

Über einige Hilfsmittel im Geschichts-Unterrichte.¹⁾

Von Professor Anton Mayr.

Man ist heutzutage durch die Fortschritte in der Vervielfältigungstechnik und durch den Eifer der Kunstverleger in der Lage, von fast jedem hervorragenden Kunstwerk eine Kopie in größerem Maßstabe und in vorzüglicher Güte zu bekommen. Bildnisse und Wiedergaben hervorragender Kunstdenkmäler sind als außerordentlich wichtiges Mittel zur Förderung des Geschichtsunterrichtes längst gewürdigt und in Gebrauch; doch ist nicht jedes Bildnis für den Unterricht in gleichem Maße ergiebig und einer eingehenderen Besprechung wert. Ich beschränke mich gerne auf solche, bei denen Kunst- und Geschichtswert zusammentreffen, die gewissermaßen einen Höhepunkt einnehmen, sei es durch die dargestellte Persönlichkeit oder durch den Künstler oder auch durch das Typische eines bestimmten Stiles.

Im ersten Falle soll durch die Vorführung des Bildes eine bedeutende Persönlichkeit, die im Mittelpunkte wichtiger Ereignisse stand, möglichst anschaulich herausgearbeitet werden; im zweiten soll die Persönlichkeit eines bahnbrechenden Künstlers mit dem geschichtlichen Gedächtnisstoff in ein untrennbares Ganze verwoben werden; im letzten Falle ist, abgesehen vom allgemeinen Kunstwert, das für ein Zeitalter oder eine Kunstrichtung Typische ausschlaggebend.

In einer kleinen Auswahl will ich zeigen, in welcher Weise solche Bilder im historischen Unterrichte verwendet wurden, und ich glaube nicht, daß man den Vorwurf, durch ein Zuviel der Kunstgeschichte von der Profangeschichte abzulenken, gegen mich erheben wird.

Vor allem gestatten die Bildnisse Albrecht Dürers auch eine Einflechtung des Künstlers in die Erzählung der Geschichte seiner Zeit; mit seinen Bildnissen des Erasmus von Rotterdam, des Melanchthon, des sächsischen Kurfürsten und Albrechts von Brandenburg²⁾ tritt der Anfang

¹⁾ Unter freier Benützung folgender Werke: Ranke, sämtliche Werke; Rooses, die Antwerpener Malerschule; Crowe und Cavalcaselle, Tizian; Thausing und Springer, Werke über Dürer; Justi, Velasquez und seine Zeit; Frimmel, Galeriestudien; Springer, Michel Angelo und Rafael; Dr. Josef Neuwirt, Rudolf II. als Dürer-Sammler; F. Redl, Kaiser Max I. von Habsburg in seinen Beziehungen zur Wissenschaft und Kunst, Zeitschrift für österreichische Gymnasien, 1912. Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn von A. Ilg. 1893. Tempsky.

²⁾ In Kupferstichen und Handzeichnungen (Albertina) des Meisters.

der Reformation vor Augen. Eines der berühmtesten Bilder ist das Bildnis Maximilians I. in unserem kaiserlichen Museum.¹⁾

Es haben auch andere Künstler diesen Kaiser porträtiert; das Bildnis von Lukas v. Leyden, der ihn mit einer roten Nelke in der Hand darstellt,²⁾ ist vom malerischen Standpunkte trotz einiger Restaurierungen sehr interessant, das Strigelsche Familienbild³⁾ zeigt das äußerliche Festhalten an den Gesichtszügen, aber Dürer bietet mehr, er verstand es nicht nur, die Züge des gealterten Theuerdank getreu wiederzugeben, sondern eine Milde und Vornehmheit hineinzulegen, ohne die wir uns das Wesen dieses Kaisers doch nicht denken können.

Das Dürerbildnis ist schon darum besonders wertvoll und hochinteressant, weil wir aus des Künstlers Aufzeichnungen genaue Kunde über die Entstehung des Bildes besitzen und bei dieser Gelegenheit erfahren, in welchem reizvollem Verkehr die beiden großen Männer standen.

Durch Meders Publikation der Handzeichnungen der Albertina sind wir auch in der Lage, die Skizze Dürers, also das Urbild des Gemäldes, in unnachahmlich treuer Kopie zeigen zu können.

An Stelle der oft wiederholten moralisierenden Anekdote, wie der Kaiser Dürern die Leiter gehalten und was der Fürst zu seiner Umgebung dann gesprochen habe, mag hier die schlichte Erzählung Platz finden, die wir dem Werke Thausings⁴⁾ über Dürer entnehmen. Es war zur Zeit des Reichstages in Augsburg (1518), daß Dürer in des Kaisers Stübchen in der Pfalz berufen wurde, wo dann der Künstler unter anderem des Herrschers Konterfei entwarf. Auch der Kaiser versuchte ein Bildchen zu zeichnen, dabei aber brach ihm die Kohle mehrmals ab. Dürer hingegen machte das Bild flink fertig. Das wunderte Max und er fragte, wie es denn komme, daß ihm die Kohle nicht abbreche. Lächelnd erwiderte Dürer: Gnädigster Kaiser, aliud est sceptrum, aliud est plectrum, d. h. ein anderes ist es, Leute, ein anderes, die Laute regieren; ich möchte nicht, daß Eure Majestät so geschickt zeichnen könnten wie ich.

Melanchthon, dem diese Geschichte nacherzählt ist, meint, Dürer habe damit gesagt: Darin habe ich mich geübt und das ist mein Reich, du, Kaiser, hast schwerere Aufgaben und einen anderen Beruf. Ob nicht der Künstler auch sagen wollte, daß er im anderen Falle ja schwerlich die Ehre hätte, vom Kaiser die bekannten Aufträge (Ehrenpforte, Triumphwagen) zu erhalten?

An der Handzeichnung ist vor allem die sichere Linienführung und die Gabe, mit den kargsten Strichen jede Form genau hinzustellen, zu bewundern.⁵⁾ »Das Gemälde stellt den Kaiser in halber Figur (die Zeichnung nur im Brustbilde) dar. In der linken Hand hält er einen Granatapfel, das

¹⁾ Platin-Folio bei J. Löwy.

²⁾ Nr. 659 der kaiserlichen Sammlung.

³⁾ Nr. 1425 und 1426 der kaiserlichen Sammlung.

⁴⁾ Und August Hagen, Norica.

⁵⁾ Die Rötelfgrundierung des Antlitzes ist (nach Direktor Meder) späteren Ursprungs.

von ihm erkorene Symbol des Überflusses. Das Haar ist ergraut. Die Schabe ist lackrot, der Kragen von Zobelpelz — in einer Feinheit ausgeführt, die an dem berühmten »Feldhasen« des Künstlers ein Gegenstück hat —, der Hut schwarzer Samt, das Medaillon auf der Hutkrümpe enthält ein Marienbild. Auf dem tiefgrünen Grunde eine lange Inschrift in Dürers Renaissance-Kapitalen mit dem Segensspruche am Schlusse: Daß ihn Gott der Allmächtige in die Zahl der Seligen aufnehmen möge.« Darunter sehen wir die Jahreszahl 1519 und das Monogramm Dürers, links oben in der Ecke in Gold den kaiserlichen Adler mit dem österreichischen Herzschild, eingeschlossen von der Vließkette.

Das Ölbild hat Dürer (wie auch die beiden Holzschnitte) erst nach des Kaisers Tod ausgeführt (1519) und der Meister hat damit eine recht unerfreuliche Erfahrung gemacht. Er wollte damit der Tochter des Kaisers, Erzherzogin Margaretha, Regentin der Niederlande, eine Freude bereiten und nahm es auf seiner niederländischen Reise (1521) mit, um es ihr zu schenken. »Aber da sie ein solches Mißfallen daran hatte, so nahm ich ihn (den Kaiser) wieder fort.« Sie liebte besonders die Italiener.¹⁾

Welch ein Gegensatz in der politischen Lage nach 30 Jahren! Während 1518 Max bei den Fürsten nicht einmal die Nachfolge seines Enkels durchsetzen konnte, kam dieser 1548 als Sieger über die »Schmalkaldener« mit den gefangenen Fürsten nach Augsburg, wohin in des Kaisers Auftrag auch Tizian kam. Der Kaiser wollte in der Rüstung und zu Pferde dargestellt sein.²⁾ Es ist bekannt, wie Karl V. sich körperlich langsam entwickelte, dann nach kurzer Blüte früh alterte und namentlich in diesen Jahren in elendester körperlicher Verfassung war. Oft mußte er die Ausführung seiner Beschlüsse auf viele Jahre hinausschieben, wenn Rücksichten aller Art oder momentane Ebbe in den Kassen ihn beengten. Während er harrte, behielt er die Gegner doch unausgesetzt im Auge, wie der Schachspieler, erwägend, was sie tun würden. »Als Karl V. im März 1547, ohne auf Gicht und Asthma zu achten und auf die Ärzte zu hören, gegen Sachsen ritt, betrachteten ihn die Protestanten beinahe als einen Verstorbenen: Wie ein einbalsamierter Leichnam, wie ein Gespenst rückte er gegen sie an; aber sie kannten diese kranke, schwächliche, scheinbar verkommene Natur nicht, die sich mit einem Male wieder in aller ursprünglichen Energie erhob und das Ziel, das sie vor sich sah, unaufhaltsam verfolgte; im Felde war der Kaiser gesund und munter; täglich stand er um 4 Uhr auf; auch heute erschien er, noch einmal ritterlich anzusehen, ganz in blanken Waffen, mit dem roten, goldgestreiften burgundischen Feldzeichen, begierig, sich zu rächen, und des Sieges im voraus gewiß.«³⁾

¹⁾ Es sei schließlich noch bemerkt, daß es nicht bekannt ist, wann und wie das Bild in die kaiserliche Sammlung kam, nach Engels Vermutung (ich zitiere nach Frimmel) aus der Ambraser Sammlung.

²⁾ Großer Kohledruck (nach dem Originale im Prado-Museum in Madrid) bei Braun und Clement in Dornach.

³⁾ Ranke, Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reform. IV., 370.

Das Reiterbild Karls, das uns den siechen Kaiser mit eingelegerter Lanze vorspringend darstellt, illustriert trefflich die Politik dieses Fürsten, einen Beschluß, den er vielleicht seit 15 Jahren im Sinne trug, bei einer längst erwünschten Gelegenheit tatkräftig ins Werk zu setzen.

Freilich läßt der Kohledruck die Farbe vermissen, wir können den Gegensatz zwischen der reich verzierten Rüstung aus poliertem Stahl, dem Rot der Feder und Feldbinde und dem farblosen Gesichte mit dem ergrauten Barte nur ahnen und uns auch von der aus trübem Morgennebel hervortretenden Landschaft nur eine schwache Vorstellung machen; aber des Künstlers Gedanke, das hellste Licht auf das Antlitz, den weißen Kragen und die polierte Oberfläche der Rüstung fallen zu lassen, ist auch auf dem Kohledruck höchst wirksam und stellt das momentane Aufflackern des Feuers im abgezehrten Körper trefflich dar.

Ein anderes Bild desselben Malers¹⁾ stellt Karl V. im Hauskleide, einsam im Winkel einer steinernen Halle in seinem Armstuhl sitzend dar. Er ist sorgsam gekleidet, trägt ein schwarzes Barett und Handschuhe von ungegerbtem Leder und einen Pelz, da er an der Gicht litt und doch der frischen Luft nicht entbehren wollte. Wir lesen von ihm, daß er nach Tische, sobald das Tischtuch abgenommen war, sich in eine Ecke in der Nähe des Fensters zurückzuziehen und, selbst still, der Unterhaltung seines Gefolges zuzuhören liebte. So aufgefaßt zeigt ihn uns das Münchner Bild.

Tizian, Karls V. Apelles, hat auch dessen Gegner bei Mühlberg, den Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen in einem ausgezeichneten Bildnis der Nachwelt vor Augen gebracht.²⁾ Von zwei Bildern dieses Fürsten, die Tizian malte, ist nach dem Untergange des Madrider Exemplares bei einer Feuersbrunst das Wiener Bild allein noch übrig.

Der im Brustbilde dargestellte Fürst ist beim ersten Anblick keineswegs einnehmend; die feisten Backen, dicken Hände, der Stiernacken, aus dem der Kopf wie ein Kegelstumpf hervorwächst, das große schlagsüchtige Auge und der starre Blick geben ihm ein unschönes und unbehülfliches Aussehen. Man denke sich dann noch des Fürsten Rüstung in der kaiserlichen Waffensammlung dazu!³⁾ »Nur ein starkes friesisches Roß vermochte ihn zu tragen.« Dazu kommt noch das monotone Schwarz des Rockes, Hutes und Pelzes, das nur durch die weiße Wäsche unterbrochen wird. In diesem Bildnis macht sich vor allem des Künstlers Geschick in der Modellierung des Fleisches geltend; unter den Fettlagen tritt doch noch der Knochenbau hervor und die linke Wange zeigt die Narbe der Wunde, die der tapfer sich verteidigende Fürst in der Mühlberger Schlacht empfangen hatte. Bei

¹⁾ Original in München, Kohledruck bei Hanfstängel.

²⁾ Wien, kaiserliche Sammlung; Photographie von J. Löwy. Auch einen anderen Gegner, Franz I. hat Tizian konterfeit, doch beruht dies Bild nicht auf Autopsie. Diesen Herrscher charakterisiert Jan Clouet aufs beste in seinen Bildnissen (Florenz, Uffiz. Reiterbild und Paris Louvre, Halbfigur).

³⁾ Saal XXVII.

eingehender Betrachtung findet man, daß der Maler der unschönen Gestalt doch ein würdiges und fürstliches Aussehen zu geben wußte.

Sehr lohnend war ein Verweilen und eine eingehende Besprechung des Tizianischen Don Philipp II. Das Bild¹⁾ spielt in der Weltgeschichte keine unbedeutende Rolle; es bringt die ganze Gestalt des jungen Philipp und seine Geschichte leitet hinüber zur Verbindung des Königs mit Maria von England. Philipp trägt eine prachtvolle Rüstung, die uns mit der überaus feinen Stickerei der Ärmel und dem ganzen Arrangement sofort die hohe Geburt und den Reichtum des Hauses verrät. An der Gestalt sind die enge Brust, die dünnen Beine und unverhältnismäßig großen Füße in die Augen springend. Das Gesicht ist trotz der Jugend nicht einnehmend. Wenn wir der Beschreibung des Bildes bei Crowe und Cawalcaselle folgen, so haben wir uns die Haut olivenfarbig und sehr glatt vorzustellen. Die fleischigen Lippen seien das einzig Rote im Bilde. Bart ist nur spärlich vorhanden, die Augen blicken unter wulstigen Lidern nicht freundlich. Gleichwohl machte das Bild in England den gewünschten Eindruck. Es stammt aus den Jahren 1550/51. Bei der Werbung Philipps um Maria Tudor sandte die verwitwete Königin Maria von Ungarn 1553 das Bild an den spanischen Gesandten in London mit dem Zusatze, es sei vor drei Jahren sehr ähnlich befunden worden, doch müsse man nun die seither verflossenen drei Jahre hinzurechnen und es empfehle sich, das Werk — wie überhaupt Tizianbilder — nicht aus allzugroßer Nähe zu betrachten. Die englische Königin verliebte sich, wohl unterstützt durch ihre Vorliebe für alles, was dem Lande ihrer Mutter entstammte, durch das Bild in den Prinzen und nach der Vermählung im Jahre 1554 wurde es, wie vorher ausgemacht war, zurückgestellt und wanderte mit dem Kaiser Karl V. und dessen Schwester Maria von Ungarn nach Spanien. So ist denn das Bild recht wohl imstande, eine Vorstellung von der Persönlichkeit des Dargestellten, ferner von der Kunst Tizians zu geben und bietet überdies Gelegenheit, manche historische Reminiszenzen daran zu knüpfen. Philipp war 1527 geboren, er ist also als 23jähriger dargestellt.

In viel höherem Grade als die weltlichen Herrscher wußten trotz der vielfältigen politischen Verwicklungen die damaligen Päpste die großen Künstler durch erhabene Aufgaben in ihr Interesse zu ziehen. Wie Rom ist auch die Peterskirche nicht an einem Tage erbaut worden, ihre Baugeschichte ist förmlich ein Ausschnitt der Kunstgeschichte vom 15. bis 17. Jahrhundert und zugleich der Papstgeschichte jener Zeit.²⁾ Der Peterskirche jedoch, der Stanzenbilder, der Sixtina etc., die in großen Stichen die Gänge unserer Anstalt zieren und zu fortwährender Betrachtung anregen, soll hier nicht gedacht werden, wohl aber der großen geistigen Urheber dieser Werke, auf daß sie durch Vorführung ihrer Bildnisse im Geiste der Schüler lebendig werden.

¹⁾ Original in Madrid, Kohledruck bei Braun und Clement in Dornach.

²⁾ Alois Riegel, Entstehung der Barockkunst in Rom. 1912.

Der Historiker kann es nur mit Freude begrüßen, daß Rafael Santi der Nachwelt die Züge seiner großen Gönner, des gewaltigen Julius II., der ihn, Bramante und Michelangelo berief, unter dem die Laokoongruppe gefunden wurde, sowie Leos X., dem zu Ehren das ganze Jahrhundert das Leoninische genannt wird, bewahrt hat; denn in seinen Bildnissen war er vor allem bestrebt, den Ausdruck der Seele darzulegen. Das Bildnis Julius II.¹⁾ ist ein ganz und gar eigenhändiges Werk. Diese Persönlichkeit steht am Eingange des 16. Jahrhunderts, die politische Geschichte preist ihn als den Gründer des Kirchenstaates, die Kunstgeschichte als den »wahren Papst der Renaissance«. Mit 73 Jahren wurde er auf den päpstlichen Stuhl berufen und trotz des Alters hatte er den Mut, seinen Plan »hinaus mit den Barbaren aus Italien!« ins Werk zu setzen. Die Heliordorstanz bringt unter dem biblischen Vorgang dieses politische Programm des Papstes (Heliodor = Franzosen) zum Ausdrucke. Sein Porträt von Rafael stammt aus den letzten Lebensjahren des Papstes. Man erkennt aus den stark ausgeprägten Zügen, dem enge geschlossenen Munde und dem festen Blicke seinen beharrenden Sinn, den Erfolge nicht blendeten, Niederlagen nicht entmutigten; er führt denn auch die Eiche im Wappen (Eicheln der Stuhllehne!). Es war ein gewaltiger Geist, dessen Zorn nie Haß, wohl aber — ausgenommen bei Michelangelo — Zittern verursachte. Ein ehrwürdiges Aussehen verleiht diesem Papste der bis an die Brust reichende weiße Bart.

Nicht mehr ganz eigenhändig ist Leos X. Bildnis gemalt.²⁾ Es stammt aus der Zeit, in der sich die Aufträge für Rafael derart häuften, daß er die Hilfe seiner Schüler und Ateliergenossen in Anspruch nehmen mußte; so sind die Nebenpersonen auf dem Bilde, von denen der eine der spätere Papst Clemens VII. ist, der die Erstürmung Roms erleben mußte, von Giulio Romano ausgeführt. Man sah wohl in diesem Triple-Porträt ein Stilleben des päpstlichen Kabinetts, eine Beratung, bei der der Papst den Mund zu öffnen im Begriffe scheint, um sich über eine eben mitgeteilte Nachricht zu äußern.³⁾ Für eine solche Auffassung finde ich die Personen doch zu wenig in geistige Beziehung gebracht, ihre Blicke sind nicht auf einander gerichtet. Das Bild macht mir mehr den Eindruck, als wollte Rafael in das Porträt Leos X., der dem Hause Medici wieder eine herrschende Stellung verschaffte, auch die beiden Verwandten seiner Umgebung einschließen, daß sie, wie im Rat und in den Geschäften, auch hier dem Horte der Familie nahestehen. Der Ausdruck des Gesichtes Leos zeigt Weichheit und Gutmütigkeit, die Lupe in der Hand und die Miniaturen vor ihm charakterisieren ihn als einen Feinschmecker in den Künsten und Wissenschaften. Die Geschichte weiß aber nicht nur zu rühmen, wie sehr er feinen Geschmack und Eifer für guten lateinischen Stil besaß (seine Begeisterung für die Sprache des Paul Jovius!), sondern wie er sich bei

¹⁾ Florenz, Uffizien; Kohledruck bei Braun und Clement, Dornach.

²⁾ Kohledruck bei Braun und Clement, Dornach.

³⁾ Ranke, Werke LI.

allen Geschäften den Geist frisch und empfänglich erhielt. Das Bild gilt auch als klassisches Beispiel, »wie man, ohne unwahr zu sein, Häßlichkeit verschleiern und durch Würde und Majestät aufheben kann.«¹⁾

Diesen großen schöpferischen Kirchenfürsten sei ein Papst aus dem nächsten Jahrhundert angereicht, der dem größten spanischen Maler, vielleicht dem größten aller Bildnismaler, Velasquez, Gelegenheit gab, in Italien eine Probe seiner Kunst zu geben und alles in dieser Art Dagewesene in den Schatten zu stellen; es ist dies Innozenz X.

Glücklicher als in der Politik war damals Spanien in der Kunst; der großartigen Entwicklung des Staates am Schlusse des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts folgte dann eine Blüte in der Malerei. Spaniens Herrscher brauchten nicht mehr wie in der Zeit Karls I. (V.) und Philipps II. zu den italienischen Meistern zu kommen, um sich konterfeien zu lassen; ein Velasquez erstand. Es ist geradezu erstaunlich, daß er schon gleich von Anfang an als Größe auch empfunden wurde. Er erfreute sich der steten Gunst seines Herrn, der ihn gelegentlich auch seinen Diplomaten und politischen Größen vorzog. Das rote Kreuz des Ritterordens von Santiago, das auf dem Gesellschaftsbilde »las meninas« in Madrid die Brust des Malers ziert,²⁾ läßt die Überlieferung von des Königs Hand ausgeführt sein. Nach Vollendung des Bildes — so wird erzählt — forderte der König mit der Bemerkung, dem Bilde fehle etwas, vom betroffenen Meister Pinsel und Palette und malte die hohe Auszeichnung dazu, er nahm somit das Genie und die Gaben als vollgiltigen Ersatz für die Ahnenlosigkeit des Künstlers.

Wer dieses Meisters Bildnisse auf ihren intimen Reiz geprüft hat — und dazu hat man in Wien Gelegenheit, wie sonst, außer in Madrid, kaum irgendwo, der vergißt sie nicht wieder. Es ist geradezu unnachahmlich, wie z. B. beim Bildnis König Philipps IV. die blonden Seidenhaare sich legen und die weiße Haut durchschimmern lassen.

Es ist ein Beweis der angesehenen Stellung des Künstlers bei Philipp und der Bedeutung seiner Persönlichkeit, daß er bei seinem römischen Aufenthalt vom Papst Innozenz X. die Erlaubnis erhielt, dessen Bild zu malen;³⁾ denn Innozenz war im allgemeinen kein Freund der Künstler. Wie ein Musikvirtuos, der nach längerer Pause wieder vor die Öffentlichkeit treten soll, sich in seiner Weise durch Skalen und Etüden vorbereitet, so malte Velasquez vorerst daheim zur Übung seinen Diener, bevor er an das Bildnis des Papstes ging. Welche Bescheidenheit und Gewissenhaftigkeit einerseits und Hochachtung andererseits liegt in diesem Vorgange!

¹⁾ Justi, Velasquez II. 157.

²⁾ Der Maler stellt sich selbst dar, wie er an der Staffelei an einem Doppelbildnis des Königs und der Königin malt. Die königlichen Modelle sieht man nur im Spiegel der Rückwand des Ateliers, sie hätten ihren Standplatz dort, wo der Beschauer des Bildes steht. Den Vordergrund füllen die Infantin mit den Gespielinnen, nach denen das Bild obige Bezeichnung führt.

³⁾ Kohledruck bei Braun und Clement in Dornach.

Von Innozenz Pamfili sagt die Geschichte, daß er sich als Kardinal auf die Seite Spaniens geneigt habe. Vielleicht liegt in der dem Maler erwiesenen Gunst eine besondere dem spanischen Hofe zugewandte Höflichkeit. Dies Porträt ist eines der berühmtesten aller Bildnisse. Wie hier Rot in Rot gemalt ist, das kann sich der, der das Bild nicht kennt, gar nicht vorstellen; so urteilen die, die das Bild gesehen haben. Die rote Gesichtsfarbe, das Barett und das Mäntelchen von roter Seide, das Purpurrot des Rockes, das auch durch das weiße Chorhemd durchschimmert, die Gestalt vor rotem Vorhang auf rotsamtenem Sessel, das alles soll ganz unnachahmlich sein. Das Bild wurde schon seinerzeit von hoch und nieder bewundert, kopiert und studiert und ein Kunstfreund sagte mir, es sei überhaupt von all den herrlichen Bildern, die man in Rom sehe, das herrlichste.

Wenn von Velasquez gesagt wird, daß er keine anziehenden Modelle hatte, so gehört Papst Innozenz sicher nicht zu den Ausnahmen. Der stechende, mißtrauisch zur Seite gerichtete Blick, die Wölbung der Augenbrauen und der zusammengekniffene Mund deuten Strenge, Unberechenbarkeit. Er war von Natur launisch, wankelmütig, eigensinnig, kräftig, klug und entschlossen. Es war schwer, mit ihm auszukommen, denn er hatte zu niemandem ein unerschütterliches Vertrauen. In der politischen Geschichte tritt er besonders durch seinen Protest gegen den Westfälischen Frieden hervor.

Ungefähr um dieselbe Zeit vollzog sich bekanntlich das tragische Schicksal des ersten Karl Stuart in dem europäischen Inselreiche. Das große Bild im Louvre »Karl I. auf der Jagd« von Anton van Dyk¹⁾ repräsentiert auf das glücklichste die große Malerschule von Antwerpen, die in Rubens ihren Mittelpunkt hat. Zwar gäbe es auch von diesem universellen Meister historische Bildnisse genug, in denen er zeigte, daß er auch im Porträt gelegentlich wohl erreicht, aber nicht übertroffen wurde, allein derartige Bildnisse, z. B. Maria Medici, Spinola u. a. liegen stofflich dem Unterrichtsplane unserer Anstalten etwas ferner, andererseits wird die überragende Stellung dieses Künstlers mit besonderem Hinweis auf den großen Reichtum Wiens an prächtigen Rubensbildern an anderer Stelle eingehend gewürdigt, so daß es mir ein doppelter Gewinn zu sein scheint, den unmittelbaren Schüler Anton van Dyk in einem der Hauptwerke seiner großen Porträtkunst vorzuführen und dasselbe eingehender zu besprechen.

Die Haltung des Königs, der im Begriffe steht, den Weg, den er bisher zu Pferde zurückgelegt hat, zu Fuße fortzusetzen und mit plötzlicher Kopfwendung das Gesicht dem Beschauer zukehrt, auf daß man die Gestalt im Profile, das Gesicht zu Dreivierteln sieht, ist recht ungezwungen, so daß das Bild den Eindruck einer der Natur ganz zufällig abgeläuschten Szene hervorruft. Wie der König dasteht, den Hut schräg auf die langen Locken gesetzt (Haartracht der Kavaliers im Gegensatze zu den »Rundköpfen!«), mit emporgestrichenem Schnurrbart, die eine Hand in die Hüfte

¹⁾ Kohledruck bei Braun und Clement, Dornach.

gestützt, in der andern den Stock vor sich haltend, die Unterlippe energisch emporziehend und unbekümmert, unerschrocken, ja geringschätzig aus dem Bilde schauend, ist er wohl der Mann der Geschichte, der verständnisvolle Kunstfreund und der unglückliche Fürst, der bei glücklichen Naturanlagen eine so falsche Ansicht von Recht und Pflicht des Königs hatte. Seine Unerschrockenheit bewahrte er auch beim Herannahen der Katastrophe; als er auf dem Tische, an dem er seinen Richtern gegenüberstand, das Richtschwert erblickte, sagte er, er fürchte es nicht.

Auf unserem Bilde erscheint er noch als der lebensfreudige König, der sich im Besitze der Macht und der Mittel, die ihm eingeräumt sind, glücklich fühlt. Es stammt aus dem ersten Dezennium seiner Regierung. Der Umstand, daß der königliche Schatzmeister dem Künstler vom geforderten Preise (200 Lire) nur gleich die Hälfte abzwackte, mag ein Zeichen der wiederholt vorkommenden Finanzverlegenheiten dieses Herrschers sein.

Ein Gegenstück zu diesem Fürsten wie auch zu diesem Kunstwerk ist Ludwig XIV., dargestellt in einem prunkvollen Repräsentationsbild von Hyazint Rigaud,¹⁾ von dem auch Wien (kaiserliche Galerie und Harrachgalerie) ausgezeichnete Werke besitzt. Vom Maler wurde verlangt, daß er im Bildnis Majestät mit Grazie, Eleganz und unbeschränkten Reichtum vereinigt zum Ausdruck bringe. Die Anordnung des Ganzen war Sache des Malers, natürlich standen ihm Teppiche, Insignien und die Kleidung des Königs zur Verfügung. Für die Bildnistreue gewährte ihm Ludwig, der sich bei solchen Gelegenheiten gerne mit Künstlern unterhielt, einige Sitzungen.

Rigaud malte den König stehend, wie er vom Prunkfauteuil sich erhoben hat und eine Stufe heruntergeschritten ist. Da Ludwig in der großen Lockenfülle der Perücke ein Zeichen der Hoheit und Würde sah, so konnte Rigaud die Krone auf dem Haupte nicht brauchen, sie liegt mit dem Szepter auf einer teppichüberkleideten Konsole. Der mächtige Mantel konnte die Gestalt vollständig einhüllen. Der Maler läßt darum den König die Linke in die Hüfte stemmen und gewinnt so ein Motiv für das Zurückschlagen des Mantels. Man sieht auf diese Weise die Verschwendung von Hermelinpelz, die prachtvollen Spitzen am Ärmel, das Schwert mit kostbarem Griff und edelsteinbesetzter Scheide und in zierlicher Stellung die mit Trikots bekleideten Beine, deren schöne Fülle wohl von der Übung im Ballett-Tanze herrührt, dem der König in der Jugend eifrig oblag. Die zierlichen Stöckelschuhe und die seidengestickten Kniebänder verleihen der Gestalt etwas Weibisch-Kokettes, das uns zum Ernst und der Energie des Gesichtsausdruckes nicht recht zu passen scheint. Das Antlitz ist von einer Fülle hoch aufgetürmter dunkler Locken umrahmt. Die Höflinge sahen hierin das mähnenumlockte Haupt des Löwen oder die aus den Wolken hervorbrechende Sonne (>Sonnenkönig«).

¹⁾ Original im Louvre, Kohledruck bei Braun und Clement, Dornach.

Diese Haartracht und der Aufwand äußeren Prunkes ist für lange Zeit typisch¹⁾ und ihre Verbreitung ist das Symbol der französischen Vorkherrschaft in Europa im 17. Jahrhundert. Die Porträte der Kaiser Leopold, Karl VI., des Königs August II., des Kurfürsten Friedrich Wilhelm, der großen Kriegshelden (Prinz Eugen, Karl von Lothringen u. a.) und Staatsmänner zeigen diese Auffassung in der Plastik wie in der Malerei. Die späteren Geschlechter, so wie wir sehen im ganzen System der Übertreibung, in der grotesken Perücke freilich Eitelkeit, Aufgeblasenheit, hohles Pathos und Falschheit, der das bescheidene, echt Empfundene weichen mußte.

Van Dyk hat den König Karl in Begleitung seines Stallmeisters in der freien Natur, Rigaud den seinen auf einsamer Höhe im Prunkgemache dargestellt. Dort sehen wir an der Seite einen dichtbelaubten Baum, der dem Maler dient, das Bild in eine dunklere und eine lichtere Hälfte zu scheiden, an deren Scheidungslinie die elegante Gestalt des Königs im Jagdanzuge steht und sich sowohl von den kräftigen Tönen des Baumes und Pferdes, wie auch von dem helleren Himmel wirksam abhebt; hier Ludwig XIV., in Prunkgewänder gehüllt, in teppichdrapierter Nische. Eine mächtige Marmorsäule, deren Sockel das Relief einer Justitia schmückt, trennt diese von einem größeren Saale. Dies Bild ist vom Jahre 1701 und zeigt uns somit den König auf der Höhe seiner Erfolge, voll Zuversicht und Selbstgefühl, während die Demütigungen des spanischen Erbfolgekrieges noch im dunklen Schoße der Zukunft lagen.

Der Maler Rigaud, der sich an den Bildnissen Antons van Dyk geschult hat, zeigt sich in Bezug auf Erfassung der Gesichtszüge, Technik, sowie geschmackvolle Anordnung als ein echter Künstler, wovon auch die in Wien vorhandenen Bilder dieses Meisters rühmlichst Zeugnis ablegen.

Ganz anderer Natur sind die Rudolf Weyr'schen Skulpturen im Kuppeltambour des kunsthistorischen Museums, deren Publikation wohl an keiner österreichischen Mittelschule fehlen sollte, aber meines Wissens nicht viel Verbreitung gefunden hat.²⁾ Der Künstler hat das vom Hause Habsburg gepflegte Kunstleben von Maximilian I. bis auf Kaiser Franz Josef I. in acht Hauptmomente zusammengedrängt, und da die Betrachtung der Originale schwierig ist, so verdient die Reproduktion in schönen Heliogravuren umsomehr Dank.³⁾

¹⁾ Selbst noch Amerling hält bei Herrscherbildnissen das Pathos des Ernstes und Prunkes als gewissermaßen zum Gegenstand gehörig. »Wenn ich einen so mächtigen Potentaten mal', so denk ich mir ihn als Herrn über Millionen Menschen, über deren Schicksal er nachdenkt. Und so ein Mensch lächelt nicht.« So malte er, angeregt durch ein Bild der Königin Viktoria, das die Königin ganz schlicht darstellte, eine Skizze, wie er sich eine Königin denke, »auf dem Thron, in aller Pracht der Gewänder, umgeben vom vollen Prunke eines bilder- und statuen-geschmückten Marmorsaales.« L. A. Frankl, Friedrich Amerling, ein Lebensbild.

²⁾ Haus Habsburg und sein Kunstleben. Acht Reliefs im Kuppeltambour des kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien. Erfunden und ausgeführt vom Bildhauer Rudolf Weyr, Professor an der k. k. technischen Hochschule. Mit erläuterndem Text von Dr. Albert Ilg. Anton Schroll & Co., Kunstverlag, Wien.

³⁾ Ausgeführt in der Kunstanstalt J. Löwy, deren Entgegenkommen ich die Beigabe der 4 Tafeln danke.

Nicht nur der Inhalt, sondern auch die künstlerische Komposition und die Ausführung bieten Anregung in Hülle und Fülle. Ich pflegte die Bilder zur Zusammenfassung der Kunstbestrebungen des österreichischen Herrscherhauses zu zeigen, dabei wurde jedes Detail des Bildes betrachtet und bald durch Fragen, bald durch unmittelbare Erläuterung erörtert. Die Schüler freute es, ihre Kenntnisse im einzelnen zu verwerten und bei den dargestellten Persönlichkeiten auch manches beizubringen, was außerhalb des Rahmens des Bildes lag, wie beispielsweise die Erinnerung an Kaiser Maxens Gebetbuch mit den Randzeichnungen von Dürer u. a., an die ihnen gezeigten Blätter vom Triumphwagen etc. oder das Kenotaph Friedrichs III. u. a. Es sei mir gestattet, die daran sich knüpfenden erklärenden oder ergänzenden Erörterungen zu skizzieren.

I. Kaiser Maximilian I. und seine Vorfahren. In der Mitte sehen wir den letzten Ritter im Sattel eines gepanzerten Turnierpferdes, nicht durch Porträtähnlichkeit, sondern durch die Krone und den Orden des Goldenen Vlieses kenntlich. Der in kräftigerem Relief ausgearbeitete Vordergrund läßt vom Kaiser und dem Pferde nur den Oberkörper sehen und ist, wie schon Ilg im Textblatte hervorhebt, in Krieg und Frieden gegliedert. Auf der rechten Seite blickt ein lorbeerbekrönter Mann aus einem Buche zum Herrscher auf. Es mag einer der von Max beschäftigten Literaten sein, Pfinzing oder Treizsauerwein, am liebsten möchte ich die Gestalt auf den poeta laureatus Konrad Celtes deuten, den ersten Leiter der von Max gegründeten Hofbibliothek.¹⁾ Neben dieser Gestalt ist der schöne Kopf Albrecht Dürers sofort kenntlich und neben diesem Renaissance-Künstlerkopf der archaisch einfache des Meisters Pilgram als Repräsentanten des Zeitalters der »Vorfahren«. Recht glücklich ist der Gedanke, das Modell der Stephanskirche mit 2 Hochtürmen vorzuführen, weil es einerseits das Natürliche ist und auch den langen Zeitraum zwischen Plan und Ausbau unter wechselnden Verhältnissen charakterisiert. Hinter Pilgram ist noch ein kunstbesserer Mönch sichtbar.

Die linke Seite wird von Plattnern, Landsknechten, Geschützen, Kugeln, Ritterrüstungen und -waffen ausgefüllt, die Liebhaberei des Kaisers andeutend, von allen Geschützgattungen Exemplare zu sammeln, was dann den Wienern im Kampfe gegen Soliman (1529) so trefflich zu statten kam. Der Helm mit den Pfauenfedern unmittelbar vor dem Kaiser ist speziell der Habsburgische Turnierhelm.

II. Karl V. und Philipp II. Weyr zeigt uns das vertrauliche Verhältnis zwischen dem Kaiser und seinem Leibmaler und des ersteren Kunstverehrung durch die Darstellung jener Anekdote, wie Karl dem Künstler den entfallenen Pinsel überreicht. Der Kopf des Künstlers erinnert an dessen Selbstbildnis und mit dem Danaebild, das Tizian zu malen eben im Begriffe ist, weist Weyr auf ein anderes hervorragendes Bild dieses Meisters in der kaiserlichen Sammlung. Ungemein natürlich ist der sprechende Kopf Tizians

¹⁾ Alfons Huber, Geschichte Österreichs. III., 740.

und die Bewegung, mit der er den dargereichten Pinsel entgegennimmt. Für den Kopf des Kaisers dürften Leonis Bronzeporträte oder eine Denkmünze benützt worden sein.

Die rechte Bildseite nimmt Philipp und seine Umgebung ein. Die Aufmerksamkeit der drei fürstlichen Personen, des Königs, der Tante in Witwentracht und seiner Mutter, ist auf das Modell einer spanischen Gallione gerichtet; doch Philipp betrachtet das Schiff nicht mit der freudigen Neugierde eines tatenlustigen Jünglings, sondern mit kühler Gemessenheit. Seine Linke ruht auf einem Globus, der uns die Umrisse von Amerika zeigt und damit den berühmten Ausspruch illustriert, daß in seinem Reiche die Sonne nicht untergehe. Es wird darauf hingewiesen, daß die unerschöpflichen Bodenschätze der »Neuen Welt« nicht nur eine hervorragende Förderung der Künste ermöglichten, sondern auch ein wichtiges Moment für die Kriegsunternehmungen Philipps II. bildeten.

III. Erzherzog Ferdinand von Tirol. Das an Details reiche Blatt zeigt uns einen Höhepunkt der Kunstbestrebungen des Hauses. Wir haben den Innsbrucker Hof vor uns, das Schloß Amras und das Prachtgrabmal Maximilians, der in Wels starb, in Wiener-Neustadt begraben liegt und in Innsbruck sein Ehrengrab hat, in seinem Tode also drei Kronländer umfaßt. Die rechte Seite des Reliefs beherrschen der Erzherzog und seine erste Gemahlin, die Welserin, deren Vermögen Ferdinand instand gesetzt hat, die Ambraser Sammlung, die einen Hauptteil der jetzigen kaiserlichen Sammlung ausmacht, entstehen zu lassen. Im Mittelpunkte des Bildes steht das Grabmal, dessen Fortführung dem Vater des Erzherzogs, König Ferdinand, eine Herzenssache war. Der Erzherzog hat eine der Relief-Marmorgruppen in der Hand, der Bildhauer Alexander Colin aus Mecheln hält eine der allegorischen Frauengestalten, die oben an den Ecken des Monumentes angebracht sind, und zeigt auf das Hauptmodell, Arbeiter sind mit dem Ziselieren einer der Statuen, die, als Leidtragende gedacht, um das Denkmal stehen, der Bronze-statue Rudolfs von Habsburg, beschäftigt; daneben ist noch die Vorliebe des Erzherzogs für Prunkrüstungen betont, die uns auch in einigen herrlichen Stücken der Sammlung der Rüstungen entgegentritt; er hatte das Glück, so manche interessante Erwerbung zu machen, als derlei Stücke noch nicht allgemein sach- und liebhabermäßig gesammelt wurden, so z. B. die Rüstung jenes französischen Raufboldes, den Max I. zu Worms auf den Sand warf.¹⁾

IV. Kaiser Rudolf II. Dieses Blatt stellt dar, wie Rudolfs II. feiner Geist als Schützer und Förderer von Gelehrten und Künstlern seine Burg, den Hradschin, zum Mittelpunkt allgemeiner Kultur machte. Die Gemäldesammlung des Kaisers finde ich zwar nicht angedeutet, doch kann an dieser Stelle wohl hingewiesen werden, daß fast alles, was die kaiserliche Sammlung an Dürer- und Breughelbildern besitzt, dem Eifer und der Liebe dieses bei Geschichtsschreibern so arg geschmähten Kaisers zu verdanken

¹⁾ Mitteilung des Kustos Dr. Arpad Weixelgärtner.

ist, wie ja auch der größte Schatz der Albertina auf ihn zurückgeht, die Handzeichnungen Dürers, durch deren Ankauf die herrlichen Blätter vor Zersplitterung bewahrt wurden.

Rudolf II. erwarb auch die Ambraser Sammlung;¹⁾ sie ist hier durch ein Hauptstück, die berühmte Saliera von Benvenuto Cellini, vertreten, dessen Lebensbeschreibung Goethe der Übersetzung für würdig hielt. Die Schüler wurden unter Vorzeigung photographischer Aufnahmen erinnert, bei Gelegenheit eines Museumsbesuches diese für die Renaissancekunst so charakteristische Goldschmiedearbeit ja gewiß aufzusuchen. Auf den allgemeinen Charakter der Rudolfinischen Sammlung, für die ja auch beide Indien gelegentlich beisteuerten, deuten eine Mumie, ein antiker Sarkophag, ein Emailbecher und anderes hin, während des Kaisers wissenschaftliche Bestrebungen durch einen Alchimisten und den dänischen Astronomen Tycho de Brahe deutlich gemacht sind. Ein unvergängliches Ruhmesblatt dieses Herrschers bleibt die Aufnahme Keplers an seinem Hof. Der Plastiker Adrien de Vries, von dem die kaiserliche Sammlung viele Bronzen aufweist, ist als Liebling des Kaisers mit einer seiner schlanken Figuren vertreten. Das Blatt V, das nach Erzherzog Albrecht VII., Statthalter der Niederlande und seiner Gemahlin Isabella Clara Eugenia († 1633), der einzigen Tochter Philipps II., benannt ist, zeigt nur die beiden Hauptrepräsentanten der Antwerpener Kunst, Peter Paul Rubens und Anton van Dyk. Weyr charakterisiert den ersteren durch die Beiwerke der Pracht und des Lebensgenusses, den Schüler durch eine Pieta als berühmten Darsteller des tiefsten Schmerzes. Es mag hier am Platze sein, auf den seltenen Reichtum Wiens an Werken von Rubens aus den verschiedensten Gedankenkreisen, die sein Pinsel beherrschte, hinzuweisen. In der kaiserlichen Sammlung zumal ist jede Stufe seiner Entwicklung vertreten; Die Verkündigung Mariens ist das Werk des noch nicht Zwanzigjährigen, der Italien noch nicht gesehen, sein Selbstbildnis ist aus der allerletzten Schaffensperiode. Auf den Flügeln seines Ildefonsoaltares²⁾ aber finden wir die fürstlichen Namensträger der in Rede stehenden Gruppe durch ausgezeichnete Porträte verherrlicht. Die drei großen Altarblätter von Rubens, Mariä Himmelfahrt, St. Ignatius und Franziskus Xaverius wurden erst gelegentlich der Aufhebung des Jesuitenordens unter Maria Theresia erworben und waren mit dem gleichfalls von ihr gekauften St. Ildefons einigermaßen ein Ersatz für die Verluste, welche die Sammlung zu Beginn der Regierung der letzten Habsburgerin erlitt; denn die Kriegsnoten dieser Jahre zwangen die Herrscherin zum Verkaufe einer großen Zahl von Bildern, es wanderten damals weit über 100 nach Sachsen. Auf den Bildern der Jesuitenkirche in Antwerpen von Vrancz und Gheringh können wir übrigens das Ignatius-

¹⁾ Er beließ sie in Amras und sie entging dadurch den vielfachen Beraubungen der Rudolfinischen Sammlung durch Freund und Feind. Nach 200 Jahren (1806) kam sie »in ihrer Hauptmasse« nach Wien (Frimmel, *Galeriestudien*, III. Folge, I. Band, 2. Lieferung), war also im Preßburger Frieden bei der Abtretung Tirols wohl vorbehalten worden.

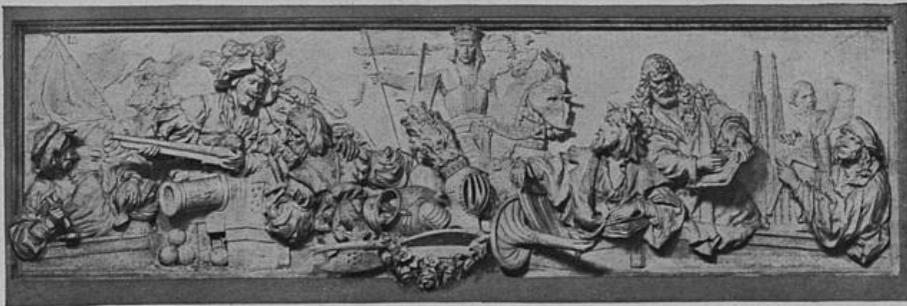
²⁾ In Schwarzkunst erschienen in der Zentralanstalt für vervielfältigende Kunst.

bild an seinem ursprünglichen Aufstellungsort noch sehen. An dem Mariä-Himmelfahrtbilde aber erkennt man noch die Barbarei der Franzosen, die es mit anderen im Jahre 1809 als Beutestück nach Paris sandten und zur leichteren Verpackung und Transportierung mitten entzwei sägten.

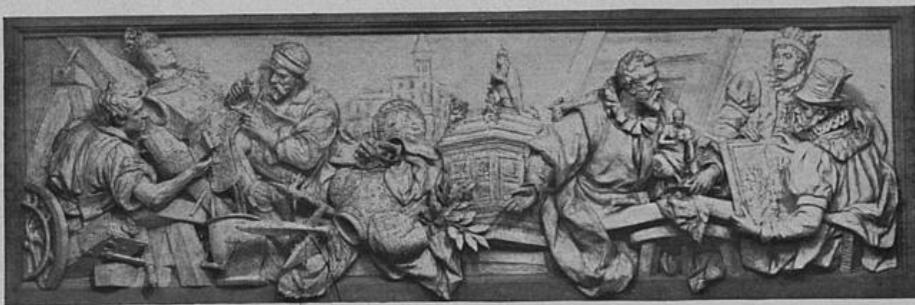
Von den historischen Bildnissen des van Dyk fesseln in der kaiserlichen Sammlung besonders die beiden Prinzen von der Pfalz, die Söhne des Winterkönigs, von denen der blonde nach gewährter Amnestie der Nachfolger des Vaters wurde, der andere, sympathischere, als kühner Reiterführer seines Onkels Karl I. Sache gegen Cromwell kühn und gewandt, wenn auch erfolglos verteidigte.

VI. Erzherzog Leopold Wilhelm, Bruder Kaiser Ferdinands III., seit 1647 Statthalter in den Niederlanden. In der Mitte sehen wir den Erzherzog bildnisgetreu, in Übereinstimmung mit den zahlreichen Porträts im kunsthistorischen Museum (Egmont, Thys, Hoecke, Coques, Rykaert, Teniers), in Gesellschaft seines Galeriedirektors David Teniers des Jüngeren; zu beiden Seiten Hauptmotive der niederländischen Genremalerei, wie Bauernkirmessen, Bauernstuben, Wirtshausprügeleien u. a. Die Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlung nennt den Erzherzog Leopold Wilhelm den eigentlichen Begründer der Galerie und das sie darstellende Bild von Teniers ist ein laut sprechendes Zeugnis dafür; seine Sammlung war der bedeutendste Zufluß unter vielen, durch deren Zusammenströmen die jetzige kaiserliche Sammlung, einem mächtigen Strome vergleichbar, gebildet wurde.

VII. Kaiser Karl VI. Der Kaiser ist bei Prinz Eugen zu Gast. Hinter einer Balustrade mit einer Sphinx rechts und links als Abschluß füllen der Kaiser, der Prinz und der Architekt Fischer von Erlach die linke Seite mit dem Belvedere, die rechte Seite der Maler Daniel Gran, Rafael Donner mit dem Modell der Ybbs und neben diesen der Abbé Heräus mit einer Münzlade. Als Gegenstück zum Belvedere hat Weyr rechts das Meisterwerk Fischers dargestellt, die Karlskirche mit ihren zwei an die spanische Herrschaft des Kaisers erinnernden hohen Stein-Relief-Säulen (Säulen des Herkules!). Beide Seiten dieser Szene verbindet ein über Wappen und Krone schwebender Genius, der je einen Kranz den kriegerischen Erfolgen wie den künstlerischen Bestrebungen darbietet. Das Relief stellt die Blüte des Barocks in Österreich dar, als dessen charakteristischer Kopfschmuck die Allonge- oder Staatsperücke zu gelten hat. Nur die Vertreter der Kunst und Wissenschaften haben auf dem Relief natürliche Haartracht. Speziell Rafael Donner war ein abgesagter Feind der Perücke, wie er denn auch in seiner Kunst von Übertreibungen des Barock in Dekoration und seelischem Ausdruck sich fernhielt und zum Klassizismus hinüberleitete. Rafael Donner hat den Kaiser auf Bestellung des Gregor Wilhelm von Kirchner († 1735) für dessen Schloß in Breitenfurt im römischen Imperatoren-gewande, wie er vom Ruhmesgenius gekrönt wird, in Marmor gemeißelt. Diese schöne Gruppe kam als Vermächtnis mitsamt dem Schlosse an den Kaiser und nach Demolierung des Schlosses unter Josef II. in das Belvedere, wo sie noch den Karyatidensaal ziert. — Von den öffentlichen Werken



I.



III.



IV.



VII.

Donners in Wien werden die Schüler den Brunnen auf dem Neuen Markte mit der Fürsorge, nämlich für das öffentliche Wohl (nicht »Vorsicht« oder Hygieia, wie man in manchen Büchern liest¹⁾, den Andromedabrunnen im alten Rathause (Wipplingerstraße), die Bronze-, Blei- und Marmorplastiken sowie einige Wachsmodele im kunsthistorischen Museum oder das Friedhofportal in Klosterneuburg schon gesehen haben. Unser großer Meister, der auch nach Deutschland auf dem Wege Öser-Winkelmann Einfluß ausgeübt hat, verdient wohl, daß auf seine Werke ausführlicher hingewiesen werde.²⁾

VIII. Kaiser Franz Josef I. Die Mitte nimmt der Kaiser ein. Mit der linken Hand deutet er auf einem von der Vindobona dargehaltenen Plane der Stadt Wien die Stadterweiterung an und schon sieht man zu des Kaisers Rechten drei Musen oder Künste mit den Modellen eines Museums und des Maria Theresiendenkmales und über dem Bruchstück einer alten Mauer das Rathaus und, wenn ich sie richtig deute, die Türme der Votivkirche herüberwinken als ein Zeichen, daß Architektur, Plastik und Malerei bei der Stadterweiterung Gefolgschaft leisten sollen.

Ganz im Vordergrund dieser linken Seite erkennen wir in der Gestalt eines schilfbekränzten Alten mit auf den Rücken gebundenen Händen den gefesselten und regulierten Donaustrom, in seinem Gegenstücke, einer Frauengestalt, die einem Arbeiter einen Trunk reicht, die Personifikation der ersten Wiener Hochquellenleitung.

So wäre im vorausgehenden ein Beispiel gegeben, wie die Kunstgeschichte gelegentlich (bei Besprechung der Bildnisse) in den Zusammenhang der pragmatischen Geschichte verflochten wurde und andererseits mit einer Darstellung der kunstgeschichtlichen Epochen auch die Zeitgeschichte nicht unberücksichtigt blieb. Lücken in der Entwicklung der Kunst selbst oder in den Kunstbestrebungen einzelner Herrscher finden bisweilen in den Irrungen der Politik ihre Erklärung; gewisse politische Verhältnisse liegen auch der eigentümlichen Zusammensetzung mancher Galerien zugrunde, so die Verwandtschaft der Häuser Österreich und Spanien dem Reichtum der kaiserlichen Sammlung an Spaniern; die größere Zahl an Bildern spanischer und neapolitanischer Meister in der gräflich Harrachschen Galerie wird durch die Kenntnis vom Botschafter- und Statthalterposten der Begründer der Sammlung verständlich.³⁾ Vielleicht ist eine solch eingehende Besprechung einzelner Kunstwerke auch geeignet, der Neigung zum Kritisieren zu be-

¹⁾ Beispielsweise in einem Lesebuch für Volks- und Bürgerschulen; Österreichische Geschichte von Dr. Franz Martin, Meyer II. Band.

²⁾ Die Werke Rafael Donners und seines Bruders in Photographien. Herausgegeben von Josef Wlha, Baden, mit kritischem Text von Anton Mayr.

³⁾ Es sei mir die unmaßgebliche Meinung zu äußern gestattet: Spiegeln sich nicht auch in den Aufträgen an die sächsischen Künstler Hähnel (für die Hofoper 1861 ff, das Monument für Fürst Karl Schwarzenberg 1867) und Schilling (Schiller) für Wien die guten politischen Beziehungen der Höfe Wien und Dresden in dieser Zeit?

gegenen und die Erforschung der Absicht des Künstlers als viel wertvoller und wichtiger zu erweisen.

Der Eifer und die Opferwilligkeit der Verleger, die Lehr- und Hilfsbücher mit Bildern auszustatten, verdient alle Anerkennung, doch nicht immer waltet bei der Auswahl der Bilder die wünschenswerte Sorgfalt oder eine glückliche Hand für das Angemessene. Der Verfasser dieser Zeilen hat Phantasiebilder an Stelle von historischen Porträts gefunden: Mozart in der gezierten Darstellung von Jäger, Karl den Großen nach Dürer, Barbarossa nach Lessing, Hofer nach Deferegger, Napoleon »nach einer Photographie« (!), nämlich eines Schauspielers in der Rolle des Napoleon, in einem Bilderatlas der Weltgeschichte eine Karikatur des Leonardo da Vinci als Margareta Maultasche, die doch den Beinamen nicht nach ihrer Mundbildung hatte, wie man oft in Geschichtsbüchern liest, sondern nach dem welschen Schlosse Malatesta. Wie gedankenlos man mit Illustrationsbeigaben zu Werke geht, zeigt auch z. B. in dem Monumentalwerke »Österreich in Wort und Bild« der als »Typus eines Steirers« abgebildete glatzköpfige Mann. Seit wann ist die Glatzköpfigkeit ein Charakteristikon für die Steirer?

Durch unhistorische Bilderbeigaben wird mehr Verwirrung angerichtet als man glaubt, derlei falsche Eindrücke sind dann durch keine Berichtigung aus dem Gedächtnisse zu löschen, darum sollte der Einfügung von Illustrationen selbstverständlich die sorgfältigste Auswahl und Prüfung vorausgehen. Es hat gewiß auch hier seine Berechtigung, daß für die Jugend das Beste gerade gut genug ist.