten am besten vertreten. Ungarn stellte auf der Weltausstellung getrennt von Österreich seine Werke in eigenen Sälen aus. Aus Italien war eine Vielzahl an Skulpturen vorhanden, die neben den französischen als qualitativ am hochwertigsten angesehen wurden. Auffallend ist die fast nicht erwähnenswerte Beteiligung der Vereinigten Staaten von Nordamerika, die mit nur 16 Ausstellungsstücken das Schlusslicht aller beteiligter Nationen bildeten. Ebenso fanden sich auffallend wenige Werke englischer Künstler in der Ausstellung. Werke aus dem fernen Osten, der auf der Wiener Weltausstellung eine enorme Rolle spielte, waren sehr spärlich vorhanden. Nur Japan stellte 48 seiner Werke in der Kunsthalle aus, alle anderen Staaten zeigten ihre Kunstschatze gemeinsam mit anderen Ausstellungsgütern in der Industriehalle.¹²⁰

Über die Behandlung der Plastik im Ausstellungsrahmen dürfte es einige Debatten gegeben haben. So wurde diskutiert, ob Skulpturen als eigene Ausstellungsstücke oder lediglich als »schmückendes Beiwerk« in der Ausstellung der bildenden Künste gezeigt werden sollten. Man einigte sich schließlich auf einen Kompromiss, nachdem die Skulpturen einerseits in der Mitte der Ausstellungssäle als Dekoration, andererseits aber in den Loggien und Holzgalerien als eigene Ausstellungsstücke gezeigt wurden (Abb. 26).¹²¹ Die Ausstellung der zeitgenössischen Architektur war wider Erwarten recht dürftig vorhanden. Sie wurde im nördlichen »Pavillon des Amateurs« untergebracht. Gezeigt wurden vor allem Pläne und Modelle, viele davon waren schon auf früheren Weltausstellungen zu sehen gewesen.¹²² Vor allem Frankreich war mit einer großen Anzahl an Ausstellungsstücken vertreten, was Lützow vor allem auf die großzügige Förderung durch den Staat zurückführt.¹²³ Auch Russland hatte sowohl quantitativ als auch qualitativ eine beachtliche Ausstellung zusammengestellt.¹²⁴ Österreich war vor allem durch die für die Ringstraße bedeutenden Architekten vertreten. Besonderes Aufsehen erregte der Plan Sempers und Hasenauers für die Erweiterung der Wiener Hofburg, aber auch ein Entwurf Friedrich von Schmidts, der den Wiener Stephansdom mit zwei

119 Offizielle Programme 1873, Nr. 21.

120 Pemsel 1989, 67.

121 Pemsel 1983, 245.

122 Pemsel 1983, 254.

123 Lützow 1875, 469.

124 Ebd., 471.

ausgebauten Türmen darstellt, zog die Aufmerksamkeit auf sich. Auffällig ist das fast gänzliche Fehlen von privaten Bauten.¹²⁵

Neben der »Bildenden Kunst der Gegenwart« war eine zweite Ausstellungsgruppe im Kunsthallenkomplex, beziehungsweise genauer in den »Pavillons des Amateurs« untergebracht und zwar die Gruppe 24 »Objekte der Kunst und Kunstgewerbe früherer Zeiten, ausgestellt von Kunstliebhabern und Sammlern«. Ziel dieser Ausstellung war es, der zeitgenössischen Kunstproduktion ältere Werke gegenüberzustellen. Den Namen »Exposition des Amateurs« erklärt Lützwow folgendermaßen: »Logisch könnte man sich unter diesem Titel ungefähr vorstellen, dass es sich darum handeln sollte, die privaten Kunstsammlungen als solche zum Ausstellungsobject zu machen, also etwa die Tendenzen der Sammler in den verschiedenen Ländern und die Qualitäten ihrer Collectionen uns vorzuführen.«¹²⁶ Die Ausführung dieser Idee war freilich problematisch und so entstand eine derartige Konfusion um diese Ausstellungsgruppe, dass die meisten Länder auf eine Beschickung verzichteten. Die für die Ausstellung geplanten Räume wurden im Endeffekt zum größten Teil von den bildenden Künsten eingenommen und die zustande gekommene Ausstellung glich laut Lützwow am ehesten einem Antiquitätenladen.¹²⁷

7.1. Die Organisation durch die Genossenschaft bildender Künstler Wiens

Zur Organisation und Koordinierung der Gruppe 25 »Bildende Kunst der Gegenwart« war von der Weltausstellungsleitung eine eigene Abteilung ins Leben gerufen worden. Den Vorsitz hatte der Feldzeugmeister, Oberstkämmerer und erster Generaladjutant Kaiser Franz Josephs I. Franz Graf Folliot de Crenneville¹²⁸ inne. In den Archivbeständen des Künstlerhauses findet sich ein reger Briefverkehr zwischen Crenneville und Mitgliedern der Genossenschaft. Neben zahlreichen organisatorischen Tätigkeiten, hauptsächlich zur Beschaffung von Bildern für die Weltausstellung, dürfte er auch die persönlichen Interessen des Kaiserpaares in der Ausstellung vertreten haben. So geht aus einem Schreiben hervor, dass dem Pastellmaler Georg Decker auf Grund einer persönlichen Vorliebe des Kaisers für Pastellgemälde möglichst viel Platz eingeräumt werden sollte. Auch sollte die Zulassungsjury informiert werden, ihm keinerlei Probleme bei der günstigen Hängung seiner Bilder zu bereiten.¹²⁹

¹²⁵ Ebd., 475–477.

¹²⁶ Ebd., 496.

¹²⁷ Ebd., 496.

¹²⁸ Graf Franz Josef Folliot von Crenneville (* 1815 Ödenburg; † 1888 Gmunden).

¹²⁹ Graf Folliot de Crenneville.

Weiters zählten zu der Abteilung der Direktor der k. k. Gemäldegalerie Eduard Engerth, der k. k. Ministerialrat Dr. Gustav Heider, der Vorstand der Künstlergenossenschaft Eduard Ritter von Lichtenfels, Heinrich Ritter von Ferstel, Carl von Hasenauer, Friedrich Friedländer und Friedrich Schmidt.¹³⁰ Das oben vorgestellte Programm der Kunstausstellung wurde von eben dieser Abteilung ausgearbeitet.

Erst nach längeren Diskussionen mit der Generaldirektion der Weltausstellung nahm Lichtenfels die Leitung der österreichischen Abteilung an. Dies geschah allerdings nur durch die Zusage zur »Wahrung der Selbstständigkeit«, also zum Verzicht auf Kontrolle durch die Generaldirektion.¹³¹ Im Jänner 1872 wurde ein Komitee von 27 Mitgliedern gewählt, das sich aus 12 Malern, je sechs Architekten und Bildhauern und drei graphischen Künstlern zusammensetzte. Die Mitglieder waren unter anderem Heinrich von Angeli, Hans Makart, Alois Schönner und Eduard von Lichtenfels. In der »Geschäftsordnung für das Weltausstellungs-Comité der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens« werden die Aufgabengebiete folgendermaßen umrissen:

1. Das Weltausstellungs-Comité der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens besteht auf Grund der, nach getroffener Vereinbarung zwischen der Direktion der Weltausstellung in Wien 1873 und der Genossenschaft in deren Monatsversammlung vom 5. Jänner 1872 vorgenommenen Wahl.
2. Das Comité vertritt die Genossenschaft in allen Angelegenheiten der Weltausstellung. Seine Tätigkeit wird bestimmt durch die in 1. erwähnten Vereinbarung, welche folgende Punkte enthält: das Recht der Genossenschaft
 1. Der Repräsentation der bildenden Künstler Wiens in derselben nach 8. des allgemeinen Programms für die Gruppe 25 übergebenen Abteilung der Weltausstellung sowie bei allen öffentlichen Veranstaltungen in demselben Maße, wie dies Ausländern zugestanden wird.
 2. Der Bildung der Zulassungs-Jury für die Werke der Künstler Wiens und Niederösterreichs, sowie jener Künstler der übrigen im Reichsrath vertretenen Königreiche und Länder welche ihre Werke dieser Jury freiwillig unterbreiten.
 3. Einer entsprechenden Einflussnahme bei Bestimmung des Raumes für die unter 1. genannte Abteilung der Weltausstellung.
 4. Der inneren Einteilung des Raumes, der Anordnung und Aufstellung der Kunstwerke in obgenannter Abtheilung innerhalb der Grenzen einer für alle Aussteller geltenden Norm.
 5. Der Ausstattung des erwähnten Ausstellungsraumes in Einvernahme mit der General-Direktion.

130 Pemsel 1983, 244.

131 Ebd., 246f.

6. Die Beistellung des erforderlichen Hilfspersonales zu erlangen und
 7. Das Recht in der internationalen Jury zur Verleihung von Auszeichnungen durch selbstgewählte Mitglieder in folgender Anzahl vertreten zu sein. [...]
 8. Die Verpflichtung der Genossenschaft, während der Weltausstellung keine große internationale Ausstellung wie alljährlich im eigenen Hause abzuhalten. [...]
3. Das Weltausstellungs-Comité der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens besteht aus dem Plenum und gliedert sich in die Sectionen, das engere Comité und die Executiv-Commission.¹³²

7.2. Das Ausstellungsarrangement der österreichischen Säle

Das Arrangement der österreichischen Ausstellungsräume übernahm die Genossenschaft bildender Künstler Wiens. Durch ihre Ausstellungstätigkeit im 1868 fertiggestellten Künstlerhaus war sie als einzige Organisation praktisch in der Lage, eine Ausstellung von diesen enormen Ausmaßen umzusetzen. Am Beispiel eines Einblickes in einen der österreichischen Säle (Abb. 9) soll hier die Ausstellungsweise beschrieben werden. Zwar wichen die Ausstellungsarrangements der anderen teilnehmenden Staaten in Details von der Gestaltung der österreichischen Säle ab, dennoch kann ein sehr einheitliches, harmonisches Bild der Ausstellungsgestaltung in der Kunsthalle festgestellt werden.

Das wohl charakteristischste Merkmal für den heutigen Betrachter ist die dichte Behängung der Wände. Die Bilder wurden in drei bis vier Reihen fast lückenlos aneinandergereiht, sodass ein fast teppichhafter Eindruck entstand. Dieser wurde durch die Tatsache verstärkt, dass offenbar ein möglichst gerader Abschluss am oberen und unteren Ende angestrebt wurde, um die Einheit der Bildwand zu wahren.¹³³ Die obersten Bilder mussten sogar leicht nach vorne gekippt werden um einigermaßen sichtbar zu sein. Trotz dieser Maßnahmen finden sich in den Berichterstattungen zahlreiche Bemerkungen und kritische Äußerungen, dass Bilder schlecht oder fast gar nicht sichtbar aufgehängt wurden. In der Regel wurde ein gewisser Abstand zum Boden eingehalten. Eine Ausnahme bildete der niederländische Saal, in dem die Bilder bis zum Boden hingehängt wurden (Abb. 27). Im Hinblick auf die möglichst lückenlose Behängung der gesamten Wand erscheint auch das Verbot rund gerahmter Bilder durchaus sinnvoll.¹³⁴ Die durchwegs breite Rahmung sorgte für eine Abgrenzung, ohne die die Gemälde für den Betrachter wohl ineinander verschwommen wären. Die Bilder wurden ohne Rücksicht auf Sujet oder Künstler innerhalb der Länderaufteilung nur nach ihrer Größe ge-

¹³² Geschäftsordnung Weltausstellung-Comité.

¹³³ Pöschl 1974, 34.

¹³⁴ Offizielle Programme 1873, Nr. 21.

hängt. So konnte es vorkommen, dass Werke von einem Künstler in vielen verschiedenen Sälen zu finden waren. Die daraus entstandene Unübersichtlichkeit, die auch durch die fehlerhaften und zu spät erschienenen Kataloge nicht kompensiert wurde, führte zu zahlreichen Beschwerden.¹³⁵

Der Ausstellungsraum an sich war sehr zurückhaltend und sparsam gestaltet. Die einfarbigen Wände waren teilweise durch Bordüren am oberen Rand geschmückt. In der Mitte der Säle befanden sich zum einen Skulpturen, zum anderen waren hier auch Sitzmöglichkeiten vorhanden. Es fällt auf, dass sich diese als »Hindernisse« in den Durchgangachsen befanden. Sie sollten wohl den Besucher an einem raschen Durchschreiten der Säle hindern und zum Verweilen anregen.¹³⁶

Die Lichtführung war für Carl von Hasenauer ein zentraler Punkt bei der Planung der Kunsthalle. Er strebte ein möglichst gleichmäßige Ausleuchtung aller Ausstellungsräume nur mit Tageslicht ohne zusätzliche Beleuchtungsformen an. Wie oben erwähnt diente das Bauwerk als »Versuchsobjekt«, um die für die neuen Hofmuseen vorgesehene Beleuchtungstechnik zu erproben.¹³⁷ Wilhelm Exner, der 1873 ein Buch über Ausstellungstechniken¹³⁸ verfasste, schreibt, dass Gemäldegalerien als »Haupterfordernis [...] ein durchgängiges, gleichmäßig verteiltes Licht verlangten, das so einfällt, daß es nicht auf die Oberfläche des Gemäldes in das Auge des Beschauers reflektieren konnte. Dazu eignete sich besonders ein zerstreutes Licht, hervorgerufen durch eine dementsprechende Raumbedeckung.«¹³⁹ Hier war die Aufteilung in Oberlichtsäle und kleinere Räume, die durch »normale Fenster« beleuchtet wurden, entscheidend. Der Zentralsaal, der vor allem für besonders monumentale Gemälde vorgesehen war, erhielt seine Beleuchtung von einer unter dem Dach angebrachten Fenstergalerie, sodass der Lichtstrahl in einem bestimmten Winkel herabfiel. Die Oberlichtsäle der Seitentrakte besaßen ebenfalls eine seitliche Beleuchtung unter dem Dach und zusätzliches Licht durch Fenster in der Dachschräge. Die Kabinette wurden dagegen ausschließlich durch Seitenlicht aus den Fenstern beleuchtet.¹⁴⁰ Das Ziel, eine gleichmäßig gute Beleuchtung für alle Ausstellungsstücke zu schaffen, sah Lützow allerdings als verfehlt an. Das Oberlicht sei wohl für große Historienbilder verwendbar, für kleine bis sehr kleine Gemälde sei es allerdings völlig unbrauchbar.¹⁴¹ Unglücklicherweise bildeten gerade diese sehr kleinen Bilder einen Großteil des Ausstellungsgutes auf der Weltausstellung. Das harte Urteil Lützows zu den Sichtverhältnissen der Ausstellung lautete folgendermaßen:

135 Internationale Ausstellungs-Zeitung, 11.06.1873, 4.

136 Pöschl 1974, 35.

137 Schwarz-Senborn 1872, 71.

138 Exner 1873.

139 Zitiert nach Pöschl 1974, 31.

140 Pöschl 1974, 30.

141 Lützow 1875, 28.

»Nur unter allergünstigsten Witterungsverhältnissen war einigermaßen etwas in der Hauptsälen zu sehen, und wer, wie der Berichterstatter, Gelegenheit gehabt hat, Hunderte der hier ausgestellten Kunstwerke bereits an anderen Stellen gründlich und unter mehr oder weniger guten Beleuchtungsverhältnissen zu betrachten, der fühlt sich auf Schritt und Tritt beklemmt durch das Gefühl, dass kein einziges Kunstwerk wiederzuerkennen war...«¹⁴²

Durch diese gleichmäßige Beleuchtung war eine Betonung einzelner Bilder, wie es heute mittels Spots gängige Praxis ist, nicht möglich. Trotzdem konnte auf eine Art der Hervorhebung einzelner bedeutsamer Bilder nicht verzichtet werden. Am Beispiel einer Wand der österreichischen Abteilung (Abb. 9) mit einem Bildnis Kaiser Franz Josephs I. lässt sich die Lösung dieses Problems gut veranschaulichen. Das Portrait des Kaisers ist ganz zentral auf Augenhöhe platziert. Es wird zusätzlich durch einen hervorspringenden Sockelstreifen betont. Alle übrigen Bilder ordnen sich symmetrisch zu dieser Mittelachse. Hier findet also eine sehr starke Betonung eines Bildes nur durch dessen Platzierung statt. Obwohl man bei der Hängung der Bilder wenig Rücksicht auf Sujet oder Maler nahm, wurde doch versucht, eine gewisse optische Symmetrie einzuhalten. Auch in den anderen Sälen fällt dieses Prinzip auf. So heben sich auch im Zentralsaal die vier Hauptgemälde neben ihrer Größe auch durch ihre mittelachsige Platzierung hervor. Das gleiche Prinzip ist auch bei der Plastik zu sehen. Hier werden die Skulpturen ebenfalls um einen zentralen Mittelpunkt angeordnet.¹⁴³ Auch die Rahmen der Bilder spielten eine große Rolle, da sie die Aufgabe hatten die Bilder voneinander abzugrenzen, was durch die dichte Hängung sonst nicht möglich gewesen wäre. Natürlich wurden auch mit diesem Mittel einzelne Bilder besonders betont.

Besonders der Platz über einer Türe dürfte trotz der Höhe von den Künstlern recht begehrt gewesen sein. Die Bilder nahmen meist fast die volle Breite der Tür ein und wurden somit betont.¹⁴⁴ Eva Pöschl sieht diese Ausstellungsgestaltung in ihrer Dissertation, wie auch schon den Bau der Kunsthalle an sich, als typisch für die Zeit in den 1870er Jahren an. Vor allem ist hier das streng symmetrische Prinzip zu nennen, nach dem die Ausstellung konzipiert war. Die Säle der einzelnen Länder waren um einen zentralen Mittelsaal, in dem die wichtigsten Werke ausgestellt wurden, angeordnet. Parallel dazu erfolgte die Hängung der einzelnen Bilder um eine betonte Mittelachse. Diese Ausstellungspraxis war durchaus international anerkannt. Als plakativstes Beispiel ist hier der Salon carré im Louvre zu nennen, der ein sehr ähnliches Ausstellungsschema aufwies.¹⁴⁵

142 Lützow 1875, 279.

143 Pöschl 1974, 32.

144 Ebd., 34.

145 Ebd., 36.

8. Die Ausstellung moderner Malerei in der Kunsthalle

Im Folgenden soll nun die Ausstellung zeitgenössischer Malerei in der Kunsthalle dargestellt werden. Hierbei wird in der gleichen Reihenfolge vorgegangen, in der sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auch der damalige Besucher durch die Ausstellung bewegte. Beginnend im Zentralsaal, führt der Weg durch die drei Säle der österreichischen Abteilung. Werden in der Besprechung des Zentralsaales auch die Werke der anderen teilnehmenden Nationen kurz angeschnitten, so konzentriert sich das folgende Kapitel ausschließlich auf österreichische Malerei. Laut Katalog befanden sich in der österreichischen Abteilung um die 440 Ölgemälde, dazu zahlreiche Aquarelle und Skulpturen.

8.1. Der Zentralsaal

Wie im Kapitel 6. 1. dargestellt, befand sich zentral zwischen den beiden Seitenflügel des Ausstellungsgebäudes ein großer Mittelsaal. Ihm kam nicht nur auf der baulichen Ebene, sondern auch auf einer künstlerisch-repräsentativen Ebene eine besondere Bedeutung zu. In diesem Zentralsaal befanden sich die wichtigsten Werke der Ausstellung. Im Gegensatz zu der strengen Aufteilung nach Ländern der übrigen Säle sah man hier Werke der meisten teilnehmenden Nationen einander gegenübergestellt. Pecht schreibt einleitend über diesen Saal: »Will man wissen, was man werth ist, so muß man sich erst mit anderen messen, sonst wird man es nie erfahren.«¹⁴⁶ In diesem Sinne ist die Zusammenstellung der Werke im Zentralsaal zu verstehen. In seiner Form erinnerte der Saal stark an den salon carré des Louvre.¹⁴⁷ Der Zentralsaal bildete gleichsam den Haupteingang in die Kunsthalle, sodass sicher die meisten Besucher von hier aus ihre Besichtigung starteten. Trat man, vom Industriepalast kommend, durch die Loggia ein, so sah man sich der den österreichischen Gemälden vorbehaltenen Wand gegenüber.

8.1.1. Die österreichische Wand

Die Gruppe der drei Hauptwerke (Abb. 1) bildete das zentrale Gemälde »Die Loge Johannis« von Hans Canon, flankiert von zwei Portraits des Kaisers Franz Joseph I. und der Kaiserin Elisabeth von Franz Lenbach und Franz Xaver Winterhalter. Das Gemälde Canons wurde zusätzlich zu seiner mittigen Hängung und seiner Größe durch eine rahmende Architektur hervorgehoben und betont. Über dieser Dreiergruppe befanden sich Landschaftsbilder, die leider nicht identifiziert werden können.

¹⁴⁶ Pecht 1873, 44.

¹⁴⁷ Pöschl 1974, 38.

Hans Canon¹⁴⁸ war 1829 in Wien als Hans Purschka-Straschiripka geboren worden. Den Künstlernamen Canon verwendete er erst nach und nach zur Signatur seiner Werke. Das Leben des Künstlers ist durch seine häufigen Umzüge recht schwer nachzuvollziehen. Seine Jugendjahre verbrachte er größtenteils in seiner Heimatstadt Wien. Mit gerade 16 Jahren schien er in der Schülerliste der Akademie der bildenden Künste auf und durfte sogar einige Monate Privatschüler bei Ferdinand Georg Waldmüller gewesen sein.¹⁴⁹ Wichtiger noch als Waldmüller war für ihn Carl Rahl, unter dessen großem Einfluss er die Akademie abschloss.¹⁵⁰ In Wien brachte er es zu einem gewissen Ansehen, den endgültigen künstlerischen Durchbruch erreichte er aber nicht. Sein Wirken in der ersten Zeit in Wien ist durch das Experimentieren mit unterschiedlichen Medien und Kunstformen gezeichnet.¹⁵¹ Vor allem die menschliche Figur stand immer im Mittelpunkt seiner künstlerischen Schaffens. Er ging vom Genre und Portrait aus, strebte aber mehr und mehr zur Monumentalmalerei.¹⁵² Ab ca. 1860 hielt sich der Maler zuerst in Karlsruhe und dann in Stuttgart auf. Im Jahr 1872 verbrachte Canon erstmals wieder mehrere Monate in Wien, wo er auch sein Werk »Die Loge Johannis«, ursprünglich für eine Freimauerloge, begann. Fertiggestellt wurde das Gemälde aber in Stuttgart. Das Bild wurde durch seine Ausstellung auf der Weltausstellung zum entscheidenden Erfolg. In Folge wurde es vom österreichischen Kaiserhaus für eine beträchtliche Summe angekauft und Canon das Ritterkreuz des Franz-Josephs-Ordens verliehen. Canon schrieb an seine Schwester: »Mir scheint, ich werde noch ein berühmter Mann. ... Drum komme ich nach Wien.«¹⁵³ In Wien setzte sich der Ausstellungserfolg von Stuttgart fort. Es entstanden zahlreiche Portraits und Genrebilder, aber auch größere Aufträge, die auf Kontakte zum Kaiserhaus, namentlich zu Kronprinz Rudolf, zurückzuführen sind. Bis zu seinem Tod 1885 etablierte er sich als nicht mehr wegzudenkender Teil des Wiener Kulturlebens, auch auf gesellschaftlicher Ebene.¹⁵⁴

Die »Loge Johannis«¹⁵⁵ (Abb. 28) ist das erste von seinen drei bedeutenden religiösen Bildern. Trotz der allgemein eher geringen Bedeutung, die die religiösen Malerei auf der Weltausstellung hatte, war Canons Werk das zentrale Gemälde Österreichs in der Kunsthalle. Zu sehen ist eine, nach Art einer Sacra Conversazione, angeordnete Personengruppe. Der Titel bezieht sich auf die Vermittlerrolle des Johannes des Täufers zwischen himmlischer Lehre und irdischer Kirche. In der oberen Bildhälfte thront Moses mit den Gesetzestafeln und dem Pentateuch in seinem Schoß. Auf diesem steht das Christuskind mit einem Kreuz in der Hand. In der unteren Bildhälfte sieht man die

148 Hans Canon (geborener Purschka-Straschiripka; * 1829 in Wien; † 1885 ebenda).

149 Drewes 1994, 10.

150 Buchowiecki / Ginhart 1943, 152.

151 Drewes 1994, 16.

152 Buchowiecki / Ginhart 1943, 152.

153 Zitiert nach Drewes 1994, 32.

154 Drewes 1994, 32.

155 Ebd., 254 f.

Vertreter der christlichen Konfessionen. Johannes bildet hier den Übergang zwischen oberer und unterer Zone. Er ist durch seine üblichen Attribute – Fellgewand und Stab, auf dessen Spruchband »Agnus Dei« zu lesen ist – gekennzeichnet und weist auf die von einem Vertreter des Protestantismus aufgeschlagene Bibel. Der Schriftzug »Liebet Euch untereinander« auf der aufgeschlagenen Seite ist deutlich lesbar. Er wird zusätzlich durch den energischen Zeigegestus des Protestanten betont.

Rechts neben diesem kniet der Patriarch der orthodoxen Kirche, der gerade im Begriff ist, seine Krone abzulegen. Der Papst neben ihm ist bereits ohne Tiara dargestellt, die zusammen mit dem Schlüssel Petri neben ihm auf einem Samtkissen liegt. Am rechten Bildrand ist ein anglikanischer Geistlicher dargestellt, welcher sich mit einer Schriftrolle an Johannes wendet. Im Gegensatz zu Moses und dem Christuskind, die dem Betrachter des Bildes direkt entgegensehen, sind die Blicke der übrigen dargestellten Personen in verschiedenste Richtungen abgewandt.

Bezüglich seiner Aussagekraft weist das Bild mehrere Ebenen auf. Einerseits wird eine Versöhnung zwischen Judentum und Christentum durch die enge Verbindung zwischen Moses und Jesus angedeutet, andererseits geht es um eine sehr deutlich ausgedrückte Gleichstellung der christlichen Konfessionen. In diesem Sinne wurde das Bild auch unter dem Titel »Vereinigung der kirchlichen Sekten« vom Kaiserhaus angekauft. Sowohl der Patriarch als auch der Papst sind in einer defensiven, fast demütigen Weise dargestellt, während die Vertreter des Protestantismus und des Anglikanismus sehr energisch und aktiv auf den Mittler Johannes zugehen. Hier ist demnach die fortschrittliche Idee einer ökumenischen Gleichstellung und Versöhnung der katholischen mit der protestantischen und anglikanischen Kirche dargestellt. Canon selbst soll laut eines Zeitungsberichtes folgendes über sein Bild gesagt haben: »Das Werk versinnlicht den Gedanken, dass die christlichen Bekenntnisse, nur im Aeusseren verschieden, alle auf dieselbe ewig gültigen Grundlagen gebaut sind; auf das absolute Gesetz, wie es schon Moses verkündet hat, und auf die Lehre von der Liebe und der Versöhnung, die im neuen Testament niedergelegt ist.«¹⁵⁶ Canon verdeutlicht hier liberale Ideen, welche sowohl in Süddeutschland als auch in Österreich vor allem in den 1860er Jahren entstanden waren. In diesen Auseinandersetzungen ging es unter anderem um eine gesetzliche Gleichstellung der Konfessionen.¹⁵⁷

8.1.1.1. *Exkurs: Die Stellung der Religion im österreichischen Kaiserstaat*¹⁵⁸

Die Habsburgermonarchie wird oft als die »katholische Großmacht« Europas im 19. Jahrhundert dargestellt. Diese Bezeichnung hat vor allem eine Berechtigung, wenn

¹⁵⁶ Internationale Ausstellungs-Zeitung, 05.06.1873, 2f.

¹⁵⁷ Drewes 1994, 103.

¹⁵⁸ Eine detaillierte Untersuchung zu den Konfessionen in der Habsburger-Monarchie findet sich bei

man sie im Vergleich mit den anderen Mächten Europas sieht: Dem protestantischen deutschen Kaiserreich, dem laikalen Frankreich, dem anglikanischen Großbritannien, dem orthodoxen Russland und dem muslimischen Osmanischen Reich.¹⁵⁹ Diese pauschale Einteilung wird jedoch dem »multikonfessionellen Kaiserreich« bei weitem nicht gerecht.

Tatsächlich wurde vom Kaiserhaus der katholische Glaube streng praktiziert und auch nach außen hin zelebriert, wie zum Beispiel bei der oft genannten Fußwaschungen am Gründonnerstag oder beim Fronleichnamsumzug. Ebenso gehörte der größte Teil des österreichischen Hochadels der katholischen Glaubensrichtung an. Die sakrale Stellung des Kaisers und die katholische Tradition der Familie Habsburg wurden bewusst betont.¹⁶⁰ Mit dem Konkordat von 1855 erreichte der Einfluss der katholischen Kirche seinen Höhepunkt, unter anderem fiel das gesamte Eherecht und Schulwesen in ihren Einflussbereich. Nach Modifikationen und Einschränkungen wurde selbiges Konkordat allerdings in den 1870er Jahren gänzlich aufgehoben.¹⁶¹ Das Kaiserhaus setzte insgesamt weit mehr als andere Großmächte auf die Religion als verbindendes Element des Vielvölkerstaates Österreich. Allerdings kam nicht nur die katholische Kirche in den Genuss der kaiserlichen Förderungen. Auch die anderen großen Konfessionen wurden unterstützt, um ein Beispiel für das friedliche Zusammenleben verschiedener Gruppierungen zu geben.¹⁶² Vor allem das Judentum, der Protestantismus und die Ostkirche spielten zur Zeit der Weltausstellung aufgrund ihrer Verbreitung eine bedeutende Rolle. Der Islam wurde erst 1878 nach der Besetzung Bosniens zu einer der im Habsburgerreich vertretenen Religionen.

In der zeitgenössischen Berichterstattung wird das Werk Canons recht zwiespältig behandelt. Obwohl die Malweise und die satten Farben großteils positiv bewertet werden, wird vor allem die Ähnlichkeit zu alten Meistern, allen voran zu Rubens, negativ gesehen.¹⁶³ Hauptsächlich werden künstlerische Themen wie Farbauftrag und Wirkung der Komposition besprochen, ohne genauer auf die inhaltliche Ebene einzugehen. Einzig Pecht nimmt die Besprechung der Canon'schen Bildes zum Anlass, um den Verfall der christlichen Kunstproduktion im Allgemeinen zu beklagen.¹⁶⁴ In der restlichen Ausstellung sei laut ihm die Zahl der ausgestellten religiösen Werke auffallend klein und die Qualität auffallend gering. Umso mehr erstaunt es, dass für Österreich ein Gemälde dieser seltenen Gattung als zentrales Bild gewählt wurde.

Wandruszka 1985.

159 Klieber 2007, 248.

160 Wandruszka 1985, 125f.

161 Ebd., 25–43 & 51–57.

162 Klieber 2007, 251.

163 Lützow 1875, 362.

164 Pecht 1873, 79.

Neben der »Loge Johannis« waren in der österreichischen Abteilung der Kunsthalle noch vier weitere Gemälde Canons zu sehen. Auch den in diesen Bildern dargestellten Personen wurde der Vorwurf zuteil, sie wären »sehr unnötig in alte Costüme gesteckt, aus denen der moderne Kopf merklich auffallend maskenartig herausieht«¹⁶⁵. Unter anderem wurde »Der Page« gezeigt (Abb. 29), welcher allerdings schon von einer Ausstellung im Künstlerhaus 1870 dem Wiener Publikum bekannt war.

Links und rechts der »Loge Johannis« befanden sich die lebensgroßen Portraits Kaiser Franz Josephs¹⁶⁶ (Abb. 30) von Franz Lenbach und der Kaiserin Elisabeth¹⁶⁷ (Abb. 31) von Franz Xaver Winterhalter.

8.1.1.2. Exkurs: Das Herrscherportrait

Das Herrscherportrait hatte über Jahrhunderte zu einer der vornehmsten Bildaufgaben gehört. Ein Künstler des 19. Jahrhunderts konnte somit auf einen reichen Bestand an Vorbildern zurückgreifen. Wie hatte sich nun die Stellung des Herrscherportraits im 19. Jahrhundert, in dem der absolute Herrscherbegriff mehr und mehr ins Wanken geriet, verändert?

Die grundsätzliche Funktion aller Bildnisse und im Speziellen des Herrscherbildnisses ist die Repräsentation. Diese kann vereinfacht ausgedrückt als Stellvertreterfunktion des Bildes bei Abwesenheit der realen Person gesehen werden. Herrscherbildnisse befanden sich demnach überall dort, wo die Staatsmacht vergegenwärtigt werden sollte.¹⁶⁸ Gerade in der Zeit, als diese Staatsmacht in Form eines Souveräns hinterfragt und angezweifelt wurde, erlangte das Herrscherportrait wieder neue Bedeutung. Jürgen Wurst beschreibt dies in seinem Aufsatz über Franz von Lenbach und das Herrscherportrait folgendermaßen: »Gerade im 19. Jahrhundert suchten die Monarchien im Spannungsfeld zwischen Wiederherstellung der alten Ordnung beziehungsweise dem Festhalten daran und der sich langsam abzeichnenden, unumkehrbaren Verschiebung der (wirtschaftlichen) Macht auf (groß)bürgerliche Schichten in unterschiedlichster Weise ihren Platz zu finden und zu behaupten. Der offiziell geförderten Kunst, also der Staatskunst, kam dabei die Aufgabe zu, das Selbstverständnis des Herrschers, seine Selbstsicht und sein politisches Wollen repräsentativ nach außen unter das Volk zu tragen.«¹⁶⁹ Dementsprechend spielten Herrscherportraits auch im Rahmen der Wiener Weltausstellung

165 Ebd., 77.

166 Portrait Kaiser Franz Joseph I., Franz Lenbach, 1873, Öl auf Leinwand, 236 x 138 cm (Baumstark 2004, 227).

167 Portrait Kaiserin Elisabeth, Franz Xaver Winterhalter, 1865, Öl auf Leinwand, 255 x 133 cm (unidam).

168 Schoch 1975, 13.

169 Wurst 2004, 121.

eine bedeutende Rolle, vor allem im Hinblick auf die Repräsentationsabsichten der verschiedenen Nationen.

Als zentrales Herrscherportrait ist hier Franz Lenbachs »Kaiser Franz Joseph I.« zu nennen. Die künstlerischen Anfänge Lenbachs¹⁷⁰ lagen in München, an der Akademie der bildenden Künste in der Klasse von Carl von Piloty. Mit diesem unternahm er auch seine erste Italienreise, die am Beginn einer lebenslangen regen Reisetätigkeit steht. Die Werke dieser Zeit sind als Freilichtmalerei nach ländlichen Motiven zu bezeichnen.¹⁷¹ Nach mehreren Auslandsaufenthalten, während derer er zahlreiche Kopien alter Meister für den Kunstsammler Adolf von Schack anfertigte, versuchte er, sich in München als Porträtmaler zu etablieren.¹⁷² Im Jahr 1870 reiste Lenbach schließlich nach Wien. Dort pflegte er rege Kontakte unter anderem zu den Familien Wertheimstein und Todesco, die in vielerlei Hinsicht an dem Ringstraßenprojekt und den Vorbereitungen zur Weltausstellung beteiligt waren.¹⁷³ Auch mit Hans Makart machte Lenbach Bekanntschaft und arbeitete sogar zeitweise in seinem Atelier. Seit dieser Zeit war es ihm möglich, hochangesehene Persönlichkeiten, wie zum Beispiel Kaiser Wilhelm I. und Kaiser Franz Joseph I., zu portraituren. Neben Makart verkörperte auch Lenbach den Typus des »Malerfürsten«, indem er sowohl seine Person und Malerei, als auch sein Atelier in Szene setzte. Seine Bildnisse sind vor allem von einer psychologischen Erfassung der Individualität seiner Modelle geprägt. Ab den 1870er Jahren entwickelte er eine Methode, bei der er von althergebrachten Modellsitzungen Abstand nahm und in kurzen Sitzungen die zu portraiturenden Menschen beobachtete. Aus den skizzenhaften Charakterisierungen erarbeitete er zu einem späteren Zeitpunkt das fertige Gemälde.¹⁷⁴

Aus welchen Gründen der zum Zeitpunkt der Weltausstellung erst am Anfang seiner Karriere stehende Künstler den Auftrag erhalten hatte, ein Portrait des Kaisers für den ehrenvollen Platz im Zentralsaal der Kunsthalle anzufertigen, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden. Es ist am ehesten anzunehmen, dass Lenbach den Auftrag seinen guten Kontakten einerseits zu Hans Makart und Moritz von Schwind und andererseits zur Familie Wertheimstein zu verdanken hatte.¹⁷⁵ Er erhielt für sein 1873 ausgeführtes Werk jedenfalls ein stattliches Honorar von 12.000 Gulden. Die Anfertigung eines »zeremoniellen, protokollgerecht ausgestaffierten Staatsbildes«¹⁷⁶ lag Lenbach aber offenbar nicht. Er erbat sich für die Fertigstellung die Hilfe seiner Freunde

170 Franz Ritter von Lenbach (* 1836 Schrobenhausen, † 1904 München).

171 Pohanken 2004, 31.

172 Ranke 1987, 30.

173 Ranke 1987, 31.

174 Muysers 2004, 95–100.

175 Wurst 2004, 123.

176 Kat. Ausst. München 1986 / 1987, 262.

Hans Makart, in dessen Atelier das Bild entstand, und Arnold Böcklin, einem Schweizer Malerkollegen. Die Anteile der drei Maler sind schwer zu unterscheiden. Im Allgemeinen wird angenommen, dass Lenbach die Gestalt des Kaisers, Makart die Draperien und das Tischtuch und Böcklin den Hintergrund ausführte.¹⁷⁷ Kaiser Franz Joseph I. ist in der Galauniform eines österreichischen Feldmarschalls dargestellt. Entsprechend seiner Vorliebe für alles Militärische, ist diese Gewandung als typisch für seine Portraits anzusehen.¹⁷⁸ Das Portrait wurde schon von Zeitgenossen als qualitativ hinter seinen anderen Arbeiten zurückstehend beurteilt. Lützow schreibt hierzu: »... die Aufgabe, ein Portrait im repräsentativen Stil zu schaffen, hatte ihn, der nun einmal im Bildnis seine eigene Art und Auffassung hat, geniert.«¹⁷⁹ Vor allem die steife Haltung des Kaisers und die unklare Raumsituation wurden als besonders störend empfunden. Heute befindet sich das Bild als Dauerleihgabe in den Kaiserappartements der Wiener Hofburg.¹⁸⁰

Neben dem im Zentralsaal ausgestellten Bildnis Kaiser Franz Joseph I. waren fünf weitere Portraits in der österreichischen Abteilung untergebracht, welche alle von Zeitgenossen als wesentlich qualitätvoller beurteilt wurden. Unter anderem waren Portraits von Liszt und Wagner zu finden. Lenbach stellte jedoch nicht nur in der Österreichischen Abteilung aus. Er ist einer der wenigen Künstler, deren Arbeiten in den Räumen zweier verschiedener Länder zu finden waren. Der größere Teil seiner ausgestellten Werke befand sich in der deutschen Abteilung. Unter ihnen war auch das Portrait Kaiser Wilhelm I., zu welchem Lenbach im selben Jahr den Auftrag erhielt. Das Bild kann heute nicht mehr identifiziert werden, es stieß jedenfalls in der zeitgenössischen Kritik ebenfalls auf wenig Begeisterung.¹⁸¹

Lenbach stellte offenbar auf eigenen Wunsch auch in der österreichischen Abteilung aus, wie aus einem Telegramm an die Wiener Künstlergenossenschaft hervorgeht (Abb. 32).¹⁸² Im Telegramm heißt es: »Koenten wir Boecklin und ich mit Oestreich ausstelen? Bitte Antwort«. Im Gegensatz zu dem Schweizer Arnold Böcklin, der letztendlich zwei Bilder in der deutschen Abteilung zeigte, wurde diesem Wunsch offenbar entsprochen.

Dem Portrait Kaiser Franz Joseph I. wurde das Bildnis seiner Gattin Elisabeth (Abb. 31) von Franz Xaver Winterhalter¹⁸³ als Pendant zur Seite gestellt. Auch Winterhalters künstlerische Anfänge lagen an der Münchner Akademie. Nach seiner Ausbildung ver-

177 Wurst 2004, 124.

178 Hauenfels 2005, 297.

179 Lützow 1875, 360.

180 Kat. Ausst. München 2004, 227.

181 Wurst 2004, 124.

182 Lenbach 1873.

183 Franz Xaver Winterhalter (* 1805 Menzenschwand im Schwarzwald; † 1873 Frankfurt am Main).

brachte er einige Jahre in Karlsruhe und wandte sich 1834 nach Paris, wo er die Jahre bis 1870 vorwiegend verbringen sollte. Schon früh wandte sich der junge Künstler hauptsächlich der Porträtkunst zu und stieg zu »dem Fürstenmaler« seiner Zeit auf. Sein Klientel erstreckte sich über alle Fürstenhöfe Europas, wobei er vor allem für die französischen und englischen Herrscherhäuser zahlreiche Portraits anfertigte.¹⁸⁴

Das Portrait der österreichischen Kaiserin war 1864 vom kaiserlichen Hof in Auftrag gegeben worden und für die Hofburg bestimmt. Der Auftrag umfasste ein dazugehöriges Portrait Kaiser Franz Joseph I.¹⁸⁵ (Abb. 33). Die beiden Arbeiten wurden im Winter 1865 vollendet.¹⁸⁶ Winterhalter galt zu der Zeit schon als einer der gefragtesten Portraitisten des europäischen Adels und so verwundert es nicht, dass auch das österreichische Kaiserpaar Bildnisse von ihm anfertigen ließ. Vergleicht man die beiden Kaiserbildnisse Winterhalters und Lenbachs, so fallen einige Übereinstimmungen ins Auge. Auf beiden Bildern ist der Kaiser in einer reich mit Orden dekorierten österreichischen Marschalluniform dargestellt. Auch ihre jeweilige Haltung weist Parallelen auf, wobei sie auf dem Lenbach'schen Bild weit gezwungener und steifer wirkt. Es ist anzunehmen, dass Lenbach Winterhalters Bild zumindest als Reproduktion kannte.¹⁸⁷

Wie die Zusammenstellung dieser beiden Portraits zustande kam, kann heute nur spekulativ behandelt werden. Auffallend ist, dass Franz Xaver Winterhalters Bild im offiziellen Katalog der Kunstausstellung nicht aufscheint. Er war auch mit keinem anderen Werk auf der Weltausstellung vertreten. Das Bildnis Kaiserin Elisabeths war nicht eigens für die Weltausstellung in Auftrag gegeben worden, sondern schon Jahre früher entstanden. Das Portrait Kaiser Franz Joseph I. hingegen wurde extra für die Ausstellung beim Künstler bestellt. Ob nun auch ein Auftrag für ein Portrait der Kaiserin an Lenbach ergangen war, welchen er entweder ablehnte oder nicht ausführte, bleibt dahingestellt. Am wahrscheinlichsten erscheint die Erklärung, dass man neben dem Portrait des Kaisers ein weiteres der Kaiserin benötigte und daraufhin auf das in der Hofburg befindliche zurückgreifen musste.

Unter den zeitgenössischen Kritikern fanden beide Gemälde keine Fürsprecher. Während Lenbachs Kaiserportrait als Enttäuschung im Vergleich zu seinen anderen Werken empfunden wurde, finden sich zum Bildnis der Kaiserin von Winterhalter nur kurze Notizen über dessen Existenz. Eine weitere Besprechung des Werkes fehlt gänzlich. Dieser Umstand ist erstaunlich, da es sich bei Winterhalter um einen etablierten und gefragten Portraitisten handelte. Ein weiterer Kritikpunkt der zeitgenössischen

184 Eismann 2007, 8.

185 Portrait Kaiser Franz Joseph I. von Österreich, Franz Xaver Winterhalter, 1865 (unidam).

186 Wurst 2004, 123.

187 Ebd., 123f.

Berichterstattung ist die Größe der ausgestellten Bilder. Im Vergleich zu den Hauptwerken der anderen Nationen wiesen alle drei Gemälde ein verhältnismäßig kleines Format auf (Abb. 34). Dieser Umstand führte wohl dazu, dass sie zwischen den drei äußerst monumentalen Bildern Deutschlands, Frankreichs und Belgiens etwas untergingen.¹⁸⁸

Des Weiteren erwähnenswert ist die Wahl der drei Künstler für die Repräsentation Österreichs im Zentralsaal. Bei zwei von ihnen, nämlich Lenbach und Winterhalter, handelt es sich um gebürtige Deutsche, welche in einem lockeren bzw. keinem besonderen Verhältnis zu Österreich standen. Auch Canon, welcher zwar in Wien geboren war, hatte die Jahre vor der Weltausstellung nicht in seiner Heimatstadt verbracht. Alle drei Künstler hatten zumindest einen großen Teil ihrer Ausbildung an der Münchner Akademie erhalten. Hier zeigt sich also schon der starke Bezug der ausgestellten österreichischen Malerei zu Deutschland beziehungsweise genauer gesagt zu München. Dies kann auch in Einklang mit den politischen Absichten des Kaisers, nämlich einer Annäherung an das neu gegründete deutsche Kaiserreich, gebracht werden.

8.1.2. Die deutsche Wand

Wandte man sich von der österreichischen Wand nach rechts, so sah man sich einem der prominentesten Gemälde auf der Wiener Weltausstellung gegenüber (Abb. 2). Es handelt sich um Carl Theodor von Pilotys¹⁸⁹ »Thusnelda im Triumphzug des Germanicus«¹⁹⁰. Piloty stellte nur dieses eine Bild aus, seine Bedeutung als Künstlerpersönlichkeit für die Ausstellung geht allerdings weit über das Gemälde hinaus.

Piloty erhielt seine erste Ausbildung bei seinem Vater, der selbst eine Lithographieanstalt leitete, und an der Münchner Akademie unter Julius Schnorr von Carolsfeld. Einen weit größeren Eindruck als sein Lehrer machte auf ihn jedoch die zeitgenössische belgische Historienmalerei, welche in den 1840er Jahren in München ausgestellt wurde.¹⁹¹ Nachdem er sich schon mit Portraits einen guten Ruf gesichert hatte, gelang ihm 1855 mit seinem Gemälde »Seni vor der Leiche Wallensteins« der endgültige künstlerische Durchbruch. Er spezialisierte sich auf Historienmalerei und etablierte sich in den künstlerischen und gesellschaftlichen Kreisen Münchens. Gleichzeitig unternahm er ausgedehnte Reisen in die Kunstmetropolen Europas und besuchte regelmäßig die stattfindenden Weltausstellungen. Im Jahr 1856 wurde er zum Professor an der

188 Pecht 1873, 44.

189 Karl Theodor von Piloty (*1826 München, † 1886 Ambach bei München).

190 Thusnelda im Triumphzug des Germanicus, Carl von Piloty, 1873/74, Öl auf Leinwand, 490 x 710 cm (Kat. Ausst. München 2003, 426).

191 Wurst / Streppelhoff 2003, 71.

Münchner Akademie ernannt, deren Leitung er ab 1874 innehatte. Diese stieg in Folge zu einer der führenden Bildungsstätten für Künstler in Deutschland auf.¹⁹² Die herausragende Lehrerpersönlichkeit Pilotys zog Schüler aus ganz Europa an. Besonders bemerkenswert ist seine Maxime, seinen Schülern keinen Stil »aufzudrücken«, sondern ihre Talente zu beobachten und zu fördern. Dementsprechend finden sich auch gänzlich verschiedene Künstlerpersönlichkeiten unter seinen Schülern.¹⁹³ Die prominentesten unter ihnen sind Franz von Defregger, Franz von Lenbach und Hans Makart.¹⁹⁴

Pilotys Bild »Thusnelda im Triumphzug des Germanicus« (Abb. 35) entstand ab 1869 im Auftrag des bayrischen Königs Ludwig II.¹⁹⁵ Nach dem Ende der Weltausstellung wurde es 1874 in die neue Pinakothek in München aufgenommen und bildete fortan ein Hauptwerk der Sammlung. Das Bild zeigt eine Szene aus dem zweiten Jahrzehnt nach Christi Geburt, welche im Werk des griechischen Geschichtsschreibers und Geographen Strabo geschildert wird. Den historischen Kontext bilden die Auseinandersetzungen zwischen Römern und Germanen im Gebiet zwischen Elbe und Rhein. Gegen die Unterwerfung durch die Römer aufbegehrend, leitete Arminius, der Fürst der Cherusker, mehrere Befreiungskriege der Germanen, die wiederum als Rache die erbitterten Feldzüge des römischen Feldherrn Germanicus in den Jahren 14–16 n. Chr. nach sich zogen. Arminius hatte Thusnelda, die Tochter des Germanenfürsten Segest, gegen dessen Willen zur Frau genommen. Segest lieferte daraufhin seine Tochter Thusnelda, deren in der Gefangenschaft geborenen Sohn Thumelicus und ihren Bruder Sigismund an die Römer aus. Die Spaltung der Germanen durch diese Familienfehde führte schließlich zum endgültigen Scheitern eines Germanischen Reiches.¹⁹⁶

Piloty dürfte sich schon längere Zeit mit dieser Thematik auseinandergesetzt haben. Schon ab dem Jahr 1863 kann man von einer expliziten Beschäftigung mit der Figur der Thusnelda ausgehen. Auch vor seiner Fertigstellung im Jahr 1873 strömten die Münchner in das Atelier Pilotys, um das Bild anzusehen. Diese Begeisterung lässt sich wohl darauf zurückführen, dass zu dem Zeitpunkt die Teilnahme des Bildes an der Weltausstellung schon feststand.¹⁹⁷

Piloty schildert in seinem Gemälde den Triumphzug des Germanicus im Jahr 17 n. Chr. durch Rom, bei welchem er seine Kriegsbeute dem Kaiser Tiberius vorführte. Das Zentrum der Komposition bilden Thusnelda und ihr Sohn, welche sowohl durch ihre Stellung als auch durch ihre Lichtwirkung hervorgehoben werden. Pecht be-

192 Ebd., 69.

193 Wurst / Streppelhoff 2003, 87.

194 Fastert 2001.

195 Kat. Ausst. München 2003, 326.

196 Steinhardt-Hirsch 2003, 319 ff.

197 Ebd., 323–326.

schreibt sie folgendermaßen: »So wird sie mitten in ihrem namenlosen Unglück die Triumphierende, die Verkünderin jener Germania, deren nervige Faust bald den römischen Riesenbau in Trümmer schlagen, eine neue Welt an seiner Stelle aufbauen sollte.«¹⁹⁸ Der hinter einer Gruppe germanischer Frauen geführte Sigismund blickt mit entschlossenem, vorwurfsvollem Blick zu der Tribüne des Kaisers, wo auch sein Vater Segest dem Triumphzug beiwohnt. Die Komposition erinnert sehr stark an eine Theaterinszenierung. Sowohl der Bildaufbau als auch die Kostümierung der Figuren und Ausstattung des Bildraumes sind auf zeitgenössische Theateraufführungen zurückzuführen.¹⁹⁹

Die Figur der Thusnelda wurde im 19. Jahrhundert in Deutschland zunehmend, vor allem in der Volksliteratur, als vorbildhaft für das deutsche Wesen thematisiert. Ihr Gatte Arminius war schon seit längerer Zeit als Leitfigur für die Einheit des deutschen Volkes stilisiert worden. Vor allem seit 1871 spielte er für das deutsche Kaiserreich und für den Nationalstaatsgedanken eine überragende Rolle. Gerade im Hinblick auf den deutsch-französischen Krieg und die deutsche Reichsgründung ist diese Themenwahl politisch aufgeladen. Claudia Steinhardt-Hirsch bewertet allerdings das Gemälde in ihrem Aufsatz darüber als kein politisches Bild. Piloty habe weniger eine zeitpolitische Aussage als die Darstellung eines tragischen menschlichen Schicksals im Lauf der Geschichte, die als typisch für seine Historienbilder anzusehen ist, verfolgt. Erst die nachträgliche Rezeption habe immer stärker von künstlerischen Gesichtspunkten zu einer national gefärbten Sicht geführt.²⁰⁰ In der zeitgenössischen Berichterstattung wird das Bild – vor allem von Pecht – in den höchsten Tönen gelobt: »Denn sein Bild ist in dem die ausgezeichnetsten Werke jeder Nation enthaltenden Saale den meisten nicht nur in Bezug auf die Höhe der Technik, die spezifisch künstlerische Kraft durchaus ebenbürtig, sondern vor allem an Adel und Reinheit, an Macht der Empfindung in hohem Grade überlegen.«²⁰¹

Das Gemälde der Thusnelda wurde durch zwei Reiterportraits Wilhelm Camphausens²⁰² flankiert. Rechter Hand befand sich das Portrait Kaiser Friedrichs II. und links das Portrait des »großen Churfürsten« Friedrich Wilhelm. Camphausen erhielt seine künstlerische Ausbildung auf der Düsseldorfer Kunstakademie. Seiner Begeisterung für das Militär folgend, entstanden in seinen Jugendjahren zahlreiche Historienbilder von weit zurückliegenden, meist kriegerischen Ereignissen. Mit seiner aufkommenden Beschäftigung mit dem Thema der nationalen Einigung Deutschlands ging eine Zuwendung zu

198 Pecht 1873, 55.

199 Steinhardt-Hirsch 2003, 336–343.

200 Ebd., 344 f.

201 Pecht 1873, 57.

202 Wilhelm Camphausen (* 1818 in Düsseldorf; † 1885 ebenda).

Themen aus der Zeit Friedrichs des Großen einher. Als Camphausen schließlich 1864 den dänischen Krieg als malerischer Berichterstatter im Gefolge des Fürsten Karl Anton von Hohenzollern mitmachte, näherte sich seine Geschichtsmalerei immer mehr der Realität an. Auch den deutsch-österreichischen Krieg von 1866 erlebte der Künstler hautnah und lieferte zahlreiche Bilder der entscheidenden Ereignisse. Einzig am deutsch-französischen Krieg 1870/71 nahm der Künstler nicht persönlich teil. In dieser Zeit entstanden eine Reihe monumentaler Reiterbildnisse von hervorragenden Kriegshelden. Unter anderem zeigten die Bildnisse Kaiser Friedrichs II. und den Kurfürsten Friedrich Wilhelm, die auf der Weltausstellung zu sehen waren, und Kaiser Wilhelm I. Sie dienten als Wandschmuck im königlichen Schloss in Berlin.²⁰³ Diese prominenten Platzierungen seiner Gemälde zeigen sehr deutlich den hohen Stellenwert, den die Kunst Camphausens am Berliner Hof unter Wilhelm I. einnahm.²⁰⁴

Friedrich Wilhelm folgte 1640 seinem Vater im Amt des Kurfürsten von Brandenburg nach. Er stabilisierte die Verhältnisse des vom 30jährigen Kriegs gebeutelten Preußens und legte damit den Grundstein für den späteren Ruhm Preußens und des Hauses Hohenzollern, dem er entstammte. Schon zu Lebzeiten wurde ihm der Beiname »großer Churfürst« gegeben. Auch das zweite Portrait Camphausens im Zentralsaal zeigt eine für die preußische Geschichte überaus wichtige Figur. Friedrich II. (Abb. 36)²⁰⁵ bestieg 1740 den preußischen Thron. In den von ihm geführten drei schlesischen Kriegen festigte er die Stellung Preußens als fünfte Großmacht in Europa. Gleichzeitig wuchsen die Differenzen zwischen Österreich und Preußen um die Vormachtstellung im deutschen Raum, die auch als Deutscher Dualismus bekannt sind. Sein Kriegsgeschick brachte ihm den Beinamen »der Große« ein.²⁰⁶

Die Kombination dieser drei Gemälde lässt einen ganz eindeutigen Fokus auf den deutschen Nationalstaat unter der Führung Preußens erkennen. Dies wird im Gegensatz zu Österreich, welches durch sein Monarchenpaar auf der Ausstellung präsentiert wird, durch die Darstellung der Geschichte des Landes erreicht. Das zentrale Gemälde Pilotys zeigt zwar ein zeitlich weit zurückliegendes Ereignis deutscher Geschichte, steht aber ganz deutlich für die bestehende stolze Nation. In den zwei Portraits werden dagegen maßgebliche Herrscherpersönlichkeiten der neueren Geschichte Preußens dargestellt. Beide trugen vor allem dazu bei, die Vormachtstellung Preußens auszubauen. Die übrige deutsche Abteilung charakterisiert Pecht folgendermaßen: »Viel mehr zu sein als

203 Daelen 1903.

204 Kat. Ausst. München 2003, 60.

205 Reiterportrait Friedrich des Großen, Wilhelm Camphausen, 1871, Öl auf Leinwand, 196,5 x 172,5 cm (unidam).

206 Stolberg-Wernigerode 1961.

zu scheinen gelingt uns, wie den Franzosen das Gegenteil, selbst auf der Leinwand fast immer.«²⁰⁷ Sie wurde vor allem von Historienbildern beherrscht.

8.1.3. Die französische Wand

Den deutschen Gemälden gegenüber befanden sich die herausragendsten Werke der Franzosen (Abb. 3). Das für den Louvre bestimmt Deckengemälde Alexandre Cabanels »Der Triumph der Flora« beherrschte sowohl durch die Größe als auch durch die zentrale Hängung die Wand. Fast vom Boden bis zur Decke reichend, war es gemeinsam mit dem Engelssturz von Wierzt das größte in der Kunsthalle ausgestellte Gemälde. Cabanel hatte zum Zeitpunkt der Weltausstellung den Höhepunkt seiner künstlerischen Karriere bereits erreicht. Seine künstlerischen Anfänge lagen in der Historienmalerei. Ab den 1850er Jahren wandte er sich jedoch immer mehr der Portrait- und Ausstattungskunst zu.²⁰⁸ Unter anderem wurde er 1852 mit der malerischen Ausstattung des Pariser Rathauses beauftragt und 1865 portraitierte er Kaiser Napoleon III. Ab diesem Zeitpunkt vergaben zahlreiche internationale Auftraggeber Bestellungen an den Künstler. Cabanel verkörperte die Ideale der offiziellen französischen Kunstpolitik, wie in der Monographie zu seinem Werk festgestellt wird.²⁰⁹ Pecht nennt ihn in seiner Beschreibung der Kunstausstellung »den hell schillernden süßen Repräsentanten des Kaiserthums«.²¹⁰

Cabanels Stil wandelte sich vom Ernsten und Herben im Laufe seiner Karriere immer mehr zum äußerlich Gefälligen in weichen Pastellfarben.²¹¹ Das im Zentralsaal gezeigte Gemälde »Der Triumph der Flora« dürfte von seiner Farbwirkung der berühmten Venus (Abb. 37)²¹² am ehesten entsprochen haben. Vor allem die Farben »Rosa, Vergissmeinnichtblau oder Lila und Schwefelgelb«²¹³ beherrschten die riesige Leinwand. In der zeitgenössischen Berichterstattung wird zwar die Komposition gelobt, die Farbgebung aber als Schwäche des Künstlers bezeichnet. Einen Kontrast zu dem hellen und friedlichen Gemälde Cabanels bilden die Darstellungen des erstürmten Korinths von Tony Robert Fleury und dem Tod Cäsars von Félix Auguste Clément. Bei Fleury bemängelt Pecht vor allem das »frivole Element«, welches für ihn große Teile der französischen Abteilung kennzeichnet.²¹⁴ Es fällt auf, dass die drei die französische Wand beherrschenden Bilder sich im Gegensatz zu den Österreichern und Deutschen von jedem offenkundigen politischen Inhalt distanzieren.

²⁰⁷ Pecht 1873, 52.

²⁰⁸ Vollmer 1986, 321.

²⁰⁹ Kat. Ausst. Köln 2011, 14.

²¹⁰ Pecht 1873, 39.

²¹¹ Vollmer 1986, 321.

²¹² Die Geburt der Venus, Alexandre Cabanel, 1875, Öl auf Leinwand, 106 x 182,6 cm (unidam).

²¹³ Pecht 1873, 46.

²¹⁴ Ebd., 47.

Zwischen Deutschland und Frankreich und gegenüber der Österreichischen Wand wurden die hervorragendsten Gemälde der übrigen teilnehmenden Länder präsentiert (Abb. 4). Das größte und eindrucksvollste Gemälde stammte aus Belgien. Antoine Joseph Wierzt zeigte einen monumentalen, sehr an die Malweise Rubens erinnernden Engelssturz.²¹⁵

8.2. Die österreichische Abteilung

Die österreichische Abteilung der Kunsthalle bestand wie oben schon erwähnt aus drei Oberlichtsälen und den dazugehörenden Seitenkabinetten. Lützow charakterisiert die Abteilung wie folgt und spricht damit schon einige grundlegende Tendenzen an, die sich auch beim genaueren Studium der Ausstellung bestätigen: »In der österreichischen Abtheilung der Weltausstellung vermisste man noch mehr als in der deutschen die Geschlossenheit der Entwicklung und der künstlerischen Ausbildung. Die Verschiedenheit der Nationalitäten, welche diesen Staat bilden, hat an sich schon die Folge, dass die einzelnen sich bald von dieser, bald von jener Richtung und Schule angezogen fühlen. Immerhin überwiegt das deutsche Element, ...«²¹⁶

8.2.1. Der erste Saal

Betrat man vom Zentralsaal aus den ersten Saal der österreichischen Kunstabteilung, wurde man von den großen Historienbildern des polnischen Malers Jan Matejkos empfangen. Von diesem Punkt aus gesehen, an der rechten Wand hingen die beiden Gemälde »Stefan Bathory, König von Polen, bei Pskow vom russischen Gesandten um Frieden gebeten«²¹⁷ (Abb. 6 & Abb. 38) und »Union der Polen und Lithauer zu Lublin unter König Sigismund August im Jahr 1569« (Abb. 5 & Abb. 39). An der gegenüberliegenden Wand ist auf der Aufnahme des Ausstellungsraumes ganz am linken Rand ein Ausschnitt des »Kopernicus« (Abb. 8 bzw. Abb. 40) zu erkennen. Es ist anzunehmen, dass sich an dieser Wand auch das vierte ausgestellte Historienbild Matejkos »Skarga predigend« (Abb. 41) befand. Dieser erste Saal wurde beherrscht von den sowohl qualitätsmäßig als auch größenmäßig herausragenden Bildern Matejkos. Pecht beginnt seinen Bericht über die österreichische Kunstabteilung mit der Besprechung eben diesen Malers: »Nichts desto weniger sind gerade seine Bilder die blendendste Erscheinung in den österreichischen Sälen. Wer sie besucht hat weiß schon, daß ich von Matejko spreche. Sie wären es unstreitig nicht, wenn es dem glänzendsten Talent der Deutschösterreicher, Makart, beliebt hätte, die Caterina Cornaro statt im Künstler-

²¹⁵ Pecht 1873, 49.

²¹⁶ Lützow 1875, 359.

²¹⁷ Im Folgenden werden die Bilder immer mit dem im Katalog der Kunsthalle verwendeten Titel bezeichnet. In vielen Fällen sind die Gemälde heute unter anderen Titel in Museen und bei Privatbesitzern zu finden.

hause auf dem Prater auszustellen und jenem dort den ersten Platz zu überlassen. Aber auch dann noch würden diese Schöpfungen einen hohen Rang einnehmen. Würden sie es doch in der ganzen Welt!«²¹⁸ Hier findet sich also gleich zu Beginn der Vergleich Matejkos mit dem Wiener Star Makart und der Hinweis auf dessen Fehlen auf der Weltausstellung.²¹⁹ Wer war nun diese außergewöhnliche Erscheinung in der österreichischen Abteilung?

Jan Matejko²²⁰ wurde in Krakau geboren und verbrachte sein ganzes Leben, bis auf kurze Auslandsaufenthalte, in seiner Heimatstadt. Die Malerei Matejkos und die Stadt Krakau sind so eng miteinander verbunden, wie es in der Kunstgeschichte selten vorkommt. Krakau hatte im 19. Jahrhundert eine wechselhafte Geschichte erlebt. Nach der dritten Teilung Polens, 1795, wurden Teile des Landes ins österreichische Kaiserreich eingegliedert. Krakau und Galizien gehörten fortan zu Österreich, der Rest des Landes war zwischen Preußen und dem russischen Zarenreich aufgeteilt. Als Matejko 1838 geboren wurde, hatte die Stadt den Status einer »freien, unabhängigen Stadt mit Kreis« unter dem Protektorat Österreichs, Preußens und Russlands, der ihr auf dem Wiener Kongress 1815 zugestanden worden war. Nach dieser kurzen Zeit des Aufblühens der Stadt waren die Jahre nach dem Krakauer Aufstand 1846 und der damit erfolgten Wiedereingliederung ins Kaiserreich Österreich von einer gesteigerten Germanisierung und nationalen Unterdrückung gekennzeichnet. Die Jugendjahre Matejkos fielen somit einerseits in eine Zeit der beschränkten bürgerlichen Freiheiten, andererseits bildete sich parallel ein Widerstand der Polen gegen den Eroberer Österreich und seine Germanisierungsbestrebungen. Erst nach der Niederlage Österreichs im deutschen Krieg 1866 änderte sich die Lage der Stadt und ihr wurde von der österreichisch-ungarischen Monarchie eine gewisse beschränkte Autonomie zugesprochen. Galizien erhielt in dieser Zeit ein eigenes Parlament und unter dem ersten Stadtpräsidenten von Krakau wurde vor allem dem kulturellen Leben der Stadt zu einer neuen Blüte verholfen. Aufgrund der relativen Autonomie und als Reaktion auf die vorangegangene Unterdrückung der polnischen Nationalität entwickelte sich in den Jahren nach 1866 eine regelrechte Leidenschaft für die polnische Geschichte.

In Krakau wurden in dieser Zeit diverse Archäologie- und Kunstsammlungen gebildet und die Stadt trat mehr und mehr als Organisator patriotischer Feierlichkeiten auf. In dieser Zeit des erwachenden Patriotismus und der Hinwendung zu Polens Vergangenheit schuf Matejko seine großen Historienbilder.²²¹

218 Pecht 1873, 59.

219 Die Parallelausstellung Makarts im Künstlerhaus wird im Kapitel 9 näher beleuchtet.

220 Jan Alojzy Matejko (* 1838 in Krakau; † 1893 ebenda).

221 Kat. Ausst. Nürnberg 1982, 7f.

Jan Matejko erhielt seine erste Ausbildung ab 1852 an der Krakauer Schule der bildenden Künste. Durch seinen Bruder, welcher Historiker war und in der berühmten Jagiellonischen Bibliothek arbeitete, hatte er schon früh Zugang zu umfangreichen historischen Quellen. Mangels aktueller künstlerischer Vorbilder in Krakau erforschte Matejko zielgerichtet die Geschichte des Landes. Er besuchte Kirchen und Baudenkmäler und fertigte Studien von Kostümen an.²²² 1858 wurde er für eines seiner ersten Historienbilder von der österreichischen Regierung ausgezeichnet und erhielt ein Stipendium um seine Studien in München fortzuführen. Nach dem Aufenthalt in München reiste er weiter nach Wien, wo er an der Akademie der bildenden Künste studierte. Matejko nahm 1863 am Januaraufstand gegen das russische Zarenreich teil, indem er Waffen über die Grenze schmuggelte. Dieses Erlebnis dürfte ihn in seiner Absicht, für die polnische Unabhängigkeit tätig zu werden, bestärkt haben.²²³ Anfang der 1860er Jahre begann sich sein typischer Stil, der von einer kritischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit gekennzeichnet ist, herauszukristallisieren. Seine ersten Bilder sind von einer selbstkritischen Sicht auf die polnische Vergangenheit geprägt und sollten auf vergangene Fehler aufmerksam machen.²²⁴

Auf der Weltausstellung war aus dieser Periode das Gemälde »Skarga predigend«²²⁵ (Abb. 41) zu sehen. Wie oben erwähnt, ist es auf keiner der Fotografien der Kunsthalle zu sehen. Es ist aber stark anzunehmen, dass es sich gemeinsam mit den anderen Historienbildern im ersten Saal befand. Das Gemälde ist als frühestes politisches Bild Polens von derartiger Größe und Tiefe im 19. Jahrhundert zu verstehen.²²⁶ Es entstand während der Kampfhandlungen des Januaraufstandes und wurde im Jahr darauf, 1864, fertiggestellt. Das Bild schildert eine Predigt des polnischen Hofpredigers und politischen Schriftsteller Piotr Skarga (1536-1612). Die Rede als solche hatte jedoch nie stattgefunden. Es handelte sich dabei lediglich um eine politische Schrift. Im Gemälde Matejkos bezichtigt Skarga bei seiner Rede in Anwesenheit des damaligen Königs Sigismund III. die polnische Hocharistokratie des Egoismus und des Aufruhrs, die zum Verderben des Staats führen würden. Gleichzeitig mit dem vordergründigen Ziel, die Lage der Bauern zu verbessern und den Adel zu disziplinieren, hatte Skarga aber auch die Absicht, durch seinen Appell die Macht des Feudalherrn zu festigen. Diesen Umstand, der zu einer Unterdrückung entstandener Reformbewegungen und zu einer Unterordnung unter den päpstlichen Stuhl führen sollte, blendete Matejko bei seiner Umsetzung des Gemäldes aus.²²⁷

²²² Porebski 1965, 11.

²²³ Ruminski 1998, 59.

²²⁴ Kat. Ausst. Nürnberg 1982, 10.

²²⁵ Skargas Predigt, Jan Matejko, 1864, Öl auf Leinwand, 224 × 397 cm. (Wikipedia).

²²⁶ Porebski 1965, 16.

²²⁷ Porebski 1965, 13f.

»Das seiner Phantasie vorschwebende Bild sollte daher kein Abbild einer recht zweifelhaften Vergangenheit, sondern vielmehr eine ideenreiche Tat von neuem Inhalt und neuer Aktualität werden. Aus dem vielstimmigen Zusammenklang der Leidenschaften des wirklichen Predigers, (...) hatte er nur jene Töne erklingen lassen, die mit den Seinigen harmonierten;...«²²⁸ Die Ausstellung des Bildes in Krakau wurde zu einem großen Erfolg, der Matejkos gesellschaftliche Stellung schlagartig änderte. Der Zeitpunkt der Ausstellung kurz nach dem Januaraufstand war klug gewählt. Er bezog die Position des Kritikers des Adels, indem er Skarga als ebensolchen darstellte. Der Bezug zu aktuellen Ereignissen, namentlich der fehlenden Hilfe der polnischen Großgrundbesitzer im Kampf gegen die Russen, war für den zeitgenössischen Betrachter wohl offensichtlich.²²⁹ Das Bild wird sowohl von Lützow als auch von Pecht als das herausragendste seiner ausgestellten Gemälde bewertet.²³⁰ Das Bild gibt auch einen Einblick in die Arbeitsweise Matejkos im Bezug auf die viel diskutierte historische Treue. Im Falle der Predigt des Skarga wurde ihm von Zeitgenossen vorgeworfen, die auf dem Bild dargestellten Personen hätten in der Realität gar nicht anwesend sein können. Außerdem hatte die Rede als solche nie stattgefunden. Seine angeblichen Aussprüche: »...ich stelle die ganze Epoche dar!« und »...ich tue es nach meiner Vorstellung und damit basta!«²³¹ lassen Rückschlüsse auf die Absicht des Malers, keine korrekte Illustration der Geschichte, sondern eine eigene Interpretation dieser zu malen, zu. Mieczysław Porebski schreibt dazu in seinem Buch über die Predigt des Skarga: »Die Geschichte bedeutete für ihn nicht allein die Vergangenheit. Im Guten wie auch im Bösen findet er in ihr den Urquell des zeitgenössischen Geschehens...«²³²

Das zeitlich nächste ausgestellte Bild war die »Union der Polen und Lithauer zu Lublin unter König Sigismund August im Jahr 1569«²³³ (Abb. 39) aus dem Jahr 1869, welches an der gegenüberliegenden Wand gehängt war. Das Bild entstand zum 300. Jahrestag der Union zwischen Polen und Lithauen, zu dem in Krakau eine Reihe patriotischer Feierlichkeiten stattfinden sollten. Dargestellt ist der Moment der Beschwörung der Union in Anwesenheit des Königs Sigismund August. In diesem Gemälde wurde vom Maler die Phase der Abrechnung mit der Vergangenheit zugunsten der Darstellung von Momenten der nationalen Einigung und polnischen Siegen aufgegeben. In diesem folgenden Abschnitt stellte Matejko vor allem den Ruhm und die Pracht polnischer Vergangenheit dar.²³⁴

228 Ebd., 14.

229 Ruminski 1998, 62.

230 Pecht 1873, 63.

231 Zitiert nach Kat. Ausst. Nürnberg 1982, 11.

232 Porebski 1965, 6f.

233 »Union der Polen und Lithauer zu Lublin unter König Sigismund August im Jahr 1569«, Jan Matejko, 1869, Öl auf Leinwand, 298 × 512 cm (Wikipedia).

234 Kat. Ausst. Nürnberg 1982, 12.

Links neben diesem Bild hing das ein Jahr vor der Weltausstellung entstandene Gemälde »Stefan Bathory, König von Polen, bei Pskow vom russischen Gesandten um Frieden gebeten«²³⁵ (Abb. 38).

Es ist der gleichen Phase Matejkos Malerei wie das eben besprochene Bild zuzuordnen. Es zeigt den polnischen König während der Belagerung der Stadt Pskow. Das Bild soll nicht den Kriegstriumph des Bathorys zeigen, sondern ein Sinnbild königlicher Macht und Stärke sein.²³⁶

Das vierte ausgestellte Historienbild stammt aus dem gleichen Jahr und zeigt den Kopernicus (Abb. 40)²³⁷. Es hing den beiden eben besprochenen Historienbildern gegenüber an der selben Wand wie »Skarga predigend«. Dieses Gemälde wird von der zeitgenössischen Kritik einstimmig als qualitativ minderwertigstes bewertet. Auch stimmen Lützow und Pecht darin überein, dass Matejkos Gemälde des polnischen Reichstages, welches gleichzeitig mit der Weltausstellung im Belvedere zu sehen war, alle Bilder der Weltausstellung übertraf.²³⁸ Trotzdem wurden seine ausgestellten Gemälde in der österreichischen Kunstabteilung als herausragend angesehen; auch weil sie innerhalb der größtenteils an Deutschland orientierten Malerei herausstachen. Lützow schreibt über Matejko: »Er erschien in diesen Räumen als fremdartige Natur, trat aber dabei wuchtig genug auf, mit sechs Bildnissen und vier großen Geschichtsbildern. Diese beherrschten den Saal, in welchem sie hingen vollständig, indem die deutsch-österreichischen Maler ihnen nichts an die Seite zu setzen hatten, was an Umfang und mächtiger Charakteristik auch nur entfernt heranreichte.«²³⁹

Die in dem Zitat erwähnten Portraits wurden im Vergleich zu seinen Historienbildern von den Kritikern als noch qualitätvoller beurteilt, dennoch trat Matejko in erster Linie als Historienmaler auf der Weltausstellung auf. Seine Stoffwahl orientiert sich hauptsächlich an dem Mittelalter und der Renaissance, also den Glanzzeiten Polens und vor allem Krakaus. Die besprochenen Bilder lassen einen deutlichen Fokus auf Themen der nationalen Selbstständigkeit und Vereinigung der Polen erkennen. Er selbst sagte über seine Kunst: »...Die Kunst ist für uns in diesem Augenblick eine Art Waffe; die Kunst und die Heimatliebe darf man nicht voneinander trennen.«²⁴⁰ Inwiefern dies vom österreichischen Kaiserhaus, welches ja immerhin ursächlich an der Teilung Polens beteiligt war, als politische Botschaft verstanden wurde, geht aus den Quellen nicht her-

235 »Stefan Bathory, König von Polen, bei Pskow vom russischen Gesandten um Frieden gebeten«, Jan Matejko, 1872, Öl auf Leinwand, 322 × 512 cm (Wikipedia).

236 Kat. Ausst. Nürnberg 1982, 12.

237 Kopernicus, Jan Matejko, 1872, Öl auf Leinwand, 221 x 315 cm (Wikipedia).

238 Lützow 1875, 370; Pecht 1873, 59.

239 Lützow 1875, 370.

240 Ruminski 1998, 71.

vor. Matejko wurde auf jeden Fall von der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens explizit eingeladen, an der Ausstellung teilzunehmen. Er gehörte sogar dem kleinen Kreis der »auswärts wohnenden österreichischen Künstler« an, welchen eine Separat-einladung zugesandt wurde.²⁴¹ Matejko galt zur Zeit der Weltausstellung neben Makart als der beste nichtdeutsche Historienmaler seiner Zeit.²⁴² Dieser Umstand kann wohl als ausschlaggebend für seine Einladung zur Weltausstellung angesehen werden. Dass auch das österreichische Kaiserhaus an seinen historisch-patriotischen Bildthemen keinen Anstoß nahm zeigt die Berufung Matejkos als Direktor der Krakauer Schule für die schönen Künste durch Kaiser Franz Joseph I. im Jahr der Weltausstellung 1873.²⁴³

Die eben besprochenen Gemälde Matejkos zogen wohl beim Eintritt die ganze Aufmerksamkeit eines jeden Besuchers auf sich. Die wesentlich kleineren Bilder, welche eng um die großformatigen Historienbilder gehängt waren, betrachtend, stieß man direkt unter der »Union der Polen und Lithauer zu Lublin unter König Sigismund August im Jahr 1569« auf ein Gemälde Eugen Jettels²⁴⁴, »Viehweide am Wasser«²⁴⁵ (Abb. 5 & Abb. 42). Jettel war ab 1860 gemeinsam mit Emil Jakob Schindler, Rudolf Ribarz und Robert Russ Schüler des Landschaftsmalers Albert Zimmermann²⁴⁶ an der Wiener Akademie. Schon 1864 konnte er mit einem Bild, das ein Motiv des Salzburger Hintersees zeigt, seinen ersten großen Erfolg feiern. Das Bild wurde von Kaiser Franz Joseph angekauft und später der Akademie der bildenden Künste übergeben. Vier Jahre später, 1868, wurde Jettel als ordentliches Mitglied in die Genossenschaft bildender Künstler aufgenommen.²⁴⁷ Auf der Wiener Weltausstellung war er im Komitee vertreten.²⁴⁸ Mit Schindler, der ebenfalls einige Bilder auf der Weltausstellung zeigte, verband ihn eine weitgehend parallele Entwicklung. Er malte zuerst in Salzburg und den bayrischen Alpen – aus dieser Zeit findet sich ein weiteres Bild Jettels im selben Saal – und wandte sich durch den Einfluss des befreundeten Malers August von Pettenkofen immer mehr nach Westen. Schon in den 1860er Jahren, mit kaum 20 Jahren, hatte sich sein Ruf als Landschaftsmaler durch einige ausgestellte und hochgelobte Bilder gefestigt. Um 1870 wurde er durch den Kunsthändler Georg Plach mit Pettenkofen bekannt gemacht, mit dem ihn sein Leben lang eine enge Freundschaft verband.²⁴⁹ Nicht umsonst findet man direkt unter dem Bild Jettels drei kleine Ölgemälde

241 Protokoll Plenarsitzung 1872.

242 Pecht 1873, 59

243 Kat. Ausst. Nürnberg 1982, 13

244 Richard Alfred Eugen Jettel (* 1845 Johnsdorf, Böhmen; † 1901 in Lussingrande, Kroatien).

245 Viehherde am Wasser, Eugen Jettel, 1872, Öl auf Holz, 63,5 x 127 cm (Fuchs 1975, 131).

246 August Albert Zimmermann (* 1808 Zittau; † 1888 München) war in den 1850er Jahren Professor für Landschaftsmalerei an der Akademie in Mailand, ab 1860 wirkte er in der selben Stellung an der Wiener Akademie der bildenden Künste.

247 Glittenberg 2003, 8.

248 Ebd., 10.

249 Fuchs 1975, 8–10.

Pettenkofens, auf die im Folgenden eingegangen wird. Unter seinem Einfluss entdeckte Jettel auch die Reize der ungarischen Landschaft für sich. Das Gemälde »Viehherde am Wasser« zeigt ein Motiv aus Szered an der Waag. Die dargestellte Vieherde wurde von August von Pettenkofen hinzugefügt. Das Bild entstand um 1872.²⁵⁰

Schon ab den späten 1860er Jahren bereiste Jettel Holland und Frankreich, wo er vor allem in der Stadt Dieppe arbeitete. Von dort stammt das Motiv des Bildes »An der Küste von Dieppe« (Abb. 43)²⁵¹, welches auf der II. Großen Internationalen Kunstausstellung im Wiener Künstlerhaus 1872 großen Beifall erntete.²⁵² Das Gemälde befindet sich im Katalog der Weltausstellung, leider ist es aber auf keiner Fotografie abgebildet. Pecht lobt in den höchsten Tönen: Es sei »... auch sonst das originellste, ein wahrer Juwel, um den ihn alle heutigen Landschaftler beneiden könnten.«²⁵³ Bald siedelte Jettel ganz nach Paris um, wo er bis 1897 lebte. Dort gehörte er dem Kreis von Malern an, die sich um den Kunsthändler Charles Sedelmeyer formiert hatte. Seine starke Hinwendung zu Frankreich zeigt sich auch in seiner Signatur, die er von Eugen auf »Eugène« änderte.²⁵⁴ Sein gesamtes Oeuvre ist von Landschaften, teilweise mit Tieren oder Häusern, bestimmt. Oft hielt er dasselbe Motiv mehrmals aus verschiedenen Blickwinkeln fest. Im Gegensatz zu seinen früheren Bildern, die nicht selten Berglandschaften darstellten, wandte er sich mehr und mehr flachen Landschaften zu; oft malte er im Mondschein. Auch seine Farbpalette hellte sich durch den Einfluss der französischen Malerei auf; in den 1890er Jahren sollte seine Malweise fast impressionistische Züge annehmen.²⁵⁵

Mittig unter Jettels Bild befanden sich, wie erwähnt, drei sehr kleine Ölgemälde August Xaver Karl von Pettenkofens²⁵⁶ (Abb. 5). Pettenkofen war schon im Alter von 15 Jahren, ab 1837, Schüler an der Wiener Akademie in der historischen Zeichenklasse von Leopold Kupelwieser²⁵⁷. Nach einem zweijährigen Militärdienst, nahm Pettenkofen 1848 an dem Ungarnfeldzug teil und fertigte Lithographien der dort erlebten Ereignisse an. Seine frühen Werke sind der Genremalerei zuzuordnen, er schildert neben Szenen des täglichen Lebens auch Bilder aus dem Leben von Soldaten.²⁵⁸

250 Ebd., 131.

251 Ebd., 126.

252 Ebd., 10.

253 Pecht 1873, 86.

254 Buchowiecki / Ginhart 1943, 176f.

255 Fuchs 1975, 17.

256 August Xaver Karl Ritter von Pettenkofen (* 1822 Wien; † 1889 ebd.).

257 Leopold Kupelwieser (* 1796 Markt Piesting; † 1862 Wien) war ab 1836 Professor für Historienmalerei an der Wiener Akademie der bildenden Künste.

258 Strasser 1983, 15–17.

Seine erste Reise in das ungarische Städtchen Szolnok sollte einen tiefgreifenden Wandel in seiner Malerei bewirken. Im Jahr 1851 bereiste er erstmals die kleine ungarische Stadt und kehrte in den nächsten 30 Jahren immer wieder an diesen Ort zurück. Szolnok liegt östlich von Budapest an der Theiß. In der überwiegend armen Gegend hatte sich durch Dampfschiffahrt und Eisenbahn ein lebhafter Markt entwickelt. Pettenkofen und mehrere andere Künstler wie zum Beispiel Eugen Jettel oder Otto von Thoren zogen die melancholische Stimmung der Pußztalandschaft und das starke südliche Licht an. Auch Paris besuchte Pettenkofen mehrmals und sah seine neu gewonnene künstlerische Bevorzugung des Zustandsbildes gegenüber einer gemalten Anekdote bei der Schule von Barbizon bestätigt.²⁵⁹

Auf der Weltausstellung wurden 21 Gemälde von Pettenkofen ausgestellt. Auf fast allen sind ungarische Motive dargestellt. So überwiegen Bilder mit den Titeln »Ungarischer Markt« oder »Lagernde Zigeuner«. Das durchwegs sehr kleine Bildformat Pettenkofens macht eine Identifizierung seiner Bilder auf den Fotografien der Weltausstellungsräumlichkeiten schwierig. Trotzdem können die rechten beiden Bilder unter Jettels Gemälde eindeutig als »Das Rendez-Vous« und »Kürbisgarten« benannt werden. Das Bild in der Mitte befindet sich heute unter dem Titel »Der Kuss II«²⁶⁰ (Abb. 44) im Belvedere. Im Katalog zur Kunsthalle wird es als »Das Rendez-Vous« aufgeführt. Zu dem Zeitpunkt der Weltausstellung befand es sich im Besitz der k. k. Belvédère-Galerie. Das Bild entstand im Jahr 1864 und misst 27,5 × 21 cm.

Der Journalist Ludwig Hevesi²⁶¹ schreibt zu diesem Bild: »In den sechziger Jahren erkämpft er sich den Ruhm des Koloristen. Er strebt in dieser Periode die tiefste Farbe bei samtartiger Weichheit an. [...] Sein Belvederebild »Redezvous« [...] zeigt ihn auf der eben erklimmenen Höhe. Hier malt er die volle Sommersgluth; unter tiefblauem Himmel küßt sich ein tiefbraunes Liebespaar über einen grünumrankten Zaun hinweg. Alles so satt und weich wie nur möglich.«²⁶²

Das Gemälde rechts davon befindet sich heute als »Kürbisgarten«²⁶³ (Abb. 45) ebenfalls im Belvedere. Mit 31 × 23 cm weist es ein ähnliches für Pettenkofen typisches kleines Format auf. Das Bild entstand im Jahr 1862 und ist der gleichen künstlerischen Phase wie das »Rendez-Vous« zuzuordnen. Hier ist schon deutlich der französische Einfluss feststellbar.²⁶⁴ Lützow fasst Pettenkofens Malweise folgendermaßen zusammen:

259 Ebd., 32 & 35–37.

260 Das Rendez-Vous (im Katalog des Belvederes als »Der Kuss II«), August von Pettenkofen, 1864, Öl auf Holz, 27,5 x 21 cm (Digital Belvedere).

261 Ludwig Hevesi (* 1843 Heves, Ungarn als Ludwig Hirsch; † 1910 Wien) war ein ungarisch-österreichischer Schriftsteller und Journalist.

262 Zemen 2008, 314.

263 Der Kürbisgarten, August von Pettenkofen, 1862, Öl auf Holz, 31 x 23 cm (Digital Belvedere).

264 Zemen 2008, 308.

»Niemals eigentlich humoristisch, ist dabei Pettenkofen immer geistreich, frappant, echt malerisch.«²⁶⁵

Im selben Saal befand sich noch ein weiteres Bild Eugen Jettels – »Hintersee«²⁶⁶ (Abb. 46) – an der rückwärtigen Wand hin zum Zentralsaal. Das Bild ist auf dem Foto links über der Tür zu sehen (Abb. 7). Es dürfte um das Jahr 1868 entstanden sein, als sich Jettel für längere Zeit in der Gegend von Salzburg und am Hintersee aufhielt. Das Bild zeigt den Hohen Göll an der Grenze zwischen Salzburg und Bayern. Im Vordergrund sieht man den Hintersee. Das frühe Bild zeigt noch große Einflüsse seines Lehrers Zimmermann. Jettel schenkte es später seinem Freund Emil Jakob Schindler.²⁶⁷ Sämtliche Bilder Jettels wurden von Pecht in den höchsten Tönen gelobt: »Unter den Wiener Landschaftlern ist Jettel der feinste und stimmungsvollste, ein ungewöhnlich begabter Colorist.«²⁶⁸

An der selben Wand rechts neben der Tür befand sich ein Gemälde eines weiteren österreichischen Stimmungsmalers, der heute weitgehend in Vergessenheit geraten ist. Es handelt sich um das Bild »Windmühlen in Rotterdam«²⁶⁹ (Abb. 47) von Robert Russ. Er wurde in Wien in einer Malerfamilie geboren und studierte Landschaftsmalerei an der Akademie bei Albert Zimmermann. Dort lernte er auch Jakob Emil Schindler und Eugen Jettel kennen. Schon sehr früh, mit 23 Jahren, durfte er Zimmermann als Professor für Landschaftsmalerei vertreten. Auch auf internationalen Ausstellungen wurden seine Bilder gefeiert, unter anderem auf der Ausstellung in München 1869, wo er seine erste große Auszeichnung erhielt. Das Bild »Fürstenburg bei Burgeis«²⁷⁰ (Abb. 48) wurde schon 1871 auf der III. Großen Internationalen Kunstausstellung im Wiener Künstlerhaus gezeigt und daraufhin vom Belvedere angekauft. Für einen derart jungen Künstler ist dies als außergewöhnlicher Erfolg zu bezeichnen. Der Titel des Gemäldes findet sich im Katalog der Weltausstellung, ist aber auf keiner Fotografie der Ausstellungsräume abgebildet. Das Motiv seines Bildes der Windmühlen in Rotterdam geht wohl auf seine ausgedehnten Reisen in den 1870er Jahren zurück, die ihn nach Deutschland, Holland und Italien führten.²⁷¹

Emil Jakob Schindler, der auch vier Bilder auf der Weltausstellung zeigte, ist nach wie vor einer der ersten Namen, der zu den österreichischen Stimmungsrealisten fällt. Der 1842 geborene Maler stand zum Zeitpunkt der Weltausstellung noch am Anfang

265 Lützow 1875, 366.

266 Hintersee, Eugen Jettel, um 1868, Öl auf Karton, 14,5 x 23,5 cm (Fuchs 1975, 120).

267 Fuchs 1975, 9.

268 Pecht 1873, 86.

269 Windmühlen bei Rotterdam, Robert Russ, um 1873, Öl auf Leinwand, 87 x 116 cm (Winklbauer 2008, 100).

270 Fürstenburg bei Burgeis, Robert Russ, Öl auf Leinwand, 137 x 166 cm (Winklbauer 2008, 100).

271 Winklbauer 2008, 10–12.

seiner Karriere. Er hatte, wie erwähnt, ebenfalls bei Zimmermann gelernt und war durch den Einfluss Pettenkofens in Verbindung mit der Schule von Barbizon gekommen. Er erreichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dieselbe Bedeutung für die Wiener Landschaftsmalerei wie Waldmüller vor ihm. Auch thematisch bewegte er sich in ähnlichen Gebieten wie Waldmüller. Seine Motive fand er unter anderem im Wiener Prater, im Wienerwald und im Salzkammergut.²⁷² Auf der Weltausstellung wurden unter anderem Bilder vom Prater (Abb. 49)²⁷³ und vom Kaiserwasser gezeigt, die sich auf den Fotografien nicht identifizieren lassen. Beide Maler werden in den Berichterstattungen nur am Rande erwähnt, wobei Russ noch wesentlich mehr Bedeutung beigemessen wird als Schindler. Die heutige Bekanntheit Schindlers dürfte also zur Zeit der Weltausstellung, zumindest für die Autoren der Berichte zur Kunsthalle, noch nicht absehbar gewesen sein.

Alle drei Maler – Jettel, Russ und Schindler – hatten bei Albert Zimmermann an der Wiener Akademie studiert. Auch Bilder dieses Malers waren auf der Weltausstellung zu sehen. Lützow schreibt über ihn: »Die jüngere Generation der Wiener Landschaftsmaler dankt größtenteils Albert Zimmermann, dem Meister strengen, heroischen Stils, der diesmal indessen nicht zu seinem Vortheil erschien, ihre erste Ausbildung, ...«²⁷⁴ Der in Sachsen geborene Maler kam nach einem längeren Aufenthalt in München und einer Professur in Mailand nach Wien, wo er von 1860 bis 1871 als Professor für Landschaftsmalerei tätig war.²⁷⁵ Auf der Weltausstellung ist er vor allem als Lehrerpersönlichkeit in Gegenüberstellung mit den Werken seiner Schüler von Bedeutung.

Links neben Jettels Gemälde findet sich ein Portrait der Kinder des Freiherrn von Seidler²⁷⁶ (Abb. 50) und darunter das Gemälde »Der Rächer seiner Ehre« von Heinrich von Angeli²⁷⁷ (Abb. 7). Er erhielt schon früh seine Ausbildung an der Wiener Akademie, ging schließlich 1855 nach Düsseldorf und anschließend nach München, wo er bis 1862 blieb.²⁷⁸ In München war er als Historienmaler im Wirkungsbereich Pilotys tätig. Bei seiner Rückkehr nach Wien fiel er mit seinem Genregemälde »Der Rächer seiner Ehre« auf. Das Bild war schon bei der II. Großen Internationalen Kunstausstellung im Wiener Künstlerhaus im Jahr 1870 zu sehen gewesen und hatte dort für großes Aufsehen gesorgt.²⁷⁹ Pecht schreibt über diese Gemälde und ein weite-

²⁷² Grimschitz 1963, 33f; Buchowiecki / Ginhart 1943, 175f.

²⁷³ Eventuell handelt es sich um dieses Bild: Aus dem Prater, Jakob Emil Schindler, 1871, Öl auf Leinwand (unidam).

²⁷⁴ Lützow 1875, 366.

²⁷⁵ Frimmel von Traisenau 1900

²⁷⁶ Die Kinder des Freiherrn von Seidler, Heinrich von Angeli, 1871 (Künstlerhaus 1928).

²⁷⁷ Heinrich von Angeli (* 1840 Ödenburg; † 1925 Wien).

²⁷⁸ Braun-Ronsdorf 1953.

²⁷⁹ Kat. Ausst. Wien 1870.

res: »Angeli hat zwei Genrebilder da, den berühmt gewordenen »Rächer seiner Ehre« und »Eine Beichte«. Beide sind in ihrer Art so hervorragende Kunstwerke, daß sich in allen Schulen wenige von gleicher Vollendung finden; besonders wie der Rächer.«²⁸⁰ Es ist eine Szene dargestellt, in der ein Mann seine Ehefrau bei einem Bankett mit von ihm offensichtlich unerwünschten Gästen überrascht und sie auf Knien fortzerret. Das zweite Bild der Beichte dürfte auf den Fotografien nicht abgebildet sein.

Nach seiner Rückkehr nach Wien wandte sich Angeli immer mehr von dem Genrebild ab und der Portraitmalerei zu. Er stieg in den 1870er Jahren zu einem der begehrtesten Portraitmaler der Wiener Aristokratie, aber auch europäischer Fürstenhöfe wie zum Beispiel London, Berlin und St. Petersburg auf. Trotz seiner vielen Tätigkeiten im Ausland war Angeli zweimal (1870-72 und 1906-10) Vorstand der Wiener Künstlergenossenschaft und ab 1877 Professor für Portraitmalerei an der Wiener Akademie.²⁸¹ Im nächsten Saal befand sich eines der wichtigsten Portraits Angelis, und zwar ein Bildnis des österreichischen Kaisers, auf welches im Folgenden eingegangen wird.

Auf der gegenüberliegenden Wand (Abb. 8) hing als prominentes Mittelbild ein Gemälde Hans Canons, welches sich als der »Rüdenmeister« (Abb. 51)²⁸² im Katalog findet. Aus einem Katalog des Kunstvereins von 1866 geht hervor, dass das Bild Teil eines »Cyklus von Wandbildern für einen Jagdsaal« sein sollte.²⁸³ Pecht vertrat im Allgemeinen die Ansicht, Canons Figuren wären »sehr unnöthig in alte Costüme gesteckt, aus denen der moderne Kopf merklich auffallend maskenartig herausieht«²⁸⁴ Auch dem Bildnis des Jägers mit seinen Hunden in einem Kostüm des 17. Jahrhunderts wird dieser Vorwurf Pechts zuteil. Zwei weitere Gemälde Canons, die leider nicht auf den Fotografien abgebildet sind, erwähnt Pecht als schönste Bilder von ihm. Zum einen das »Mädchen mit Früchten« und zum anderen den »Pagen«²⁸⁵ (Abb. 29), welcher allerdings schon von einer Ausstellung im Künstlerhaus 1870 dem Wiener Publikum bekannt war.

8.2.2. Der zweite Saal

Zweifellos eine der wichtigsten Wände der österreichischen Kunstabteilung befand sich höchst wahrscheinlich im mittleren Saal an der rechten Seite. Die Fotografie der Wand (Abb. 9) ist aufgrund fehlender Bestimmungsmerkmale nicht eindeutig zuzuordnen. Aufgrund der im Vordergrund abgebildeten Sitzgelegenheiten und der Zusammen-

280 Pecht 1873, 73f.

281 Braun-Ronsdorf 1953.

282 Der Rüdenmeister, Hans Canon, 1866, Öl auf Leinwand, 279 x 150,5 cm (Drewes 1994, 214).

283 Drewes 1994, 214.

284 Pecht 1873, 77.

285 Page, Hans Canon, 1870, Öl auf Leinwand, 123,5 x 85,5 cm (Drewes 1994, 229).

stellung der Bilder erscheint aber die Position als Seitenwand im zweiten Saal am nahe-
liegendsten.

Ganz prominent in der Mittelachse der Wand war das zweite Portrait Kaiser Franz Josephs in der Kunsthalle von Heinrich von Angeli ausgestellt. Diese Wand wurde schon im Kapitel 7. 1. im Hinblick auf das Ausstellungsarrangement und die Hängweise der Bilder in der Kunsthalle untersucht. Das Bild ist zum einen schon durch seine Platzierung in der Mittelachse der Wand hervorgehoben, außerdem wird es zusätzlich durch einen Rahmen mit Aufsatz²⁸⁶ und ein leichtes Hervorspringen des Sockels betont.

Angelis Herrscherportrait zeigt Kaiser Franz Josef I. in einer recht ähnlichen Weise, wie das Portrait Lenbachs im Zentralsaal. Im direkten Vergleich der beiden Gemälde schnitt Angeli in den Berichten von Pecht und Lützow eindeutig besser ab. Lützow schreibt: »Unter Angeli's Bildnissen erblicken wir auch das Portrait des Kaisers Franz Joseph in ganzer, lebensgroßer Figur, welches durch seine stilvolle Schlichtheit und klare Bestimmtheit in der Charakteristik Eindruck macht. [...] Die weißse Uniform in Verbindung mit den rothen Hosen ist an und für sich ungünstig, aber Angeli hat bewiesen, dass sich diese Schwierigkeit überwinden lässt.«²⁸⁷ Bei den beiden Portraits links und rechts des Kaisers dürfte es sich wahrscheinlich auch um Werke Angelis handeln. Im Katalog zur Kunsthalle sind von ihm Portraits des Erzherzogs Carl Ludwig und des Erzherzogs Rainer angeführt. Karl Ludwig war von Franz Joseph zum Protektor der Weltausstellung und Rainer zu deren Präsidenten ernannt worden.²⁸⁸ Insofern würde es durchaus naheliegen, dass der Kaiser hier als Schirmherr der Weltausstellung mit dem Protektor und dem Präsidenten gezeigt wird.

Den oberen Abschluss der Bildwand bildete ein Fries Carl Rahls, welches er für die Athener Universität geschaffen hatte (Abb. 52). Rahl²⁸⁹, der 1865 verstorben war, gehörte 1873 einer schon abgeschlossenen Epoche der Wiener Historienmalerei an. Er war 1848 nach Wien gekommen und hatte nach einem kurzen Intermezzo erst 1863 die Malereiklasse der Wiener Akademie übernommen. 1856 hatte er einen Entwurf für die Freskierung der Ruhmeshalle im Arsenal eingebracht, der jedoch vom Kaiser abgelehnt wurde.²⁹⁰ Obwohl ihm große öffentliche Aufträge weitgehend verwehrt blieben, mangelte es ihm nicht an privaten Auftraggebern. Auf der Weltausstellung waren die Skizzen zu seinem Fries für die Athener Universität zu sehen. Die Athener Universität war 1837 durch den Wittelsbacher Otto I. von Griechenland gegründet wor-

286 Ein vergleichbarer Rahmen findet sich auf den Fotografien nur bei einem Portrait Matejkos.

287 Lützow 1875, 359f.

288 Pemsel 1989, 19.

289 Carl Rahl (* 1812 Wien; † 1865 ebda).

290 Kat. Ausst. Wien 1996, 23.

den. Der Bau wurde von 1839 bis 1842 von Theophil Hansen ausgeführt. Die Konzeption der Fresken in der Vorhalle stammt von Carl Rahl, ausgeführt wurde das Fresko allerdings erst nach seinem Tod. Das Fries stellt die griechische Kulturgeschichte dar. Den Mittelpunkt bildet der von den Wissenschaften umgebene thronende Otto I. Er reicht einerseits der Allegorie der Rechtswissenschaften die Hand und winkt andererseits die Philosophie heran.²⁹¹ Die Seitenteile stellen verschiedene Abschnitte der griechischen Geschichte dar.

In der Besprechung der österreichischen Abteilung bei Lützow und Pecht zeigt sich versteckt die Situation der Wiener Historienmalerei zur Zeit der Weltausstellung. Lützow schreibt: »Eine ebenfalls schon abgeschlossene Epoche vertrat die Friescomposition für die Universität in Athen von dem verstorbenen Carl Rahl.«²⁹² Die beiden eben besprochenen Künstler waren entweder gar nicht mehr am Leben oder hatten ihren künstlerischen Zenit schon weit überschritten.

8.2.2.1. *Exkurs: Die Entwicklung des Historienbildes im 19. Jahrhundert und die Situation in Wien*
Das Historienbild ist dadurch zu charakterisieren, dass die dargestellten Figuren – egal ob es sich um mythologische oder historische handelt – benannt werden können. Dies unterscheidet es von Genredarstellungen, in denen die Figuren einen verallgemeinernden Charakter haben. Die auf Historienbildern Dargestellten galten jedenfalls als herausragende Persönlichkeiten.²⁹³ Der Begriff des Historienbildes kam erst im 17. Jahrhundert mit dem Aufstieg der Akademien auf. Die erste Blüte erlebte die Historienmalerei im Ancien Régime in Frankreich. Hier wurde durch königliche Aufträge Malerei gezielt instrumentalisiert und für bestimmte Zwecke eingesetzt. Doch schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts setzten sich auch subversive, gegen die Monarchie gewandte Tendenzen immer mehr durch.²⁹⁴ Neben biblischen und mythologischen Themen wurden auch zeitgenössische und weiter zurückliegende Ereignisse behandelt. Mit dem Aufstieg absolutistischer Herrscher wurde der Wunsch nach präfigurierten Herrscherfiguren in der Ausstattungskunst eminent. Ludwig der XIV ließ sich zum Beispiel als Alexander der Große darstellen. Vor allem die römische Geschichte eignete sich gut, aktuelle politische Situationen »versteckt« aufzuzeigen.²⁹⁵ In Deutschland begann der Einfluss der Historienmalerei ab dem Wiener Kongress zu wachsen. Vor allem unter König Ludwig I. von Bayern und seinem Nachfolger Maximilian II. wurde eine gezielte Kulturpolitik betrieben, die die nationale Identität und die Verbindung zur Monarchie stärken sollte.²⁹⁶

291 Pessler / Speidel 1867, 12.

292 Lützow 1875, 359.

293 Schneider 2010, 12.

294 Ebd., 19.

295 Ebd., 25.

296 Büttner 2003, 32f.

In der frühen Neuzeit spielte der Aspekt der historischen Treue noch kaum eine Rolle. Erst ungefähr ab den 1830er Jahren geriet die Geschichtsmalerei in einen inneren Konflikt. Dem Anspruch der älteren Geschichtsmalerei, einzelne historische Ereignisse nur im Kontext einer übergeordneten gesamthistorischen Idee darzustellen, stand die neue Forderung der historisch korrekten Darstellungen gegenüber.²⁹⁷ Geschichtsmalerei sollte nicht mehr nur für das gebildete Publikum zugänglich sein, sondern für die Staatsgeschichte relevante Themen einem großen Publikum näher bringen. Unter der Prämisse der historischen Authentizität ergaben sich natürlich für die Künstler größere Schwierigkeiten bei der Bearbeitung des Bildthemas. Es mussten historische Nachforschungen angestellt werden, Kostümstudien hinzugezogen und schlussendlich des öfteren Historiker zu Rate gezogen werden. Der Künstler selbst wurde nicht selten durch diese Vorgaben in seinem künstlerischen Schaffen eingeengt und auch die Kritik am fertigen Kunstwerk stand des öfteren mehr im Zeichen der historischen Detailgenauigkeit als der künstlerischen Ausführung.²⁹⁸ Piloty beispielsweise löste diese Problematik für sich, indem er das – meist tragische – Schicksal einer einzelnen Person im Lauf der Geschichte darstellte. Seine Bilder sind nur insoweit historisch korrekt, als die Quellen leicht zugänglich waren und er das Wissen darüber bei seinem Publikum voraussetzen konnte.²⁹⁹

In Österreich begannen sich nach der französischen Revolution zwei Stilrichtungen herauszubilden: Ein überzeitlicher Klassizismus und ein rückwärts gewandter Frühhistorismus. Die gesamte Geschichtsmalerei befand sich in einer Art Defensive, die wohl auch auf die Situation der Geschichtsforschung im Österreich des beginnenden 19. Jahrhunderts zurückzuführen ist. Die Behandlung historischer Stoffe war sowohl in der bildenden Kunst als auch in literarischer Form durchaus heikel, da nur vom Kaiserhaus abgeseignete Inhalte zugelassen wurden.³⁰⁰ Mit der Ausstattung der Altlerchenfelder Kirche 1848, an deren Freskierung unter anderem Leopold Kupelwieser und Carl von Blaas beteiligt waren, erfuhr die Wiener Historienmalerei einen gewaltigen Aufschwung. Kupelwieser war als Hauptvertreter der historischen Malerei ab 1850 als Professor an der Wiener Akademie tätig. Er blieb konservativ eingestellt und begegnete den Idealen der Revolution skeptisch.³⁰¹ Nach dem Tod Kupelwiesers 1862 folgte ihm Carl Rahl als Professor für Malerei an der Akademie nach. Er hatte schon 1850 nach einer kurzen Anstellung an der Akademie eine Privatschule gegründet, zu deren berühmtesten Schülern Eduard Bitterlich, August Eisenmenger und Christian Griepenkerl zählten. Pecht äußert sich in seinem Buch über die Welt-

297 Vancsa 1973, 91.

298 Vancsa 1973, 92.

299 Büttner 2003, 56.

300 Häussler 1991, 32.

301 Ebd., 38.

ausstellung verwundert: »Von der nicht unbedeutenden Rahl'schen Schule ist auffallender Weise nicht Erhebliches vorhanden, ...«

Nach dem Tod Rahls 1865 entstand eine Lücke in der Wiener Geschichtsmalerei, denn kein ansässiger Maler konnte ihn künstlerisch ersetzen. Da die Historienmalerei nach wie vor eine große Bedeutung als Trägerin der Staatsinteressen innehatte und dementsprechend zur Erziehung des Volkes beitragen sollte³⁰², wurde Hans Makart auf kaiserliche Initiative hin aus München nach Wien berufen. Die Zeit der Wiener Weltausstellung stand ganz im Zeichen dieser außergewöhnlichen Künstlerpersönlichkeit. Speziell für die Historienmalerei ist der Gegensatz zu dem im Weltausstellungsjahr an die Wiener Akademie berufenen deutschen Anselm Feuerbach bedeutend. Dieser war auf der Weltausstellung nur mit einem Bild vertreten, welches sich allerdings in der deutschen Abteilung befand. Auf Hans Makart und Anselm Feuerbach wird im Kapitel 9 näher eingegangen.

Auffallend ist die Positionierung des Frieses Rahls über einem Portrait Kaiser Franz Josephs von Heinrich von Angeli (Abb. 9), wodurch König Otto I. direkt über dem österreichischen Kaiser zu sehen ist. Otto I. war ein Cousin der österreichischen Kaiserin Elisabeth – ihr gemeinsamer Großvater war Maximilian I., der erste König von Bayern. Durch diese Hängung wird die familiäre Beziehung zwischen den Habsburgern und Wittelsbachern durch die Heirat Franz Josephs mit Elisabeth in Bayern betont.

Als den zweiten großen Historienmaler einer wiewohl schon abgeschlossenen Epoche nennt Lützow neben Carl Rahl auch Joseph Ritter von Führich. Führich³⁰³ wurde 1800 in Böhmen geboren und studierte anfangs in Prag. Erst 1834, nach zahlreichen Reisen, kam er nach Wien, wo er 1840 Professor für Historienmalerei an der Wiener Akademie wurde.³⁰⁴ Sein bedeutendstes Werk ist die Freskierung der Altlerchenfelder Kirche, die er von 1854 bis 1861 ausführte. Laut Pecht beherrschten vor allem zwei Kartons, welche für ebendiese Fresken bestimmt waren, die österreichische Ausstellung. Sie zeigten das jüngste Gericht und den Sturz der Verdammten.³⁰⁵ Als Teil einer der bedeutendsten Bau- und Ausstattungsaufgaben in Wien vor dem Bau der Ringstraße haben sie zwar einerseits eine wichtige Rolle im Wiener Kunstgeschehen, allerdings entsprachen sie um mehrere Jahre nicht der Forderung nach zeitgenössischer Malerei der letzten 10 Jahre. Auch die zwei ausgestellten Ölbilder, welche als nicht an die Kartons heranreichend beschrieben werden, waren laut Pecht schon zwischen 20 und 30 Jahre zu-

302 Lehmann 2011, 24.

303 Josef Ritter von Führich (* 1800 Nordböhmen, † 1876 Wien).

304 Boetticher 1895, 341.

305 Pecht 1873, 80.

vor gemalt worden.³⁰⁶ Es handelt sich um »Gang Marias über das Gebirge«³⁰⁷ (Abb. 53) aus dem Jahr 1841 und »Christus und die Jünger«³⁰⁸ (Abb. 54) aus dem Jahr 1839, die sich heute beide im Besitz des Belvederes befinden. Beide Gemälde sind auf den Fotografien der Ausstellungsräume nicht abgebildet.

Auch einer der heute wichtigsten Namen zur österreichischen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts – Anton Romako – findet sich im Katalog der Kunsthalle. Er stellte ein einziges Bild aus, und zwar das »Mädchen aus Albano«. Bei dem Bild könnte es sich um das »Italienische Fischerkind« (Abb. 55)³⁰⁹ handeln, eine genaue Zuordnung ist aber nicht möglich, da das Gemälde weder auf einem Foto abgebildet ist, noch in den Berichten zur Ausstellung erwähnt wird. Romakos Bedeutung wurde erst einige Jahre nach seinem Tod erkannt und gewürdigt und so ist seine verschwindende Erscheinung auf der Weltausstellung auch als nicht überraschend anzusehen.

Am linken und rechten Bildrand der Fotografie (Abb. 9) finden sich zwei Gemälde Friedrich von Amerlings³¹⁰. Der Maler hatte zur Zeit der Weltausstellung seinen künstlerischen Zenit bereits überschritten. Kurz nach der Jahrhundertwende geboren, war die Zeit seiner höchsten Schaffenskraft in den 1820er bis 1840er Jahren. Amerling widmete sich nach seiner Ausbildung als Historienmaler an der Wiener Akademie von Anfang an dem Portrait. Auch das Genrebild ist in seinem Oeuvre vertreten, wobei sich gerade bei Amerling die Grenzen zwischen diesen beiden Bildgattungen aufweichen.³¹¹ Mit dem Portrait »Kaiser Franz I. von Österreich im Österreichischen Kaiserornat« aus dem Jahr 1832 stieg Amerling zu einem der gefragtesten Portraitisten in der Kaiserstadt auf. In den nächsten Jahren folgten zahlreiche Bildnisse der oberen Gesellschaftsschicht, die vorwiegend den für die Zeit des Biedermeier bekannten Zug zum Privaten tragen. Die auf der Weltausstellung gezeigten Gemälde dürften alle in den bzw. nach den 1860er Jahren entstanden sein. In dieser Zeit war der Geschmack des Biedermeiers von den ästhetischen Forderungen des Historismus abgelöst. Eine neue Generation von Porträtmalern, namentlich Hans Canon und Hans Makart, hatte Amerling bereits abgelöst.

Am linken Bildrand der Fotografie sieht man die »Ophelia«³¹² (Abb. 56) aus dem Jahr 1873, die sich heute in unbekanntem Besitz befindet. Rechts ist ein 10 Jahre vor-

306 Ebd. .

307 Gang Mariens über das Gebirge, Josef Ritter von Führich, 1841, Öl auf Leinwand, 53 x 70 cm (Digital Belvedere).

308 Der Abschied Christi von seinen Jüngern, Josef Ritter von Führich, 1839, Öl auf Leinwand, 72 x 92 cm (Digital Belvedere).

309 Italienisches Fischerkind, Anton Romako, 1870–1875, Öl auf Leinwand, 89 x 70 cm (unidam).

310 Friedrich Ritter von Amerling (* 1803 Spittelberg; † 1887 Wien).

311 Grabner 2003, 10f.

312 Ophelia, Friedrich von Amerling, 1873 (Grabner 2003, 37).

her entstandenes Bild, » Erzherzog Leopold als Kreuzritter«³¹³ (Abb. 57) aus dem Jahr 1863, welches sich heute im Besitz des Belvederes in Wien befindet, zu sehen. Die Bedeutung Amerlings als Wiener Maler wird durch die Platzierung seiner Bilder an dieser »wichtigen« Wand zum Ausdruck gebracht. In den Berichten zur Ausstellung kommt sein Name jedoch nicht vor, was wohl mit der abnehmenden Qualität seiner Bilder in seinen späteren Lebensjahren erklärt werden kann.

Auf dem Foto der rückwärtigen Wand des Saales (Abb. 10) sieht man ein weiteres Gemälde Amerlings, und zwar die ebenfalls 1873 entstandene »Luise Nowak als Lautenspielerin«³¹⁴ (Abb. 58), die sich heute auch in unbekanntem Besitz befindet. In diesem Gemälde wird der Versuch deutlich, die kontemplativen Szenen der 1830er Jahre wieder auferstehen zu lassen. Es zeigt sehr schön die changierende Grenze zwischen Portrait und Genrebild in Amerlings Malerei.

Auf der selben Wand über der Tür befand sich eine der Skizzen für die Fresken im Wiener Arsenal von Carl von Blaas³¹⁵, weitere fünf Gemälde hingen an der gegenüberliegenden Wand. Ein Unterkapitel zur Historienmalerei bildete die Schlachtenmalerei auf der Weltausstellung. Drei wichtige Namen sind hier zu nennen: Carl von Blaas, Sigmund l'Allemand und Wilhelm Emelé. Lützow fasst diese Untergruppe treffend zusammen: »Alte Siege Österreichs sind für den Kaiser, den Erzherzog Albrecht oder für Persönlichkeiten der hohen Aristokratie von Sigmund l'Allemand und von Wilhelm Emelé [...] gemalt worden.«³¹⁶

Carl von Blaas stellte insgesamt sechs Skizzen zu seinen Fresken in der Ruhmeshalle des Arsenal aus. Der Maler war zwar in Tirol geboren, verbrachte aber einen großen Teil seines Lebens in Italien, wo auch sein Sohn Eugen geboren wurde, der ebenfalls Bilder auf der Weltausstellung zeigte. Den größten Teil seiner künstlerischen Bildung erhielt er in Venedig und Rom. Dort war er auch in engem Kontakt mit dem Kreis der Nazarener gekommen. Im Jahr 1851 wurde er schließlich an die Wiener Akademie berufen und stieg in Folge durch zahlreiche Aufträge der Erzherzogin Sophie zu einem der gefragtesten Modemaler in Wien auf. Nach dem Tod Rahls 1866 übernahm er dessen Position an der Akademie. Unter anderem war er an der Ausstattung der Altlerchenfelder Kirche beteiligt. Den Auftrag der Freskierung des Arsenal erhielt er auf Grund der Empfehlung Erzherzog Maximilians. Die Arbeit an den Fresken beschäftigte ihn von 1858 bis 1872.³¹⁷ Ursprünglich war Carl Rahl für diesen Auftrag vorgesehen.

313 Erzherzog Leopold als Kreuzritter, Friedrich von Amerling, 1863, Öl auf Leinwand, 159 x 107 cm (digital Belvedere).

314 Luise Nowak als Lautenspielerin, Friedrich von Amerling, 1873 (Grabner 2003, 37).

315 Carl von Blaas (* 1815 Nauders; † 1894 Wien).

316 Lützow 1875, 365.

317 Wassibauer 2005.

Seine Entwürfe sagten jedoch dem Kaiser nicht zu, der keine Allegorien und Symbole, sondern »...die Darstellung für sein Waffenmuseum auf die österreichische Geschichte beschränken und nur tatsächlich Geschehenes, unter besonderer Hervorhebung der österreichischen Armee«³¹⁸ wollte. Insgesamt handelte es sich um 45 Freskogemälde, die, angefangen bei der Erstürmung von Melk unter Markgraf Leopold I. von Babenberg bis zu Ereignissen der jüngsten Vergangenheit wie der Erstürmung des Monte Berico bei Vicenza 1848, die Geschichte des österreichischen Heeres zeigen. Im Jahr 1877 wurde Blaas vom Kaiser in den Ritterstand erhoben. Das Bild über der Tür zeigt eine Szene aus der Schlacht bei Turin 1706 (Abb. 59)³¹⁹ Die in der Ausstellung gezeigten Bilder stellen allesamt Szenen aus mehreren Schlachten des 18. und 19. Jahrhunderts dar. Sie wurden von der zeitgenössischen Kritik, wohl vor allem aufgrund der schlechten Positionierung, allenfalls kurz erwähnt. Pecht schreibt: »Blaas, der Vater, hat auch eine Anzahl der Farbskizzen zu seinen im Arsenal ausgeführten Fresken ausgestellt, die man aber so hoch hing, daß man eigentlich nur ihre übrigens meist am besten geratenen Silhouetten sieht.«³²⁰ Aller Wahrscheinlichkeit nach konnte man also in diesem Saal die Entwürfe für historische Fresken von Carl Rahl und Carl von Blaas direkt vergleichen.

Siegmund l'Allemand³²¹ stellte mehrere Schlachtenbilder aus kaiserlichem Besitz aus. Er war 1840 in Wien geboren worden und studierte an der Wiener Akademie unter Ruben, wobei Carl von Blaas als sein eigentlicher Lehrer zu bezeichnen ist. L'Allemand erlebte den Deutsch-Dänischen Krieg 1864 und den italienischen Unabhängigkeitskrieg 1866 als Augenzeuge mit. Neben Themen aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert schildert er auch die Schlacht bei Custoza 1866 (Abb. 60), eine Szene aus dem italienischen Unabhängigkeitskrieg.³²² Das Bild befand sich in der Kunsthalle, ist aber auf keiner Fotografie eindeutig auszumachen. Pecht weist in seiner Kritik zu den Gemälden l'Allemands auf ein grundsätzliches Problem der Schlachtenmalerei im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert hin. »Aber etwas Überwältigendes, Packendes haben sie so wenig als die meisten anderen modernen Schlachtenbilder. Es fehlt diesem Realismus an allem Pathos, alles Leidenschaft, ja am bloßen Feuer, daß ihm einen größeren Styl geben könnte.«³²³

Auch Wilhelm Emelé³²⁴ war als Kriegsmaler bei mehreren Schauplätzen vor Ort. Er erlebte unter anderem den deutsch-französischen Krieg als Augenzeuge. Er war

318 Kat. Ausst. Wien 1996, 35.

319 Die Schlacht bei Turin, Carl von Blaas, 1864, Öl auf Leinwand, 133 x 260 cm (Adolph 1991).

320 Pecht 1873, 83.

321 Siegmund l'Allemand (* 1840 Wien; † 1910 ebenda).

322 Schrey 1986, 311.

323 Pecht 1873, 83.

324 Wilhelm Emelé, (* 1830 Buchen (Odenwald); † 1905 Freiburg im Breisgau).

in Deutschland geboren worden, studierte ab 1851 an der Münchner Akademie und hielt sich ab den 1860er Jahren in Wien auf. Seine Bilder zeugen von seiner militärischen Bildung.³²⁵ Auf den Fotografien der Weltausstellungsräumlichkeiten sind leider keine Bilder dieser beiden Maler eindeutig zu identifizieren. Das Damenportrait (Abb. 10) auf der linken Seite des Bildes von Blaas Schlacht bei Turin, welches prominent in der Mitte der linken Wandhälfte hängt und von Bildern symmetrisch umrahmt wird, kann mit großer Wahrscheinlichkeit Jan Matejko zugeschrieben werden. Neben seinen Historienbildern, die im vorigen Kapitel ausführlich besprochen wurden, wurde er auf der Weltausstellung auch für seine ausgestellten Portraits von den Berichterstattern gelobt.³²⁶ Er selbst sah das Portrait als zweitrangiges Genre an und bewertete seine Historienbilder als weitaus wichtiger in seinem Werk. Trotzdem nahm er Aufträge der Aristokratie an. Bis zu den 1870er Jahren handelte es sich vor allem um kleinere Portraits, die auch auf der Weltausstellung zu finden sind, in seinen letzten Lebensjahren fertigte er immer mehr großformatige Repräsentationsportraits an.³²⁷

An der rechten Wandhälfte (Abb. 10) in der obersten Reihe sieht man das Bild »Luise Novak als Lautenspielerin« von Amerling, auf welches oben schon hingewiesen wurde. Unter diesem Gemälde in der ersten Bildreihe befand sich das Bild »Die ereilten Flüchtlinge«³²⁸ (Abb. 61) von Eduard Kurzbauer³²⁹. Er arbeitete als Lithograph, bevor er in die Wiener Akademie aufgenommen wurde. Im Jahr 1867 ging er jedoch schon nach München, wo er in die Schule von Piloty aufgenommen wurde. Neben dem österreichischen Maler Franz Defregger, der allerdings zum Zeitpunkt der Weltausstellung schon in Deutschland lebte und dementsprechend in der deutschen Abteilung ausstellte, galt er als einer der wichtigsten Maler von Sittenbildern. Seinen Bildern ist die Perspektive des Städters, der das Landvolk zeigt, eigen. In München war Kurzbauer unter anderem mit Defregger und Makart befreundet. Im Jahr 1870 entstand das auf der Weltausstellung gezeigte Bild der ereilten Flüchtlinge, das bald in ganz Deutschland bekannt war und vom Wiener Belvedere angekauft wurde. Für eine Erstlingsarbeit war dies sehr ungewöhnlich.³³⁰ Bayer schreibt über das Bild: »... das ist so ganz ein mit liebenswürdiger Laune und schalkhafter Beobachtung vorgetragenes Geschichtchen im allerbesten Sinne des Münchner Genres.«³³¹ Dargestellt ist ein junges Pärchen, das wohl auf der Flucht vor der Familie von der Mutter des Mädchens in einem Gasthof überrascht wird. Das Bild befindet sich auch heute noch im Besitz des Belvederes in Wien. Es ist das einzige Werk Kurzbauers, welches auf der Weltausstellung gezeigt wurde.

325 Holland 1989, 499.

326 Lützow 1875, 370.

327 Kat. Ausst. Nürnberg 1982, 16.

328 Die ereilten Flüchtlinge, Eduard Kurzbauer, 1870, Öl auf Leinwand, 101 x 143 cm (Hülmbauer 1993, 278).

329 Eduard Kurzbauer (* 1840 Lemberg; † 1879 München).

330 Pecht 1883.

331 Bayer / Langl 1874, 8.

Am oberen Ende der gegenüberliegenden Wand (Abb. 11) hingen die erwähnten Schlachtenbilder von Blaas. Es handelt sich hier unter anderem um: »Die Schlacht bei Piacenza 1746« (Abb. 62)³³², »Die Schlacht bei Caldiero 1805« (Abb. 63)³³³ und »Der Überfall bei Hochkirch 1758«³³⁴ (Abb. 64).

Auf der linken Wandhälfte in der untersten Bildreihe ist mittig ein Bild Otto von Thorens³³⁵ zu sehen. Er wird in den Berichten als herausragendsten Tiermaler hervorgehoben. Pecht schreibt: »Ich bin dadurch nun zu den Thier- und Landschaftsmalern gekommen, unter denen O. v. Thoren einen so hervorragenden Platz einnimmt. [...] Seine Kuh, die im schneebedeckten Wald sich ohnmächtig eines Wolfes zu erwehren sucht, ist, [...] eine düster wirkungsvoll gestimmte treffliche Leistung.«³³⁶ Pecht beschreibt hier eben jenes Bild, welches im Katalog unter dem Titel »Kühe von Wölfen angefallen« (Abb. 65)³³⁷ geführt wird. Das Gemälde entstand vor 1872 und befindet sich heute im Besitz des Belvedere in Wien. Thoren wandte sich erst ab 1857, nach einer Laufbahn als Offizier der Malerei zu. Wie Pettenkofen entdeckte er das Städtchen Szolnok als einen Ort der Inspiration für sich. Ab den 1870er Jahren lebte er dauerhaft in Paris. Durch den westlichen Einfluss ist in seiner Malerei eine fast impressionistische Nuancierung festzustellen.³³⁸ Neben Thoren stellten zahlreiche Maler ihre Tierbilder, vor allem zahlreiche Motive mit Kühen, auf der Weltausstellung aus. Es ist daher sehr schwierig, einzelne Gemälde zu identifizieren.

8.2.3. Der dritte Saal

Der dritte und letzte Saal der österreichischen Abteilung schloss direkt an den Saal der ungarischen Abteilung an. Das Foto einer Wand (Abb. 12) mit mehreren bedeutenden Bildern des Vaters und des Sohnes Blaas, Eugen Felix und Joseph Matthias Trenkwald ist vermutlich jenem Saal zuzuordnen.

In der linken Ecke der Wand in der obersten Reihe befand sich ein weiteres Bild von Carl von Blaas. Neben der oben besprochenen Schlachtenskizzen für die Fresken des Wiener Arsenal stellte Blaas auch zwei weitere Historienbilder aus. Bei dem auf dem Foto abgebildeten Gemälde handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um das Bild »Centaur entführt Nympe«. Das zweite Bild, »Die Sirenen«³³⁹ (Abb. 66) findet sich auf keinem Foto. Es handelt sich um eine Szene aus Homers Odyssee, die knapp nach der

332 Die Schlacht bei Piacenza 1746, Carl von Blaas, 1867, Öl auf Leinwand, 87 x 174 cm (Adolph 1991).

333 Schlacht bei Caldiero 1805, Carl von Blaas, 1870, Öl auf Leinwand, 87 x 174 cm (Adolph 1991).

334 Der Überfall bei Hochkirch, Carl von Blaas, 1866, Öl auf Leinwand, 87 x 174 cm (Adolph 1991).

335 Karl Kasimir Otto Ritter von Thoren (* 1828 Wien; † 1889 Paris).

336 Pecht 1873, 86.

337 Eine Kuh wird von Wölfen angefallen, Otto von Thoren, 1872, Öl Leinwand, 69,5 x 106 cm (Wöhler 2000, 164).

338 Grimschitz 1963, 27.

339 Odysseus begegnet den Sirenen, Carl von Blaas, 1872, Öl auf Leinwand, 113,5 x 155 cm (Wild 1985, Abb. 45).

Fertigstellung der Arsenalfresken entstanden sein dürfte. Das Bild ist als Beginn des Spätwerks von Blaas anzusehen.³⁴⁰

Direkt unter jenem Gemälde befand sich ein Bild von Eugen Blaas³⁴¹, dem Sohn des Malers. Eugen wurde 1843 in der Nähe von Rom geboren und verbrachte seine Jugend in Italien, vornehmlich in Rom oder Venedig. Sein Vater erkannte früh sein malerisches Talent und förderte seinen Sohn in dieser Hinsicht. Als er mit den Fresken des Arsenal beschäftigt war, ließ er sich von Eugen helfen. Dieser erhielt den größten Teil seiner malerischen Bildung in Venedig und blieb auch fast sein ganzes Leben in Italien.³⁴² Charakteristisch für sein Oeuvre sind Genredarstellungen des italienischen Lebens. Die ersten bekannten Werke befassen sich noch mit ländlichen Szenen, ab den frühen 1870er Jahren herrschen Darstellungen der prächtigen Kostüme der Großbürger und Patrizier vor. Ein solches Motiv ist in dem ausgestellten Bild zu sehen. Im Katalog ist es als »Fest in Murano« (Abb. 67) bezeichnet und befand sich damals im Besitz des Belvederes. Es handelt sich um eine Begrüßungsszene auf den Treppen eines Palastbaues. Auffallend ist die dargestellte Kostümpracht, doch ist es für Bayer »... nicht ein Stück Volksexistenz, sondern nur die gefällige malerische Erscheinung, die er da im Bilde festhält.«³⁴³ Eugen Blaas stellte noch vier weitere Gemälde aus, die aber nicht eindeutig identifiziert werden können.

Ein weiterer Künstler, der unter anderem Szenen des italienischen Volkslebens darstellte, war Alois Schönn³⁴⁴. Der in Wien geborene und an der Wiener Akademie gebildete Maler unternahm Zeit seines Lebens ausgedehnte Studienreisen nach Paris, Ägypten, Polen, Italien usw.³⁴⁵ Im Jahr 1861 wurde er Gründungsmitglied der Genossenschaft bildender Künstler Wiens und 1877 Professor an der Wiener Akademie. Auf der Weltausstellung sind Motive aus mehreren von ihm bereisten Ländern zu finden. Das am meisten gelobte unter ihnen ist der »Gänsemarkt in Krakau«³⁴⁶ (Abb. 68), das sich heute im Belvedere befindet. Weiters befanden sich mehrere Motive aus Italien, vor allem aus dem Ort Chioggia, der ihn besonders fesselte, auf der Weltausstellung. Leider ist keines der Bilder auf einer Fotografie abgebildet. Anlässlich seiner Verdienste um die Weltausstellung erhielt er 1873 den Kaiser-Franz-Joseph-Orden.³⁴⁷

340 Kat. Ausst. Wien 1985, 45.

341 Eugen von Blaas (* 1843 Albano Laziale, Italien; † 1932).

342 Wassibauer 2005, 9–14.

343 Bayer / Langl 1874, 5.

344 Alois Schönn (* 1826 Wien; † 1897 Krumpendorf am Wörther See, Kärnten).

345 Pollak 1908.

346 Markt in Krakau, Alois Schönn, 1869, Öl auf Holz, 55,5 x 44,5 cm (Wöhler 2000, 60).

347 Wöhler 2000, 59.

Auch von den ausgestellten Bildern Friedrich Friedländers³⁴⁸ ist keines auf den Fotografien abgebildet. Er studierte an der Wiener Akademie und arbeitete anschließend im Atelier Waldmüllers. Nach Aufhalten in Italien, Paris und Düsseldorf ließ er sich 1856 in Wien nieder und wurde zu einem der Hauptbegründer der Genossenschaft bildender Künstler Wiens. Im Jahr 1889 wurde er in den Adelsstand erhoben. Seine künstlerischen Anfänge liegen im Bereich der Historienmalerei, mit der Zeit wandte er sich aber immer mehr dem Genre zu. Nach dem Krieg von 1866 griff er das Thema der Schilderung des Lebens von Invaliden auf, für das er heute bekannt ist.³⁴⁹ Auf der Weltausstellung zeigte er eine ganze Reihe von Bildern, die von Pecht und Lützow vor allem für den ihnen eigenen Humor gelobt wurden.³⁵⁰

Auch die Gemälde des von Pecht als wichtigen Vertreter des historischen Genres genannte Maler Wilhelm Koller³⁵¹ sind auf den Fotografien der Weltausstellung nicht zu finden. Er studierte an der Wiener Akademie bei Waldmüller und hielt sich weiters für längere Zeit in Düsseldorf, Paris und Antwerpen auf. Den größten Teil seines Oeuvres bilden historische Kostümbilder. Koller stellte unter anderem die Bilder »Margarethe, aus der Kirche kommend« (Abb. 69) und »Kaiser Carl V. Bei Fugger« (Abb. 70) aus, die leider auf den Fotografien nicht abgebildet sind. Bayer schreibt über den historischen Gehalt dieser Bilder: »Wir haben da nicht im historischen Sinne individualisierte Figuren und Situationen vor uns, sondern nur ein beiläufig aufgegriffenes geschichtliches Motiv als sinnliches fesselndes Farbenbild.«³⁵²

An der linken Wand ist ein weiteres Historienbild zu sehen. Es handelt sich um das Bild »Leopold des Glorreichen Rückkehr vom Kreuzzug«³⁵³ (Abb. 71) von Joseph Matthias Trenkwald³⁵⁴. Gezeigt wird der Babenberger Leopold VI. von Österreich bei der Rückkehr von seinem Kreuzzug im Jahr 1219. Leopold lebte an der Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert und ist in mehrerer Hinsicht für Wien und Österreich bedeutend. Einerseits verlieh er Wien das Stadtrecht, woraufhin sich die Stadt enorm ausdehnte, andererseits ist sein Name mit dem Einzug der Gotik in Österreich eng verknüpft. Das Gemälde wurde 1863 von Kaiser Franz Joseph in Auftrag gegeben. Laut Bayer ist es »... ein echtes Historienbild der romantischen Gattung, ...«³⁵⁵ Trenkwald war in Prag geboren, folgte aber 1851 seinem Lehrer Christian Ruben³⁵⁶ nach Wien. Im Jahr

348 Friedrich Friedländer (* 1825 Kohljanowitz in Böhmen; † 1901 Wien).

349 P. 1988, 458.

350 Lützow 1875, 366; Pecht 1873, 84.

351 Wilhelm Koller (* 1829 Wien; † 1884 Brüssel).

352 Bayer / Langl 1874, 6.

353 Herzog Leopolds des Glorreichen Einzug in Wien nach dem Kreuzzug von 1219, Josef Matthias von Trenkwald, 1872, Öl auf Leinwand, 188 x 284 cm (Wöhler 2000, 190).

354 Joseph Matthias Trenkwald (* 1824 Prag; † 1897 Wien).

355 Bayer / Langl 1874, 14.

356 Christoph Christian Ruben (* 1805 Trier; † 1875 Inzersdorf bei Wien) war ab 1841 Direktor der Prager Akademie und wurde 1852 als Direktor an die Wiener Akademie der bildenden Künste berufen.

1862 erhielt er den Auftrag den Prüfungssaal des Akademischen Gymnasiums mit Fresken auszustatten. Nach einem kurzen Aufenthalt in Prag als Direktor der Prager Akademie übernahm Trenkwald 1872 die Spezialschule für Historienmalerei an der Wiener Akademie. Er ist einer der wenigen Prager Maler, die auf der Weltausstellung auffielen, obwohl auch er nur mit einem Bild vertreten war. Damals wie heute ist das Bild im Besitz des Wiener Belvederes.

In der rechten Hälfte des Fotografie sieht man ein recht großformatiges Bild des Malers Eugen Felix³⁵⁷. Im Katalog ist es als »Bacchantin«³⁵⁸ (Abb. 72) bezeichnet. Eugen Felix war Schüler Waldmüllers und hielt sich auch einige Zeit in Paris auf. Ab 1868 wohnte er dauerhaft in Wien, wurde Mitglied der Künstlergenossenschaft und hatte einige Male deren Vorsitz inne. Seine künstlerischen Anfänge liegen im Bereich der Tier- und Genremalerei, durch den Bezug zu Frankreich wandte er sich aber immer mehr der Darstellung weiblicher Akte zu. Erst ab den 1880er Jahren sind auch Portraddarstellungen in seinem Oeuvre zu finden. Bei allen drei Berichten zur Kunstabteilung der Weltausstellung findet sich der Vorwurf an die französische Malerei, sie sei obszön und beherrscht von Aktdarstellungen. Bayer schreibt nun über Felix' Bacchantin: »Dann würde die Nuditätenmalerei, die bereits lange im besten Zuge ist, bei uns immer mehr um sich greifen, und jene Bacchantin, wie sie Felix nach französischer Manier ins Grüne gebettet, ihre immer zahlreichere nackte Camaraderie finden; ...«³⁵⁹

Wahrscheinlich gesondert von der Ausstellung der Ölbilder wurde eine Reihe von Aquarellbildern ausgestellt. Es erscheint naheliegend, dass eben jene Bilder nicht in den großen Oberlichtsälen, sondern in den Seitenlichtkabinetten ausgestellt wurden. Demnach finden sich auch keine Abbildungen, da aus der österreichischen Abteilung der Kunstaussstellung nur Fotografien der großen Säle vorhanden sind. Die wichtigsten Aquarellisten auf der Weltausstellung waren Ludwig Passini und Jakob und Franz von Alt. Von ihnen befanden sich zahlreiche Bilder in der Ausstellung, die entweder verkäuflich waren, oder sich in Privatbesitz befanden.

357 Eugen Felix (* 1836 oder 1837 Proßnitz (Mähren) als Veith Ehrenstamm; † 1906 Wien).

358 Schlafende Bacchantin, Eugen Felix, 1868, Öl auf Leinwand, 127 x 130 cm (Hülmbauer 1993, 11).

359 Bayer / Langl 1874, 8.

9. Parallelausstellungen in Wien

Der Name der wohl bekanntesten Künstlerpersönlichkeit im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist Hans Makart³⁶⁰. In der vorliegenden Arbeit wurde schon des öfteren auf ihn hingewiesen, obwohl sich kein einziges seiner Bilder in der Kunsthalle der Wiener Weltausstellung befand. Hans Makart wurde 1840 in Salzburg geboren. Nach einigen Monaten Lehrzeit in der Vorbereitungsschule der Wiener Akademie wurde Makart in die Malereiklasse von Carl von Piloty in München aufgenommen. Nach seiner Teilnahme an der Weltausstellung in Paris und der Ausstellung der »Modernen Amorette« und der »Pest in Florenz«, die einen regelrechten Skandal auslösten, wurde er europaweit bekannt. Im April 1869 berief ihn Kaiser Franz Joseph I. nach Wien. Es wurde ihm auf Staatskosten eine Wohnung und ein Atelier in der Gußhausstraße zur Verfügung gestellt, was einen Hinweis auf die enorme Bedeutung des Künstlers gibt. Derartige staatliche Zuwendungen für einzelne Künstler sind als überaus selten, wenn nicht einzigartig zu bezeichnen. Im Jahr 1871 wurde Makart Mitglied der Genossenschaft bildender Künstler und 1879 trat er die Nachfolge Anselm Feuerbachs als Professor für Historienmalerei an der Wiener Akademie an. Im Herbst 1884 starb der in ganz Wien gefeierte Maler an den Folgen einer Syphiliserkrankung.³⁶¹ Eine genauere biografische Darstellung ist hier nicht von Nöten, da lediglich die Bedeutung Makarts für die Wiener Weltausstellung veranschaulicht werden soll. Makart befand sich im Weltausstellungsjahr 1873 auf dem Höhepunkt seiner Bekanntheit. Er wurde nicht nur von Kunstkennern geschätzt, sondern war auch durch die Ausstellung selbst noch unvollendeter Bilder in seinem Atelier der breiten Öffentlichkeit bekannt. Wie kein anderer zur dieser Zeit verstand es Makart, sich nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch – als Malerfürst – zu inszenieren und so einem noch breiteren Publikum zugänglich zu sein.

Hans Makart stellte sein Gemälde »Venedig huldigt Caterina Cornaro«³⁶² (Abb. 73) zeitgleich mit der Weltausstellung im Wiener Künstlerhaus aus. Dargestellt ist die zypriotische Königin Caterina Cornaro (1454–1510). Sie entstammte einer venezianischen Patrizierfamilie und heiratete den König von Zypern Jakob II. Lusignan. Im Jahr 1472 brach sie nach Zypern auf. Die aktuelle Forschung ist sich uneinig, ob Makart in seinem Bild eben jene Abschiedsszene darstellt, was als wahrscheinlich angenommen wird. Die andere Möglichkeit wäre, dass es sich bei der Szene um die Begrüßung Caterinas bei ihrer Rückkehr nach Venedig 1489 handelt. Schon bald nach ihrer Ankunft in Zypern verstarben nämlich sowohl ihr Gemahl als auch ihr gemeinsamer Sohn und

360 Hans Makart (* 1840 Salzburg; † 1884 Wien).

361 Vgl. Kat. Ausst. Wien 2011, 223–225.

362 Venedig huldigt Caterina Cornaro, Hans Makart, 1872/73, Öl auf Leinwand, 400 x 1060 cm (Kat. Ausst. Wien 2011, 242).

Caterina musste nach einigen Jahren instabiler Herrschaft nach Venedig zurückkehren. Die Stadt übernahm in Folge die Herrschaft über die Insel.³⁶³ Makart schildert in seinem Gemälde eine großangelegte Szene, in der die Figur der Caterina Cornaro am rechten Bildrand nur scheinbar das Zentrum der Aufmerksamkeit bildet. Die Königin kann laut Stephanie Auer als Vorwand gesehen werden, um eine ganze Szenerie prächtig kostümierter Figuren darzustellen. Der gewaltige Eindruck der Szene wird durch die riesigen Ausmaße des Gemäldes mit 400 × 1060 cm unterstützt. In der Ausgabe der Allgemeinen Illustrierten Weltausstellungszeitung vom 15.05.1873 heißt es über das Bild: »Catarina Cornaro bedeutet einen bedeutsamen Markstein in der modernen Kunstgeschichte. Seit der goldenen Glanz-Epoche italienischer Kunst ist an prunkvoller, decorativer Malerei nichts herrlicheres geleistet worden. [...] Es ist eine Welt des Glückes und des Glanzes, die der Künstler da gemalt, sonniger und herrlicher wird sich nicht leicht Jemand diese Welt vorstellen können.«³⁶⁴ Im Gegensatz zu seinen früheren Bildern, die zum Teil sehr heftige Kritikerstimmen hervorriefen, wurde die Caterina Cornaro begeistert als großes Sensationsbild gefeiert, wie diese überschwängliche Kritik zeigt.

In welcher Beziehung stand nun die Ausstellung dieses Bildes zu der Weltausstellung? Zur Beantwortung dieser Frage muss sowohl die Entstehung des Bildes als auch dessen Rezeption genauer untersucht werden. Das Gemälde war im Frühjahr 1872 von den Kunsthändlern Miethke und Wawra bei Makart für 30.000 Gulden in Auftrag gegeben worden.³⁶⁵ Ob die Wahl des Themas auf die Kunsthändler oder auf den Künstler selbst zurückgeht, kann heute nicht mehr eindeutig nachvollzogen werden. Auer äußert jedoch die Theorie, dass die Wahl eines historischen Themas im Hinblick auf die auf der Weltausstellung gezeigten Historienbilder, insbesondere von Piloty, von den Kunsthändlern sehr bewusst getroffen wurde.³⁶⁶ Miethke und Wawra schlossen im Juli 1872 einen Mietvertrag mit der Genossenschaft bildender Künstler Wiens ab, der besagt, dass ihnen für die Zeit der Weltausstellung die Ausstellungsäumlichkeiten des Künstlerhauses für ihre Präsentation von Makarts Bild zur Verfügung standen.³⁶⁷ Wie im Kapitel 7. 1. erwähnt, war es der Genossenschaft untersagt, parallel zur Weltausstellung eine eigene Ausstellung abzuhalten, um eine mögliche Konkurrenzveranstaltung zu verhindern. Die Genossenschaft kompensierte den dadurch entstandenen Verlust an Einnahmen, indem sie das Künstlerhaus für 38.000 Gulden vermieteten.³⁶⁸ Schon in diesem Mietvertrag wird das Gemälde Makarts erwähnt: »Die Herren Miether sind verpflichtet das [...] Bild Makarts »Katharina Cornaro« vom ersten Mai 1873 bis

363 Auer 2011, 50.

364 Zit. nach Auer 2011, 47.

365 Lehmann 2011, 70.

366 Auer 2011, 50.

367 Mietvertrag 1872.

368 Pemsel 1983, 224.

zum Schlusse der Wiener Weltausstellung in den gemietheten Lokalitäten auszustellen und dürfen daher im Falle der Veräußerung dieses Bildes dasselbe dem Erwerber nicht vor Schluss der Weltausstellung ausfolgen.«³⁶⁹ Es wurde also explizit vertraglich festgesetzt, dass das Bild die ganze Zeit der Weltausstellung im Künstlerhaus zu sehen sein sollte.

Auch Hans Makart selbst stand in enger Beziehung mit der Organisation der Kunsthalle auf der Weltausstellung. Als Mitglied der Genossenschaft bildender Künstler, welche die ganze Organisation der Ausstellung innehatte, nahm er an zahlreichen Sitzungen teil, wie aus den dazugehörigen Protokollen hervorgeht. Auch war er unter anderen gemeinsam mit Angeli, Schön, Felix, Jettel Teil des Weltausstellungskomitees, das die Genossenschaft in allen wichtigen Angelegenheiten vertreten sollte.³⁷⁰ Makart war also durchaus in die Organisation der Ausstellung involviert. Wie sehr er sich bei der Gestaltung einbrachte, geht aus den Quellen nicht hervor. Seine häufige Anwesenheit bei den Sitzungen lässt aber auf eine Anteilnahme an beziehungsweise Kenntnis des Unternehmens schließen.

Die Entscheidung zu einer separaten Ausstellung der Caterina Cornaro ist wohl auf die angestrebte Wirkung dieses Bildes zurückzuführen. An dieser Stelle ist es nötig, einen Blick auf die Ausstellung des Bildes im Künstlerhaus zu werfen, für deren Arrangement der Künstler selbst die Verantwortung trug. Anselm Feuerbach, ein erbitterter Gegner Makarts, beschreibt den Eindruck des Gemäldes folgendermaßen: »Schon unten am Portal die Marmortreppe herauf sieht man das Leuchten der Farben. Der Zuschauer-raum ist durch ein schwarzes Tuch ganz dunkel, so daß das Oberlicht haarscharf das Bild beleuchtet und selbst, wenn es mittelmäßig gemalt wäre, eine magische Wirkung erzeugt.«³⁷¹ Aller Wahrscheinlichkeit nach ist diese Erklärung so zu verstehen, dass nicht der gesamte Saal, sondern nur das Oberlicht mit einem Tuch bedeckt war, um das Gemälde gezielt zu beleuchten. Hier ist einer modernen Beleuchtung mit Spots vorgegriffen.³⁷² Bedenkt man die Ausstellungsverhältnisse auf der Weltausstellung mit dem möglichst gleichmäßigen Licht und den übervoll behangenen Wänden, so erscheint der Entschluss einer Einzelausstellung im Hinblick auf die Wirkung des Gemäldes durchaus nachvollziehbar. Am Rande sei erwähnt, dass das Bild im Zentralsaal der Kunsthalle mit seiner Länge von über 10 m gar keinen Platz gehabt hätte. Pilotys Bild der Thusnelda nimmt mit seiner Länge von ca. 7 m die gesamte Breite zwischen den beiden Türen ein (Abb. 2). Eine größere Wand stand zumindest im Zentralsaal nicht zur Verfügung.

369 Mietvertrag 1872.

370 Liste der Mitglieder für das Comité der Weltausstellung.

371 Zit. nach Auer 2011, 53.

372 Auer 2011, 53.

Makart stellte sich mit der Art der Präsentation seines Sensationsbildes in eine lange Tradition von vergleichbaren Ausstellungen. Schon im England des späten 18. Jahrhunderts finden sich Einzelausstellungen von Gemälden, die abseits von überfüllten Kunstaussstellungen ein breiteres Publikum ansprechen sollten. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts entdeckten auch Kunsthändler das Potenzial kommerziell angelegter Ausstellungen. Die Bilder wurden dabei oft an mehreren verschiedenen Orten gezeigt, bis ein adäquater Käufer gefunden wurde, oder bis die Einnahmen nicht mehr lohnenswert waren. Das Bild der Caterina Cornaro ist hierfür ein sehr treffendes Beispiel. Während seiner Ausstellung machten Miethke und Wawra mehr Umsatz als alle Kunstpavillons auf der Weltausstellung gemeinsam. Neben den Einnahmen aus dem Verkauf von Eintrittskarten lagen die hohen Gewinne auch an dem Verkauf von Reproduktionen. Diese Kommerzialisierung ist ebenfalls als typisch für die Ausstellung von Sensationsbildern anzusehen.³⁷³ Nach der Weltausstellung war das Bild unter anderem in Düsseldorf, London und auf der Weltausstellung in Philadelphia zu sehen gewesen. Im Jahr 1877 wurde es schließlich für 50.000 Mark von der Nationalgalerie in Berlin angekauft, wo es bis 1933 ausgestellt war. Zum Anlass des 100 jährigen Geburtstages Makarts kam das Bild zurück nach Österreich, wo es bei einer Gedächtnisausstellung in Salzburg zu sehen war. Adolf Hitler kaufte schließlich das Bild für sein Führermuseum in Linz an. Im Jahr 1963 wurde das Gemälde schließlich der Republik Österreich übergeben und der Belvederegalerie anvertraut. Es wurde im Rahmen einer großen Makartausstellung 2011 im unteren Belvedere ausgestellt.³⁷⁴

Ein weiteres Indiz für die enge Verknüpfung zwischen der Separatausstellung im Künstlerhaus und der Weltausstellung ist in den drei wichtigsten Berichten zu der Kunsthallenschau zu finden. Alle drei Berichte von Lützow, Pecht und Bayer räumen der Besprechung der Caterina Cornaro einen prominenten Platz ein. Lützow rechtfertigt dies folgendermaßen: »Die Gesamtwirkung der österreichischen Ausstellung büsste viel dadurch ein, dass Hans Makarts letztes großes Bild, Venedig der Katharina Cornaro huldigend, nicht in ihren Sälen zu sehen war. Da dies Werk aber gewissermaßen nur durch Zufall hier fehlte und gleichzeitig in Wien an anderem Orte ausgestellt war, muss es jedenfalls mit in Betracht gezogen werden.«³⁷⁵ Auf welche Art von Zufall Lützow hier anspielt kann leider heute nicht mehr nachvollzogen werden. Jedenfalls dürfte für ihn die Ausstellung von Makarts Gemälde als Teil des Weltausstellungsprogrammes, wenn auch nicht im Prater, zu sehen gewesen sein. Auch für Pecht stellt das Fehlen des Bildes in der Kunsthalle einen Verlust für die österreichische Ausstellung dar. »Ihre im Künstlerhaus heute eröffnete Ausstellung gibt mir Gelegenheit, die Catharina Cornaro Makarts gleich jetzt dahin zu stellen, wo sie hingehört – an

373 Auer 2011, 48f.

374 Ebd., 54f.

375 Lützow 1875, 362.

die Spitze der deutsch-österreichischen Historienbilder.«³⁷⁶ In beiden Berichten folgt auf diese Einleitung eine genaue, über mehrere Seiten reichende Abhandlung über das Bild. Eine derart genaue Beschäftigung mit einem einzelnen Bild findet sich sonst in keinem Bericht. Auch ist Makarts Bild das einzige nicht im Prater ausgestellte, welches überhaupt erwähnt wird.

Es stellt sich nun die Frage, ob die Einzelausstellung Makarts tatsächlich eine Konkurrenzveranstaltung war, wie in der Literatur oft betont wird, oder ob man sie auch als Ergänzung zur Weltausstellung sehen kann. Tatsächlich handelt es sich bei der Präsentation der Caterina Cornaro im Künstlerhaus um ein für Wien völlig neues Ausstellungsarrangement. Der Zweckmäßigkeit der Kunsthalle stand hier eine malerisch-dekorative Raumbehandlung gegenüber, die sich in Folge als zukunftsweisend zeigen sollte.³⁷⁷ Sieht man Wien als Stadt der Weltausstellung 1873 und reduziert den Umfang der Schau nicht nur auf den Prater, so kann man Makarts Gemälde tatsächlich als Teil des »Weltausstellungspektakels« sehen. Vor allem Besucher aus dem Ausland besichtigten wohl während ihrem Aufenthalt in Wien nicht nur den Prater, sondern nahmen auch das übrige kulturelle Angebot in Anspruch. Unter all diesen Attraktionen in Wien nimmt Makarts Ausstellung dennoch eine Sonderstellung ein, da sie sowohl durch die vertragliche Festsetzung der Ausstellungsdauer als auch durch die Erwähnung in den Ausstellungsberichten in besonderem Maße mit der Weltausstellung verknüpft ist.

Eine zweite Parallelveranstaltung zur Kunstausstellung der Weltausstellung fand im Wiener Kunstverein statt. Wilhelm von Kaulbach³⁷⁸ stellte sein Gemälde »Nero während der Christenverfolgung« und Gustave Courbet³⁷⁹ sein Bild »L'atelier du peintre« in den Räumlichkeiten des Kunstvereins aus.³⁸⁰ Dass es mit den Ausstellungsbedingungen nicht zum Besten stand, zeigt die Weigerung Anselm Feuerbachs³⁸¹, seine Gemälde dort zu zeigen. Feuerbach wurde 1872 als Professor für Historienmalerei an die Wiener Akademie berufen. Im Juni 1873 kam er in der Stadt an. Nachdem der Maler die Anmeldung für die Weltausstellung verpasst hatte, dürfte er auf eine Ausstellung seiner Bilder im Künstlerhaus spekuliert haben. In dem von Makart beherrschten Wiener Kunstgeschehen wurde der deutsche Maler allerdings alles andere als enthusiastisch empfangen. Eine Ausstellung seiner Bilder im Künstlerhaus war erst möglich, als die Caterina Cornaro 1874 abgenommen wurde. Als Alternative wurde ihm die Ausstellung seiner beiden neuesten Bilder »Gastmahl des Plato« und »Amazonenschlacht« im Kunstverein zugesagt. Nach einer Besichtigung der Räumlichkeiten lehnte Feuerbach

376 Pecht 1873, 68.

377 Pöschl 1974, 45f.

378 Wilhelm von Kaulbach (* 1805 Arolsen; † 1874 München).

379 Jean Désiré Gustave Courbet (* 1819 Ornans bei Besançon; † 1877 La-Tour-de-Peilz/Schweiz).

380 Lehmann 2011, 65.

381 Anselm Feuerbach (* 1829 Speyer; † 1880 Venedig).

allerdings ab. Letztendlich wurde ein Gemälde von ihm auf der Weltausstellung gezeigt. Es handelt sich um die »Iphigenia«, die in der deutschen Abteilung der Kunsthalle zu sehen war.

10. Resümee

Es ergibt sich, dass die Repräsentationsansprüche Österreichs in der Ausstellung moderner Malerei auf der Wiener Weltausstellung 1873 zur Geltung kommen sollten. Zu diesem Zweck wurde, von den Rahmenbedingungen der Politik und des Kulturgeschehens ausgehend, die österreichische Malerei anhand einzelner Künstler und ihrer Werke exemplarisch dargestellt. Die Erörterung der Kunstschau ergab das Bild einer für die damalige Zeit typischen Ausstellung. Sowohl das Arrangement als auch die Auswahl der Werke boten keine großen Überraschungen. Der größte Teil der Künstler war zumindest dem kunstinteressierten Publikum schon von anderen Ausstellungen bekannt. Einige von ihnen hatten, entgegen den Anforderungen einer Präsentation aktueller Malerei (aus den letzten 10 Jahren), deutlich älteren Werken als gewünscht ausgestellt. Es handelte sich nicht unbedingt um progressive Werke, die naturgemäß auch Kritik und Widerspruch hervorrufen hätten können. Die Entscheidung zu einer konventionellen und trotzdem gewünscht zeitgemäßen Ausstellung kann im Gegensatz zu der gleichzeitig im Künstlerhaus gezeigten Präsentation der Caterina Cornaro von Makart, die kommerziell orientiert von Kunsthändlern initiiert wurde, gesehen werden. Die Schau in der Kunsthalle fügte sich auch also in eine Reihe mit den vorangegangenen Weltausstellungen, in denen künstlerische Sensationen und umstrittene Werke äußerst selten Platz fanden.

Geht man vom Gedanken der Repräsentation Österreichs von den im Zentralsaal ausgestellten Werken aus, wo die Konkurrenzsituation wohl am deutlichsten spürbar war, so erkennt man die angestrebte Schwerpunktsetzung des Kaiserstaates. Zwischen den Portraits des Kaiserpaares befand sich ein religiöses Gemälde Hans Canons, welches den Zusammenhalt der christlichen Konfessionen darstellen sollte. Hier sind in einer Bildergruppe zentrale Charakteristika Österreichs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angesprochen. Das Kaiserpaar stand im Mittelpunkt eines Reiches, welches anders als Deutschland kein Nationalstaat, sondern ein Vielvölkerstaat war und sich auch dementsprechend präsentierte. Durch die Darstellung der friedlichen Koexistenz der verschiedenen Konfessionen sollte die Realisierbarkeit des Zusammenlebens verschiedener Nationalitäten in einem Staat dargestellt werden. Die Auswahl und Hängung der Bilder Deutschlands an der angrenzenden Wand zeigt eine explizite Betonung der Geschichte und Nation. Die Zusammenstellung der französischen Werke lässt hingegen eine weitgehende Zurückhaltung in politischen Themen erkennen.

Vom Zentralsaal in die österreichischen Säle kommend, erkennt man eine enge Beziehung der österreichischen Maler mit Süddeutschland, vor allem der Schule um Carl von Piloty. Diese wird auch in den Berichterstattungen über die Ausstel-

lung wiederholt betont. Umgekehrt jedoch findet sich eine Abgrenzung zur gezeigten französischen Kunst.

Auffallend auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei ist die große Vielfalt der Motive. Es werden viele Regionen der Doppelmonarchie dargestellt, die auch als »Werbung« für die landschaftliche Schönheit der Monarchie gesehen werden sollten. Die Präsentation von Historienbildern, auf die gerade in der Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts besonderer Wert gelegt wurde, war in der österreichischen Abteilung nicht im Vordergrund stehend. Der wichtigste Wiener Maler dieser Gattung – Hans Makart – fehlte, die am meisten Aufsehen erregenden Werke stammten von Jan Matejko, einem polnischen Künstler. Die übrigen bedeutenden Geschichtsbilder stammten von zwar bekannten, aber nicht mehr dem Zeitgeist entsprechenden Künstlern. Genre- und Tiermalerei waren mit einer großen Anzahl von Bildern vertreten.

Bei der Bearbeitung des Themas war mir vor allem das Verhältnis zwischen der Ausstellung an sich und den äußeren Rahmenbedingungen, sowohl in politischer als auch kultureller Hinsicht, wichtig. In der Kunstschau der Wiener Weltausstellung spiegelte sich die Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts in sehr eindrucksvoller Weise. Knapp sieben Millionen Menschen³⁸² besuchten die Weltausstellung 1873 im Wiener Prater. Einer der heute bedeutendsten von ihnen war der junge Sigmund Freud, der in einem Brief an seinen Bekannten Emil Fluß die Weltausstellung kurz resümierte. Da die Bearbeitung des Themas ein ähnliches Bild für mich ergab, möchte ich mit seinen Worten schließen.

In der Ausstellung war ich bereits zweimal [...] Ein großes, zusammenhängendes Bild des menschlichen Treibens, wie's die Blätter sehen wollen, finde ich nicht, ebensowenig wie ich aus einem Herbarium die Züge der Landschaft herausfinden kann. Es ist im Ganzen ein Schaustück für die geistreiche, schönselige und gedankenlose Welt, die sie auch zumeist besucht.³⁸³

382 Besucherzahl der gesamten Weltausstellung: 7,254.693 (Pemsel 1989, 76)

383 Kat.Ausst. Wien 2012, 34.

II. Bibliographie

Aichelburg 2011

Wladimir Aichelburg, Verzeichnis der Ausstellungen 1868 bis 2010 | Wladimir Aichelburg 2011.
<http://www.wladimir-achelburg.at/kuenstlerhaus/ausstellungen/verzeichnis/>
(Zugegriffen: 6. Juli 2012).

Auer 2011

Stephanie Auer, Catarina Cornaro – »Die theurste gemalte Königin«.
In: Makart – Maler der Sinne, Kat. Ausst. , Wien 2011, S. 47-55.

Bardenhofer-Paul 2009

Sabine Bardenhofer-Paul, A Museum, wo a gaunzes Dorf ausgstöllt is! – Der Sammler
Josef Haubenwallner und sein Dorfmuseum Mönchhof, phil. Diss. , Wien 2009.

Bauer 2004

Franz Bauer, Das lange 19. Jahrhundert (1789–1917) ; Profil einer Epoche, Stuttgart 2004.

Boetticher 1895

Friedrich Boetticher, Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts, Dresden 1895.

Braun-Ronsdorf 1953

Margarete Braun-Ronsdorf, Heinrich von Angeli, in: Neue Deutsche Biographie, 1953,
<http://www.deutsche-biographie.de/sfz988.html> (Zugegriffen: 6. Juli 2012).

Bringman 2011

Michael Bringman, Friedrich Pecht, in: Neue Deutsche Biographie, 2011,
<http://www.deutsche-biographie.de/sfz94382.html> (Zugegriffen: 6. Juli 2012).

Buchowiecki / Ginhart 1943

Walther Buchowiecki / Karl Ginhart, Geschichte der bildende Kunst in Österreich,
Baden bei Wien 1943.

Büttner 2003

Frank Büttner, Gemalte Geschichte – Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts. In: Großer Auftritt – Piloty und die Historienmalerei, Kat. Ausst. , München 2003, S. 22–68.

Czeike 1963

Felix Czeike, Carl Freiherr von Hasenauer. Der persönliche Nachlaß im Archiv der Stadt Wien.
In: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, Horn 1963, S. 251–277.

Daelen 1903

Eduard Daelen, Wilhelm Camphausen, in: Allgemeine Deutsche Biographie 1903.
<http://www.deutsche-biographie.de/sfz7818.html> (Zugegriffen: 6. Juli 2012).

Drewes 1994

Franz Josef Drewes, Hans Canon (1829–1885) – Werkverzeichnis und Monographie, Bd. 84,
Studien zur Kunstgeschichte, Hildesheim / Zürich / New York 1994.

Eismann 2007

Ingeborg Eismann, Franz Xaver Winterhalter (1805–1873) – der Fürstenmaler Europas, Petersberg 2007.

Fastert 2001

Sabine Fastert, Karl Theodor von Piloty, in: Neue Deutsche Biographie, 2001, <http://www.deutsche-biographie.de/sfz45278.html> (Zugegriffen: 6. Juli 2012).

Frimmel von Traisenau 1900

Theodor Frimmel von Traisenau, Albert Zimmermann, in: Allgemeine Deutsche Biographie, 1900, <http://www.deutsche-biographie.de/sfz86671.html> (Zugegriffen: 6. Juli 2012).

Fuchs 1975

Heinrich Fuchs, Eugen Jettel, Wien 1975.

Glittenberg 2003

Eva Glittenberg, Eugen Jettel, phil. Dipl. , Wien 2003.

Grabner 2003

Sabine Grabner, Der »fashionabelste« Maler von Wien. In: Friedrich von Amerling 1803–1887, Kat. Ausst. , Wien 2003, S. 10–40.

Grimschitz 1963

Bruno Grimschitz, Österreichische Maler vom Biedermeier zur Moderne, Wien 1963.

Hauenfels 2005

Theresia Hauenfels, Visualisierung von Herrschaftsanspruch – Die Habsburger und Habsburg-Lothringer in Bildern, Wien 2005.

Häussler 1991

Wolfgang Häussler, Die Zeit steht! Ihr vergeht! Bemerkungen zum Wandel von Geschichtsbild und Geschichtsbewusstsein in der österreichischen Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Aus Österreichs Vergangenheit – Entwürfe von Carl von Blaas (1815–1894), Kat. Ausst. , Wien 1991.

Holland 1989

H. Holland, Wilhelm Emelé, in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1989.

Hülmbauer 1993

Elisabeth Hülmbauer, Kunst des 19. Jahrhunderts – Bestandskatalog der österreichischen Galerie in Wien, Bd. 2 (F-K), Wien 1993.

Klieber 2007

Rupert Klieber, Konfessionelle Lebenswelten der Habsburgermonarchie 1848–1918 – Versuch einer kirchlichen Sozial- und religiösen Alltagsgeschichte, phil. Diss. , Wien 2007.

Konrath 2008

Stefan Konrath, Der Blechhaufen von Wien – eine Studie über die wirtschaftliche und kulturhistorische Bedeutung der Wiener Rotunde, phil. Dipl. , Wien 2008.

Kat. Ausst. Nürnberg 1982

Wolfgang Horn (Hg.), Jan Matejko, 1838–1893 – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Kat. Ausst. ,
Nürnberg 1982.

Kat. Ausst. Wien 1985

Barbara Wild (Hg.), Carl von Blaas (1815–1894) – Würdigung des Historienmalers, Kat. Ausst. ,
Wien 1985.

Kat. Ausst. München 1986 / 1987

Rosel Gollek / Winfried Ranke (Hg.), Franz von Lenbach 1836–1904, Kat. Ausst. ,
München 1986 /1987.

Kat. Ausst. Wien 1996

Claudia Ham / Heeresgeschichtliches Museum (Hg.), Historismus und Moderne –
Dialog zwischen den Zeiten, Blaas, Gironcoli, Ölzant, Rahl, Kat. Ausst. , Wien 1996.

Kat. Ausst. Wien 1991

Hubert Adolph (Hg.), Aus Österreichs Vergangenheit – Entwürfe von Carl von Blaas (1815–1894).
Kat. Ausst. , Wien 1991.

Kat. Ausst. München 2003

Reinhold Baumstark / Frank Büttner (Hg.), Großer Auftritt – Piloty und die Historienmalerei,
Kat. Ausst. München 2003.

Kat. Ausst. München 2004

Reinhold Baumstark (Hg.), Lenbach – Sonnenbilder und Portraits, Kat. Ausst. , München 2004.

Kat. Ausst. Köln 2011

Andreas Blühm (Hg.), Alexandre Cabanel – Die Tradition des Schönen, Kat. Ausst. Köln 2011.

Kat. Ausst. Wien 2011

Agnes Husslein-Arco / Alexander Klee (Hg.), Makart – Maler der Sinne, Kat. Ausst. , Wien 2011.

Kat. Ausst. Wien 2012

Harald Leupold-Löwenthal / Hans Lobner / Inge Scholz-Strasser (Hg.), Sigmund Freud Museum,
Kat. Ausst. , Wien 2012.

Krause 1987

Walter Krause, Carl von Lützow, in: Neue Deutsche Biographie, 1987,
<http://www.deutsche-biographie.de/sfz55060.html> (Zugegriffen: 6. Juli 2012).

Kristan / Peichl / Stalzer 2004

Markus Kristan / Gustav Peichl / Alfred Stalzer, Messe Wien, Wien [u.a.] 2004.

Künstlerhaus 1928

Künstlerhaus (Hg.), Heinrich Angeli, Wien 1928.

Lehmann 2011

Doris Lehmann, Historienmalerei in Wien – Anselm Feuerbach und Hans Makart im Spiegel
zeitgenössischer Kritik, Studien zur Kunst, Bd. II, Köln, Wien [u.a.] 2011.

Lenich 2009

Oliver Lenich, Kaiser Franz Joseph I. und Deutschland – von der deutschen Frage bis zum Ersten Weltkrieg, München 2009.

Meyer-Künzel 2001

Monika Meyer-Künzel, Städtebau der Weltausstellungen und Olympischen Spiele, Hamburg [u.a.] 2001.

Muysers 2004

Carola Muysers, Franz von Lenbach und die gründerzeitliche Portraitmalerei, in: Lenbach – Sonnenbilder und Portraits, Kat. Ausst. , München 2004, S. 93–103.

P. 1988

P. , Friedrich Friedländer, in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1988.

Pecht 1883

Friedrich Pecht, Eduard Kurzbauer, in: Allgemeine Deutsche Biographie, 1883, <http://www.deutsche-biographie.de/sfz47195.html> (Zugegriffen: 6. Juli 2012).

Pemsel 1983

Jutta Pemsel, Die Wiener Weltausstellung von 1873 und ihre Bedeutung für die Entfaltung des Wiener Kulturlebens in der franzisco-josephinischen Epoche, phil. Diss. , Wien 1983.

Pemsel 1989

Jutta Pemsel, Die Wiener Weltausstellung, Wien, Köln 1989.

Pessler / Speidel 1867

Ernst Pessler / Ludwig Speidel, Rahl's Athenischer Fries, Wien 1867.

Pohanken 2004

Andrea Pohanken, Vom Sonnenfanatist zum Bildnismaler, Franz von Lenbachs Frühwerk, in: Lenbach – Sonnenbilder und Portraits, Kat. Ausst. , München 2004, S. 31–37.

Pollak 1908

Fritz Pollak, Alois Schönn, in: Allgemeine Deutsche Biographie, 1908, <http://www.deutsche-biographie.de/sfz79019.html> (Zugegriffen: 6. Juli 2012).

Porebski 1965

Mieczysław Porebski, Die Predigt des Skarga, Warschau 1965.

Pöschl 1974

Eva Pöschl, Der Ausstellungsraum der Genossenschaft bildender Künstler Wiens 1873–1913 – Ein Beitrag zur Erforschung der Innenraumgestaltung in Kunstaustellungen, phil. Diss. , Graz 1974.

Ranke 1987

Winfried Ranke, Franz Lenbach 1836–1904, in: Franz Lenbach 1836–1904, Kat. Ausst. , München 1987, S. 24–42.

Roschitz 1989

Karlheinz Roschitz, Wiener Weltausstellung 1873, Wien [u.a.] 1989.

Ruminski 1998

Krzysztof Ruminski, Bildende Kunst, Politik und Geschichtsbewusstsein in Polen – Ein Beitrag zur Erforschung der nationalen Identität Polens ab der mitte des 19. Jahrhunderts bis zum ersten Weltkrieg, Frankfurt am Main / Berlin / Bern / u.a. 1998.

Schmidt 1951

Rudolf Schmidt, Das Wiener Künstlerhaus – eine Chronik ; 1861–1951, Wien 1951.

Schneider 2010

Norbert Schneider, Historienmalerei vom Spätmittelalter bis zum 19. Jahrhundert, Köln / Wien [u.a.] 2010.

Schoch 1975

Rainer Schoch, Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, München 1975.

Schrey 1986

R. Schrey, Siegmund L'Allemand, in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1986.

Schulz 2011

Matthias Schulz, Das 19. Jahrhundert (1789–1914), Grundkurs Geschichte, Stuttgart 2011.

Springer 1979

Elisabeth Springer, Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße, Die Wiener Ringstraße – Bild einer Epoche, Bd. II. , Wiesbaden 1979.

Steinhardt-Hirsch 2003

Claudia Steinhardt-Hirsch, Thusnelda im Triumphzug des Germanicus, in: Großer Auftritt – Piloty und die Historienmalerei, Kat. Ausst. , München 2003, S. 319–349.

Stolberg-Wernigerode 1961

Otto Stolberg-Wernigerode, Friedrich II. der Große, in: Neue Deutsche Biographie, 1961, <http://www.deutsche-biographie.de/sfz56983.html> (Zugegriffen: 6. Juli 2012).

Strasser 1983

Christine Strasser, August von Pettenkofen (1822-1889) die Szolnoker Bilder, phil. Diss. , Salzburg 1983.

Thieme / Becker

Ulrich Thieme / Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig.

Vanca 1973

Eckart Vanca, Aspekte der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts in Wien, Wien 1973.

Vollmer 1986

Hans Vollmer, Alexandre Cabanel, in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1986.

Wandruszka 1985

Adam Wandruszka, Die Konfessionen, Die Habsburgermonarchie 1848-1918, Bd. IV, Wien 1985.

Wassibauer 2005

Thomas Wassibauer, Eugen Blaas (1843–1931) ; das Werk – catalogue raisonné ; Skizzen, Aquarelle, Gemälde, Hildesheim 2005.

Winklbauer 2008

Andrea Winklbauer, Der Landschaftsmaler und das moderne Leben Robert Russ (1847–1922) im Kontext seiner Zeit, phil. Dipl. , Wien 2008.

Wöhler 2000

Claudia Wöhler, Kunst des 19. Jahrhunderts – Bestandskatalog der österreichischen Galerie in Wien, Bd. 4 (S – Z), Wien 2000.

Wurst 2004

Jürgen Wurst, Franz von Lenbach und das Herrscherportrait, in: Lenbach – Sonnenbilder und Portraits, Kat. Ausst. , München 2004, S. 121–137.

Wurst / Streppelhoff 2003

Jürgen Wurst / Silke Streppelhoff, Carl Theodor von Piloty (1826–1886) – Ein Künstlerleben, in: Großer Auftritt – Piloty und die Historienmalerei, Kat. Ausst. , München 2003, S. 68–112.

Zemen 2008

Herbert Zemen, August Pettenkofen, Wien 2008.

12. Quellen

Bayer / Langl 1874

Josef Bayer / Josef Langl, Officieller Ausstellung-Bericht – Bildende Kunst der Gegenwart, Wien 1874.

Central-Bureau der Wiener Photographen-Association 1873

General-Catalog photographischer Erzeugnisse der Wiener Photographen-Association für die Weltausstellung 1873, Wien 1873.

Exner 1873

Wilhelm Franz Exner, Der Aussteller und die Ausstellungen, Weimar 1873.

Geschäftsordnung Weltausstellung-Comité

Geschäftsordnung für das Weltausstellung-Comité der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, Künstlerhausarchiv, Bestand Weltausstellung 1873.

Graf Folliot de Crenneville

Graf Folliot de Crenneville, Franz. Brief von Franz Graf Folliot de Crenneville an ?
Künstlerhausarchiv, Bestand Weltausstellung 1873.

Internationale Ausstellungs-Zeitung, 05.06.1873

Internationale Ausstellungs-Zeitung, 05.06.1873.

Internationale Ausstellungs-Zeitung, 07.06.1873

Internationale Ausstellungs-Zeitung, 07.06.1873.

Internationale Ausstellungs-Zeitung, 11.06.1873

Internationale Ausstellungs-Zeitung, 11.06.1873.

Internationale Ausstellungs-Zeitung, 17.05.1873

Internationale Ausstellungs-Zeitung, 17.05.1873.

Kat. Ausst. Wien 1873

Officieller Kunst-Katalog, General-Direction der Weltausstellung (Hg.), Kat. Ausst., Wien 1873.

Kat. Ausst. Wien 1870

Genossenschaft bildender Künstler Wiens (Hg.), Katalog zur II. Internationalen Kunst-Ausstellung in Wien, Kat. Ausst., Wien 1870.

Lenbach 1873

Franz Lenbach, Telegramm Lenbach an Lichtenfels, 10. April 1873, Künstlerhausarchiv, Bestand Weltausstellung 1873.

Liste der Mitglieder für das Comité der Weltausstellung

Liste der Mitglieder für das Comité der Weltausstellung, Künstlerhausarchiv, Bestand Weltausstellung 1873.

Lützow 1875

Carl Lützow, Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, Leipzig 1875.

Mietvertrag 1872

Mietvertrag Miethke & Wawra – Künstlerhaus, 5. Juli 1872. Künstlerhausarchiv, Bestand Weltausstellung 1873.

Offizielle Programme 1873

Weltausstellung 1873 in Wien – Offizielle Programme und Publicationen, Wien 1873.

Ohligs 1863

Bernhard Wilhelm Ohligs, Gegen die Wiener Weltausstellung im Jahre 1866, Wien 1863.

Oncken 1873

August Oncken, Die Wiener Weltausstellung 1873, Berlin 1873.

Pecht 1873

Friedrich Pecht, Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873, Stuttgart 1873.

Protokoll Plenarsitzung 1872

3. Protokoll – Plenarsitzung der Weltausstellungs-Comission der Genossenschaft bildender Künstler Wiens am 20. Januar 1872. Künstlerhausarchiv, Bestand Weltausstellung 1873.

Schwarz-Senborn 1872

Schwarz-Senborn, Die Weltausstellung 1873, in: Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins, Wien 1872, S. 65–71.

13. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1** Kunsthalle; Zentralsaal; Österreich
Wien Museum, Bestand Weltausstellung 1873
- Abb. 2** Kunsthalle; Zentralsaal; Deutschland
Wien Museum, Bestand Weltausstellung 1873
- Abb. 3** Kunsthalle; Zentralsaal; Frankreich
Wien Museum, Bestand Weltausstellung 1873
- Abb. 4** Kunsthalle; Zentralsaal; Belgien
Wien Museum, Bestand Weltausstellung 1873
- Abb. 5** Kunsthalle; österreichische Abteilung; 1. Saal
Wien Museum, Bestand Weltausstellung 1873
- Abb. 6** Kunsthalle; österreichische Abteilung; 1. Saal
Wien Museum, Bestand Weltausstellung 1873
- Abb. 7** Kunsthalle; österreichische Abteilung; 1. Saal
Wien Museum, Bestand Weltausstellung 1873
- Abb. 8** Kunsthalle; österreichische Abteilung; 1. Saal
Wien Museum, Bestand Weltausstellung 1873
- Abb. 9** Kunsthalle; österreichische Abteilung; 2. Saal
Wien Museum, Bestand Weltausstellung 1873
- Abb. 10** Kunsthalle; österreichische Abteilung; 2. Saal
Wien Museum, Bestand Weltausstellung 1873
- Abb. 11** Kunsthalle; österreichische Abteilung; 2. Saal
Wien Museum, Bestand Weltausstellung 1873
- Abb. 12** Kunsthalle; österreichische Abteilung; 3. Saal
Wien Museum, Bestand Weltausstellung 1873
- Abb. 13** Übersichtsplan des gesamten Weltausstellungsgeländes
Pemsel 1989
- Abb. 14** Weltausstellungsgelände; Blick durch den Haupteingang zur Rotunde
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eingangstor_Weltausstellung_1873.jpg?uselang=de
- Abb. 15** Weltausstellungsgelände; Industriehalle
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Expo_1873_Area_under_construction.jpg?uselang=de
- Abb. 16** Weltausstellungsgelände; Rotunde
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:W_Rotunde.jpg?uselang=de
- Abb. 17** Weltausstellungsgelände; Hauptportal der Rotunde
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rotunde_Weltausstellung_1873.jpg?uselang=de
- Abb. 18** Kunsthalle; gedeckter Holzgang
Wien Museum, Bestand Weltausstellung 1873

- Abb. 19** Triumphbogen der Wienerberger Ziegelfabrik
<http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=uiuckojhb4ie8d7f49vcv65ot4&ls=2&ts=1341480576>
- Abb. 20** Kunsthalle; Ostportal
 Wien Museum, Bestand Weltausstellung 1873
- Abb. 21** Kunsthalle; Westportal
 Wien Museum, Bestand Weltausstellung 1873
- Abb. 22** Kunsthalle; Blick vom Industriepalast
 Wien Museum, Bestand Weltausstellung 1873
- Abb. 23** Kunsthalle; Grundriss
 General-Direction der Weltausstellung 1873
- Abb. 24** Nördlicher Pavillon des Amateurs
 Wien Museum, Bestand Weltausstellung 1873
- Abb. 25** Heutige Ansicht eines Pavillon des Amateurs
 Fotografie: Christina Hofmann
- Abb. 26** Kunsthalle; Skulpturenausstellung in der Loggia
 Wien Museum, Bestand Weltausstellung 1873
- Abb. 27** Kunsthalle; niederländische Abteilung
 Wien Museum, Bestand Weltausstellung 1873
- Abb. 28** Hans Canon, Die Loge Johannis
<http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=uiuckojhb4ie8d7f49vcv65ot4&ls=2&ts=1341480576>
- Abb. 29** Hans Canon, Der Page
 Drewes 1994, S. 229
- Abb. 30** Franz Lenbach; Kaiser Franz Joseph I. von Österreich
<http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:LenbachFranzJoseph.jpg&filetimestamp=20081206214751>
- Abb. 31** Franz Xaver Winterhalter; Kaiserin Elisabeth von Österreich
<http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=uiuckojhb4ie8d7f49vcv65ot4&ls=2&ts=1341480576>
- Abb. 32** Telegramm von Franz Lenbach an die Genossenschaft bildender Künstler
 Wiens
 Künstlerhausarchiv, Bestand Weltausstellung 1873
- Abb. 33** Franz Xaver Winterhalter; Kaiser Franz Joseph I. von Österreich
<http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=uiuckojhb4ie8d7f49vcv65ot4&ls=2&ts=1341480576>
- Abb. 34** Kunsthalle; Zentralsaal
 Wien Museum, Bestand Weltausstellung 1873

- Abb. 35** Carl von Piloty; Thusnelda im Triumphzug des Germanicus
http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Carl_Theodor_von_Piloty_Thusnelda_im_Triumphzug_des_Germanicus.jpg&filetimestamp=20060123153026
- Abb. 36** Wilhelm Camphausen; Reiterportrait Friedrich des Großen
<http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=uiuckojhb4ie8d7f49vcv65ot4&ls=2&ts=1341480576>
- Abb. 37** Alexandre Cabanel; Die Geburt der Venus
<http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=uiuckojhb4ie8d7f49vcv65ot4&ls=2&ts=1341480576>
- Abb. 38** Jan Matejko; Stefan Bathory, König von Polen, bei Pskow vom russischen Gesandten um Frieden gebeten
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Matejko-Batory_pod_Pskowem.jpg?uselang=de
- Abb. 39** Jan Matejko; Union der Polen und Lithauer zu Lublin unter König Sigismund August im Jahr 1569
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Unia_Lubelska.JPG?uselang=de
- Abb. 40** Jan Matejko; Kopernicus
http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Jan_Matejko-Astronomer_Copernicus-Conversation_with_God.jpg&filetimestamp=20101123003615
- Abb. 41** Jan Matejko; Skarga predigend
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kazanie_Skargi.jpg?uselang=de
- Abb. 42** Eugen Jettel; Viehweide am Wasser
 Fuchs 1975, S.131
- Abb. 43** Eugen Jettel; An der Küste von Dieppe
 Fuchs 1975, S.126
- Abb. 44** August von Pettenkofen; Das Rendez-Vouz
[http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search\\$0040/0/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=53add586-3f53-46f5-a83b-1ca816877e3b](http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search$0040/0/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=53add586-3f53-46f5-a83b-1ca816877e3b)
- Abb. 45** August von Pettenkofen; Der Kürbisgarten
[http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search\\$0040/12/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=50dd7244-4ed4-473d-b181-ed14e3104e15](http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search$0040/12/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=50dd7244-4ed4-473d-b181-ed14e3104e15)
- Abb. 46** Eugen Jettel; Hintersee
 Fuchs 1975, S.120
- Abb. 47** Robert Russ; Windmühlen bei Rotterdam
 Winklbauer 2008, S.109
- Abb. 48** Robert Russ; Fürstenburg bei Burgeis
 Winklbauer 2008, S.106

- Abb. 49** Jakob Emil Schindler; Aus dem Prater
<http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=uiuckojhb4ie8d7f49vcv65ot4&ls=2&ts=1341480576>
- Abb. 50** Heinrich von Angeli; Die Kinder des Freiherrn von Seidler
 Künstlerhaus 1928
- Abb. 51** Hans Canon; Der Rüdenmeister
<http://www.ebay.de/itm/1918-Johann-Canon-Rudenmeister-dog-Hund-Haushund-Hundeschule-Hundezucht-Rude-/360431705465>
- Abb. 52** Carl Rahl; Skizze zum Fries an der Universität von Athen
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/University_of_Athens_-_Propylaea_-_fresco_2.jpg
- Abb. 53** Joseph Ritter von Führich; Gang Mariens über das Gebirge
[http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search\\$0040/8/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=8bd62582-04e3-446e-9f24-567a77ea1odd](http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search$0040/8/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=8bd62582-04e3-446e-9f24-567a77ea1odd)
- Abb. 54** Joseph Ritter von Führich; Christus und die Jünger
[http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search\\$0040/7/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=8bd62582-04e3-446e-9f24-567a77ea1odd](http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search$0040/7/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=8bd62582-04e3-446e-9f24-567a77ea1odd)
- Abb. 55** Anton Romako, Italienisches Fischerkind
<http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=uiuckojhb4ie8d7f49vcv65ot4&ls=2&ts=1341480576>
- Abb. 56** Friedrich von Amerling; Ophelia
 Grabner 2003, S.37
- Abb. 57** Friedrich von Amerling; Erzherzog Leopold als Kreuzritter
[http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search\\$0040/36/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=a73694c8-4e95-433f-b79b-07c005220184](http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search$0040/36/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=a73694c8-4e95-433f-b79b-07c005220184)
- Abb. 58** Friedrich von Amerling; Luise Novak als Lautenspielerin
 Grabner 2003, S.37
- Abb. 59** Carl von Blaas; Die Schlacht bei Turin 1706
 Adolph 1991, Abb. 22
- Abb. 60** Siegmund L'Allemand; Schlacht bei Custoza am 24. Juni 1866
<http://www.boznerkunstauktionen.com/tedesco/kataloge.php?asta=&artista=&messaggio=&page=49>
- Abb. 61** Eduard Kurzbauer; Ereilte Flüchtlinge
 (Hülmbauer 1993, 278)
- Abb. 62** Carl von Blaas; Die Schlacht bei Piacenza 1746
 Adolph 1991, Abb. 30

- Abb. 63** Carl von Blaas; Die Schlacht bei Caldiero 1805
Adolph 1991, Abb. 34
- Abb. 64** Carl von Blaas; Der Überfall bei Hochkirch 1758
Adolph 1991, Abb. 28
- Abb. 65** Otto von Thoren; Kühe von Wölfen angefallen
Wöhler 2000, S.164
- Abb. 66** Carl von Blaas; Sirenen
Wild 1985, Abb. 45
- Abb. 67** Eugen Blaas; Fest in Murano
<http://www.rubylane.com/item/608448-436/Photogravure-Gebbie-Co-painting-Eugen>
- Abb. 68** Alois Schön; Gänsemarkt in Krakau
Wöhler 2000, S.60
- Abb. 69** Wilhelm Koller; Margarethe, aus der Kirche kommend
http://www.arcadja.com/auctions/en/koller_wilhelm/artist/15689/
- Abb. 70** Wilhelm Koller; Kaiser Carl V. Bei Fugger
<http://www.kunst-fuer-alle.de/index.php?mid=77&lid=1&blink=76&stext=wilhelm+koller&start=2>
- Abb. 71** Joseph Matthias Trenkwald; Leopold des Glorreichen Rückkehr vom Kreuzzug
Wöhler 2000, S.190
- Abb. 72** Eugen Felix; Bacchantin
Hülmbauer 1993, S.11
- Abb. 73** Hans Makart; Venedig huldigt der Caterina Cornaro
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Makart_hans_venedig_huldigt_caterina_cornaro.jpg?uselang=de

14. Abbildungen



Abbildung 1 Kunsthalle; Zentralsaal; Österreich



Abbildung 2 Kunsthalle; Zentralsaal; Deutschland



Abbildung 3 Kunsthalle; Zentralsaal; Frankreich



Abbildung 4 Kunsthalle; Zentralsaal; Belgien



Abbildung 5 Kunsthalle; österreichische Abteilung; 1. Saal



Abbildung 6 Kunsthalle; österreichische Abteilung; 1. Saal



Abbildung 7 Kunsthalle; österreichische Abteilung; I. Saal



Abbildung 8 Kunsthalle; österreichische Abteilung; 1. Saal

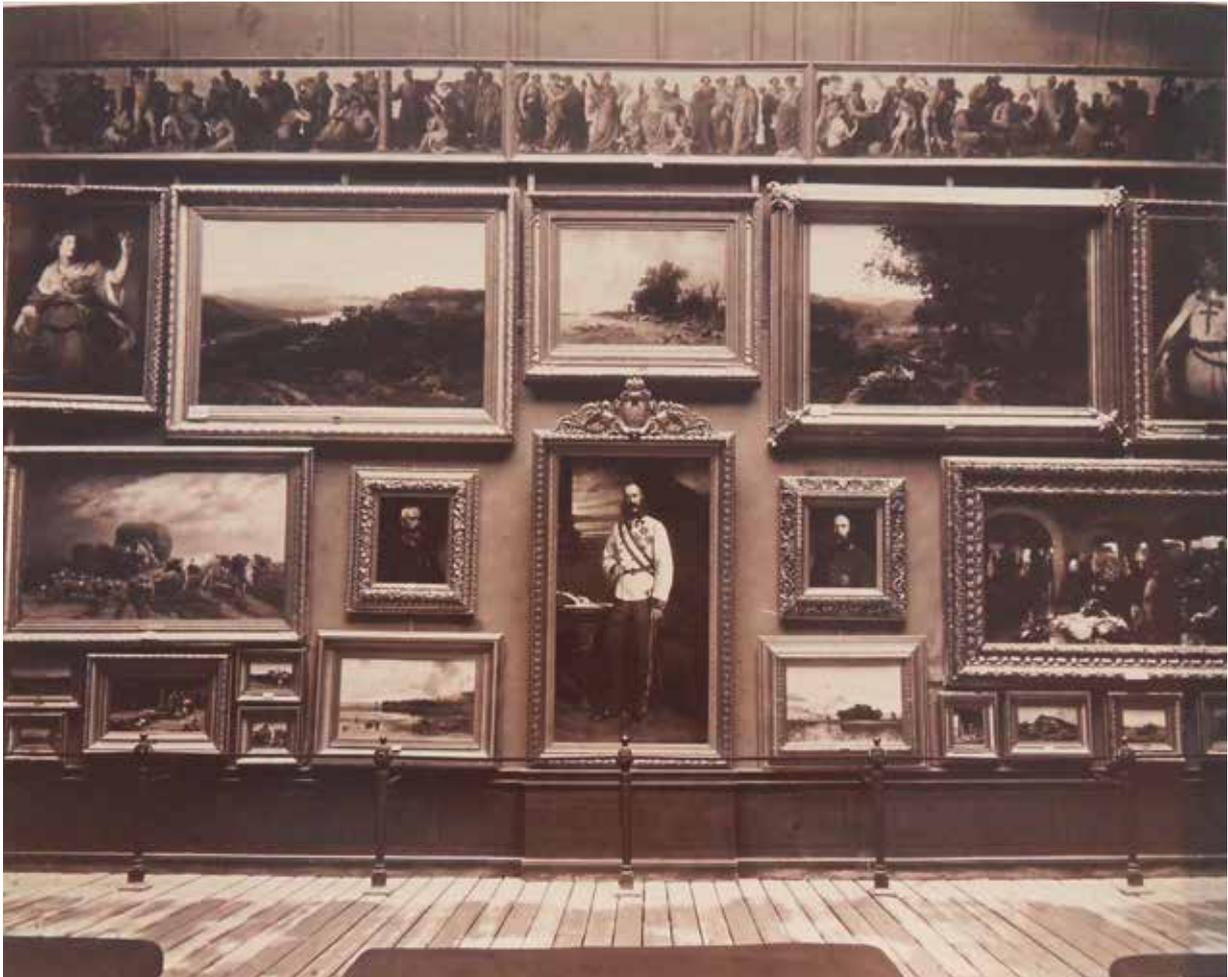


Abbildung 9 Kunsthalle; österreichische Abteilung; 2. Saal



Abbildung 10 Kunsthalle; österreichische Abteilung; 2. Saal



Abbildung 11 Kunsthalle; österreichische Abteilung; 2. Saal



Abbildung 12 Kunsthalle; österreichische Abteilung; 3. Saal

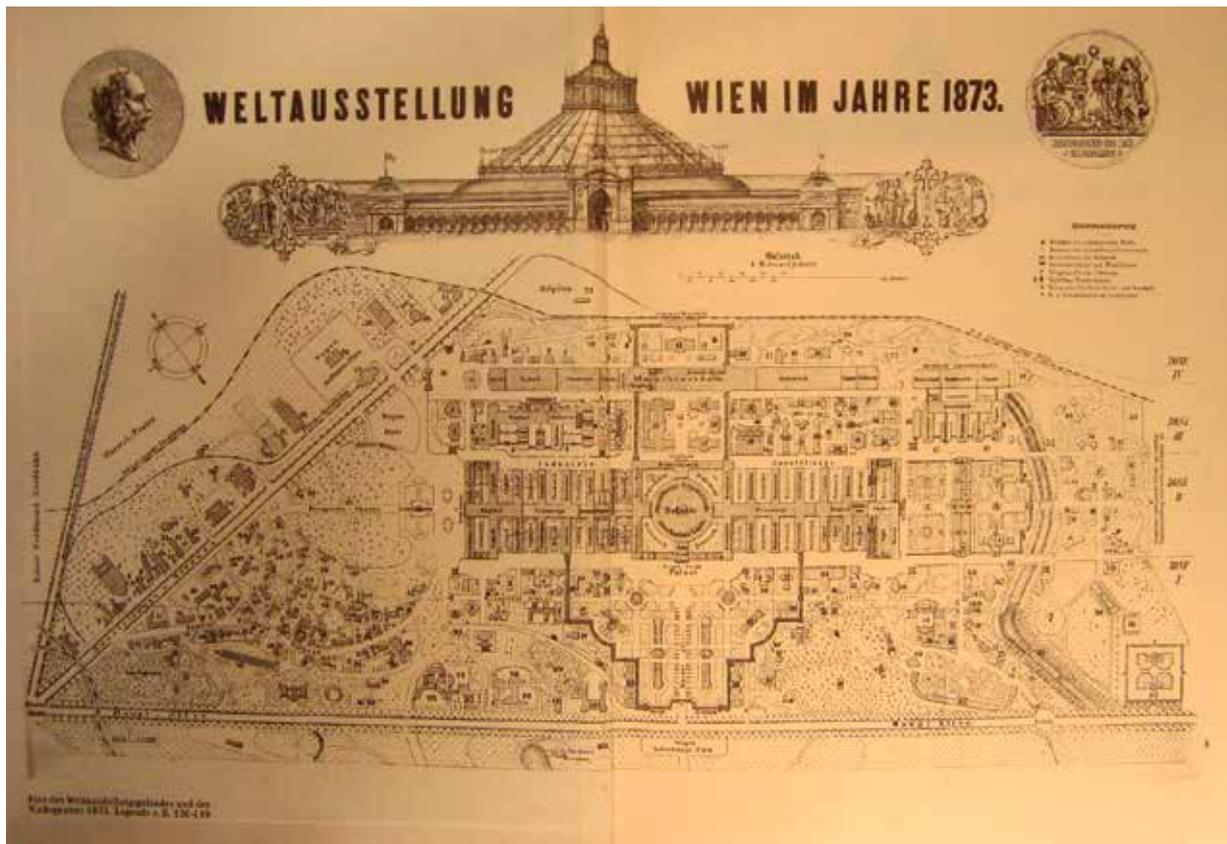


Abbildung 13 Übersichtsplan des gesamten Weltausstellungsgeländes



Abbildung 14 Weltausstellungsgelände; Blick durch den Haupteingang zur Rotunde



Abbildung 15 Weltausstellungsgelände; Industriehalle

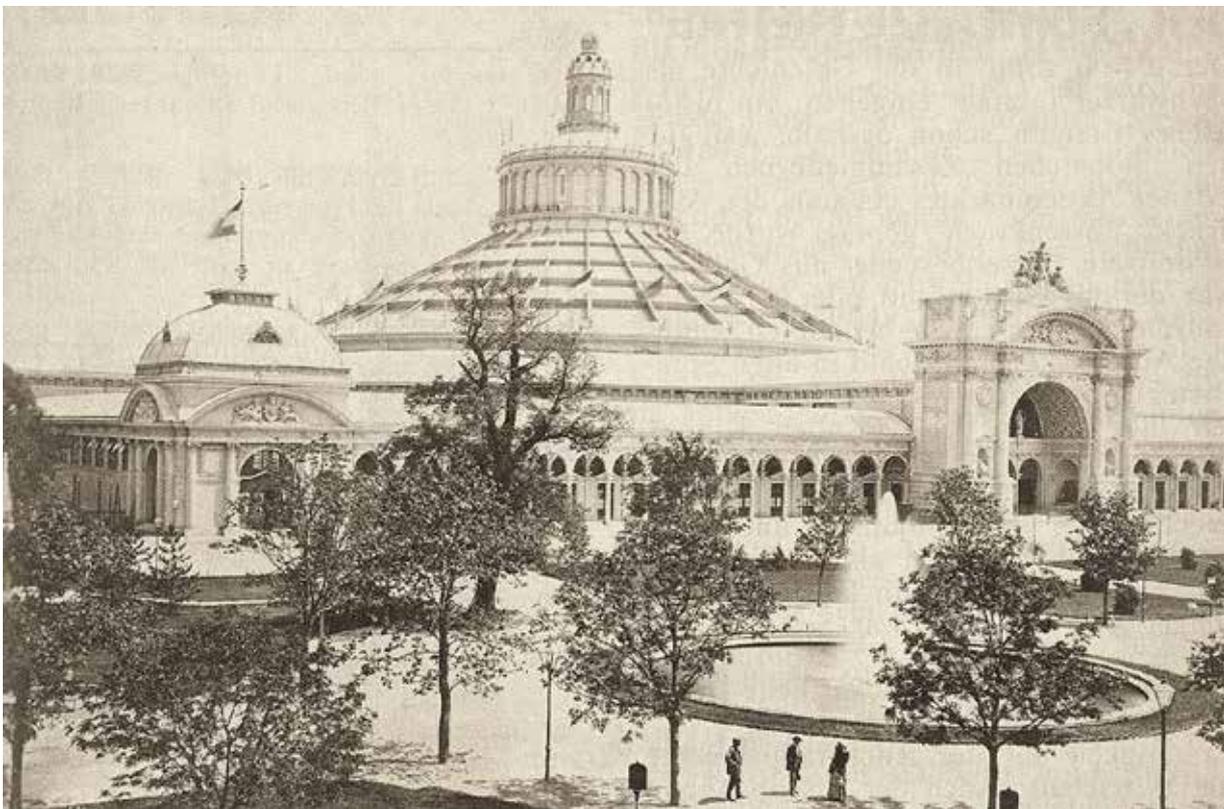


Abbildung 16 Weltausstellungsgelände; Rotunde



Abbildung 17 Weltausstellungsgelände; Hauptportal der Rotunde



Abbildung 18 Kunsthalle; gedeckter Holzgang



Abbildung 19 Triumphbogen der Wienerberger Ziegelfabrik



Abbildung 20 Kunsthalle; Ostportal



Abbildung 21 Kunsthalle; Westportal



Abbildung 22 Kunsthalle; Blick vom Industriepalast

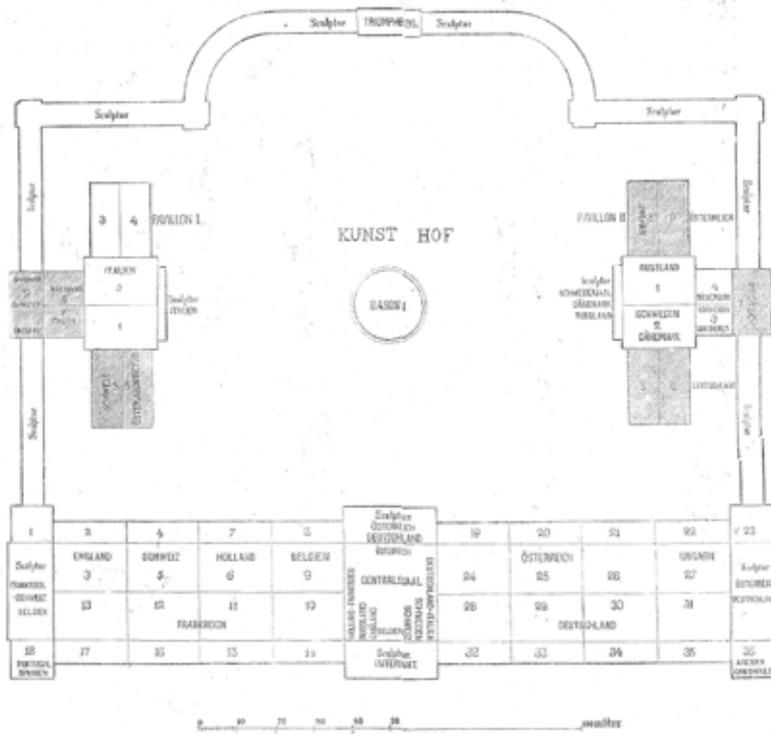


Abbildung 23 Kunsthalle; Grundriss



Abbildung 24 Nördlicher Pavillon des Amateurs



Abbildung 25 Heutige Ansicht eines Pavillon des Amateurs



Abbildung 26 Kunsthalle; Skulpturenausstellung in der Loggia



Abbildung 27 Kunsthalle; niederländische Abteilung



Abbildung 29 Hans Canon, Page



Abbildung 28 Hans Canon, Die Loge Johannis;
Öl auf Leinwand; 320 × 208 cm



Abbildung 30 Franz Lenbach; Kaiser Franz Joseph I. von Österreich; 1873;
Öl auf Leinwand; 236 × 138 cm



Abbildung 31 Franz Xaver Winterhalter; Kaiserin Elisabeth von Österreich; 1865; Öl auf Leinwand; 255 × 133 cm

Zur Nachricht.

Die Telegraphen-Station liefert jederzeit Garantie für die richtige und rechtzeitige Uebersetzung der Depeschen und bei Nachtheil, welche durch Verlust, Verwüstung oder Verspätung entstehen, nicht zu versetzen. Die Bestellung der Depeschen in Standorten der Telegraphen-Adress-Station und die Weiterleitung derselben mittelst Post innerhalb der Reichsgrenzen erfolgt gebührenfrei. Die vorausbezahlten Antwortgebühren werden mit der Depesche zugestellt und sind auf dem Empfangs-Scheine beizubringen. Die von dem Adressaten etwa zu erscheidenden Boten- oder sonstigen Gebühren sind nach der Adresse anzugeben. Vermuthet der Empfänger, dass die Depesche verdächtiglich worden ist, so kann er gegen Erleg der tarifmäßigen Gebühren die Wiederholung derselben verlangen. Diese Gebühren werden ihm zurückgezahlt, wenn er sich zeigt, dass der Sinn der Depesche ermittelt worden ist. Nähere Angaben sind aus dem Telegraphen-Tarife zu ersehen, welcher bei den Telegraphen-Stationen zur Einsicht und zum Kaufe aufliegt. Bei Depeschen, welche mittelst Hagbes'scher Typentelegraphen geleitet sind, folgt in abgekürzter Form: Adressort, Aufgabort, Nummer, Wortzahl, Tag, Stunde, Minute und Tageszeit der Aufgabe.

Telegramm

Vom _____ Nr. _____, Classe: _____, Worte: _____, aufgegeben den _____ Uhr, am _____ Uhr, Min. _____, Mittags _____

WIEN MUENCHEN 5725 17 10 13 17 N =

KONTEN MIR ROECKLIN UND ICH MIT OESTREICH AUSSTELLEN 7 BITTE ANTWORT

= LENBACH LOUISENSTRASSE 17 +

Abbildung 32 Telegramm von Franz Lenbach an die Genossenschaft bildender Künstler Wiens



Abbildung 33 Franz Xaver Winterhalter; Kaiser Franz Joseph I. von Österreich; 1865



Abbildung 34 Kunsthalle; Zentralsaal



Abbildung 35 Carl von Piloty; Thusnelda im Triumphzug des Germanicus; 1873/74; Öl auf Leinwand; 490 × 710 cm



Abbildung 36 Wilhelm Camphausen; Reiterportrait Friedrich des Großen; 1871;
Öl auf Leinwand; 196,5 × 172,5 cm



Abbildung 37 Alexandre Cabanel; Die Geburt der Venus; 1875; Öl auf Leinwand; 106 × 182,6 cm



Abbildung 38 Jan Matejko; Stefan Bathory, König von Polen, bei Pskow vom russischen Gesandten um Frieden gebeten; 1872; Öl auf Leinwand; 322 × 512 cm



Abbildung 39 Jan Matejko; Union der Polen und Lithauer zu Lublin unter König Sigismund August im Jahr 1569; 1869; Öl auf Leinwand; 298 × 512 cm



Abbildung 40 Jan Matejko; Kopernicus; 1872; Öl auf Leinwand; 221 × 315 cm



Abbildung 41 Jan Matejko; Skarga predigend; 1864; Öl auf Leinwand; 224 × 397 cm

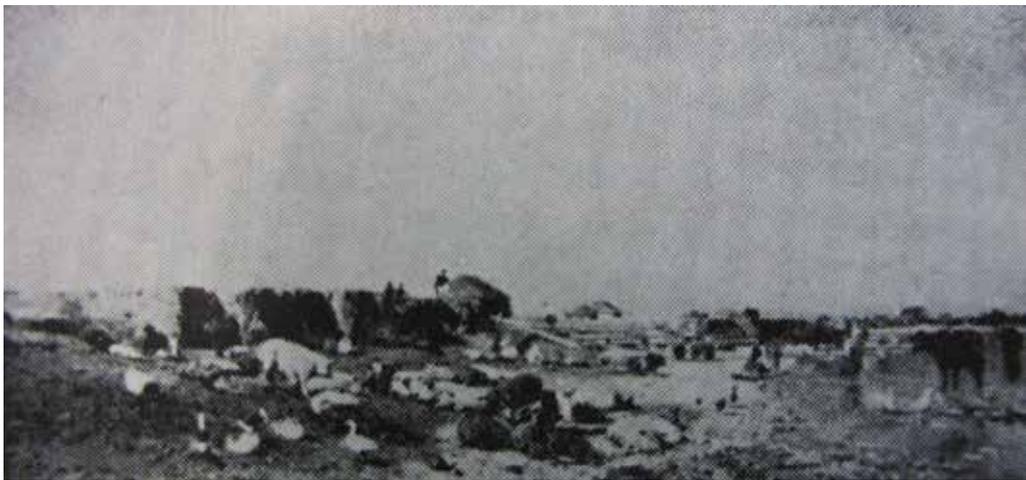


Abbildung 42 Eugen Jettel; Viehherde am Wasser; 1872; Öl auf Holz; 63,5 × 127 cm



Abbildung 43 Eugen Jettel; An der Küste von Dieppe



Abbildung 44 August von Pettenkofen;
Das Rendez-Vous; 1864; Öl auf Holz;
27,5 × 21 cm

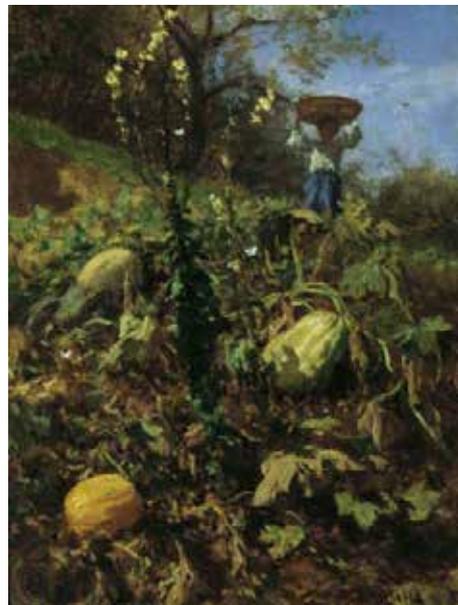


Abbildung 45 August von Pettenkofen;
Der Kürbisgarten; 1862; Öl auf Holz;
31 × 23 cm

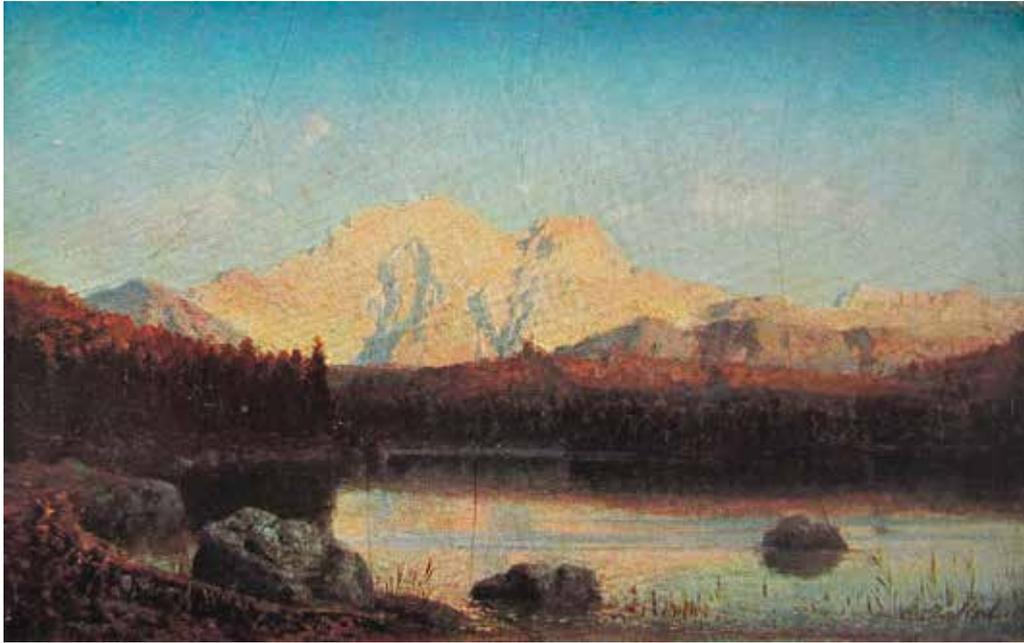


Abbildung 46 Eugen Jettel; Hintersee; um 1868; Öl auf Karton; 14,5 × 23,5 cm



Abbildung 47 Robert Russ; Windmühlen bei Rotterdam; um 1873; Öl auf Leinwand; 87 × 116 cm



Abbildung 48 Robert Russ; Fürstenburg bei Burgeis;
Öl auf Leinwand; 137 × 166 cm

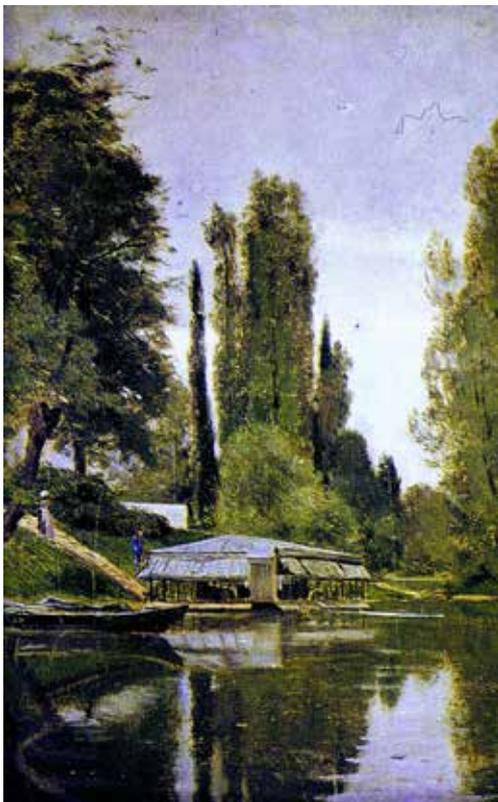


Abbildung 49 Jakob Emil Schindler; Aus dem Prater; 1871; Öl auf Leinwand



Abbildung 50 Heinrich von Angeli;
Die Kinder des Freiherrn von Seidler; 1871



Abbildung 51 Hans Canon; Der Rüdennmeister; 1866; Öl auf Leinwand; 279 × 150,5 cm



Abbildung 52 Carl Rahl; Skizze zum Fries an der Universität von Athen



Abbildung 53 Joseph Ritter von Führich; Gang Mariens über das Gebirge



Abbildung 54 Joseph Ritter von Führich; Christus und die Jünger



Abbildung 55 Anton Romako, Italienisches Fischerkind; 1870 – 1875; Öl auf Leinwand; 89 × 70 cm



Abbildung 56 Friedrich von Amerling; Ophelia; 1873



Abbildung 57 Friedrich von Amerling; Erzherzog Leopold als Kreuzritter; 1863; Öl auf Leinwand; 159 × 107 cm



Abbildung 58 Friedrich von Amerling; Luise Novak als Lautenspielerin; 1873



Abbildung 59 Carl von Blaas; Die Schlacht bei Turin; 1864; Öl auf Leinwand; 133 × 260 cm



Abbildung 60 Siegmund L'Allemand; Schlacht bei Custozza am 24. Juni 1866



Abbildung 61 Eduard Kurzbauer; Ereilte Flüchtlinge; 1870; Öl auf Leinwand; 101 × 143 cm



Abbildung 62 Carl von Blaas; Die Schlacht bei Piacenza 1746; 1867; Öl auf Leinwand; 87 × 174 cm



Abbildung 63 Carl von Blaas; Schlacht bei Caldiero 1805; 1870; Öl auf Leinwand; 87 × 174 cm



Abbildung 64 Carl von Blaas; Der Überfall bei Hochkirch; 1866; Öl auf Leinwand; 87 × 174 cm



Abbildung 65 Otto von Thoren; Eine Kuh wird von Wölfen angefallen; 1872;
Öl Leinwand; 69,5 × 106 cm



Abbildung 66 Carl von Blaas; Odysseus begegnet den Sirenen; 1872;
Öl auf Leinwand; 113,5 × 155 cm



Abbildung 67 Eugen Blaas; Fest in Murano



Abbildung 68 Alois Schönn; Gänsemarkt in Krakau; 1869;
Öl auf Holz; 55,5 × 44,5 cm



Abbildung 69 Wilhelm Koller; Margarethe, aus der Kirche kommend



Abbildung 70 Wilhelm Koller; Kaiser Carl V. Bei Fugger



Abbildung 71 Joseph Matthias Trenkwald; Herzog Leopolds des Glorreichen Einzug in Wien nach dem Kreuzzug von 1219; 1872; Öl auf Leinwand; 188 × 284 cm



Abbildung 72 Eugen Felix; Schlafende Bacchantin; 1868; Öl auf Leinwand; 127 × 130 cm



Abbildung 73 Hans Makart; Venedig huldigt der Caterina Cornaro; 1872/73; Öl auf Leinwand; 400 × 1060 cm

15. Abstract

Die vorliegende Arbeit behandelt die Ausstellung österreichischer Ölgemälde auf der Wiener Weltausstellung 1873. Ihr Anspruch war es, »das Culturleben der Gegenwart und das Gesamtgebiet der Volkswirtschaft« darzustellen und deren weiteren Fortschritt zu fördern. Das thematische Hauptgewicht lag, wie bei den vorangegangenen vier Weltausstellungen, bei der Industrie und Technik. In Wien stellte man erstmals das Culturleben der Industrie als gleichwertig gegenüber. Neben der Industrie- und Maschinenhalle, dem ethnographischen Dorf usw., entstand der Gebäudekomplex der Kunsthalle. Dieser umfasste die Kunsthalle, zwei »pavillons des amateurs« und den Kunsthof. Neben der Ausstellung älterer Kunstsammlungen, Skulpturen und Architektur der diversen Ausstellerländer bildete die moderne Malerei das Herzstück der Kunsthalle. Gemäß den Vorgaben der Organisatoren sollten die gezeigten Kunstobjekte aus den 10 Jahren vor der Weltausstellung in Wien stammen. Demgemäß lautet der offizielle Titel der Abteilung »Bildende Kunst der Gegenwart«. Um eine umfassende Kenntnis der Kunstschau zu vermitteln wird ein Überblick über die politischen Entwicklungen in den Jahrzehnten vor der Weltausstellung und über das Wiener Kulturgesehen gegeben. Neben den Sälen der einzelnen Länder, in denen ausschließlich dort geborene oder aktuell lebende Künstler ihre Werke ausstellten, gab es einen Zentralsaal, in dem die Hauptwerke der teilnehmenden Nationen gegenübergestellt wurden. Hier zeigte sich die Schwerpunktsetzung der verschiedenen Nationen. In der Beurteilung der österreichischen Präsentation muss die enge Beziehung des Kaiserhauses zu der Weltausstellung untersucht werden. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, anhand der zahlreich vorhandenen Quellen die österreichische Kunstabteilung einerseits als Teil der Weltausstellung und andererseits im Rahmen des allgemeinen Kulturgesehens in Wien aufzuarbeiten. Hierbei werden einzelne Künstler exemplarisch herausgegriffen und ihre Werke näher besprochen. Zum vorhandenen Quellenmaterial zählen Fotografien der Ausstellung, Korrespondenzen der Organisatoren und Berichterstattungen zeitgenössischer Kritiker. Vor allem soll versucht werden die Verbindung zwischen bildlichen und schriftlichen Quellen herzustellen und so einen Überblick über die Ausstellung zu vermitteln, die allein durch das Studium der separaten Quellen nicht möglich wäre.

Lebenslauf

Persönliches

Name: Christina Yana Hofmann

Geburtsdatum: 10. Oktober 1988

Familienstand: 1 Kind

E-mail: christina.y.hofmann@gmail.com

Aus- und Weiterbildung

2012 Research Zentrum Belvedere

*Workshop Gelebtes Museum - Berufsbilder und
Ausstellungspraxis im Belvedere*

2012 Institut für Kulturkonzepte

Winterakademie Kulturmanagement

2011 Wirtschaftsuniversität Wien

*Workshop Soziale Kompetenz „Kooperativ Verhandeln“
Vortragender: Ing. Mag. Dr. Ronald Palleschitz*

ab 2007 Universität Wien

Studium der Kunstgeschichte

Diplomarbeit: „Die Präsentation österreichischer Malerei auf der Wiener Weltausstellung 1873“ bei Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

Nebenfächer

Wirtschaftsuniversität Wien (ab 2008 Studium des Wirtschaftsrechts)

Universität Wien (ab 2008 Studium der Rechtswissenschaften)

Berufliche Tätigkeit

2012 Stift Klosterneuburg/Bereich Kunstvermittlung

Mitarbeit Sommerakademien für Kinder, Jugendliche und Erwachsene

2012 - Stift Klosterneuburg/Bereich Kunstvermittlung

Kinderführungen, Workshops

- 2009** Technische Universität Wien
*Projektmitarbeit „Der Nachlass der Architekten
Kaym & Hetmanek im Architekturzentrum Wien“*
- 2008** Christie's Kunstauktionen GesmbH
*Bearbeitung von Schätzanfragen, Organisation inter-
nationaler Transporte von Kunstwerken, Pressearbeit*
- 2007** MuseumsQuartier Errichtungs- und BetriebsgesmbH
*Projektausarbeitung: benchmarking cultural quarters,
Projektmitarbeit „5 Jahre quartier21 Fest“,
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit*
- 2007-2009** MuseumsQuartier Errichtungs- und BetriebsgesmbH
*Mitarbeit bei Veranstaltungen, z.B. Kunstmesse
„Art Austria“*
- 2006** Hauptbücherei, Büchereien Wien
Neueinarbeitungen in das Bibliothekssystem
- 2006** Öffentlicher Notar Dr. Manfred Hofmann
Sekretariatstätigkeit

Sonstige Kenntnisse

- Fremdsprachen** Englisch (gute Kenntnisse in Wort und Schrift)
Französisch (gute Kenntnisse in Wort und Schrift)
Italienisch (Grundkenntnisse in Wort und Schrift)
- EDV-Kenntnisse** Mac OS X und Windows XP
Office Kenntnisse
- Führerschein** B

