

verzert; die Glasdecke des Stiegenhauses hat reiche Blumenmalerei von Tina Blau. Ein bedeutender Spätling der Richtung ist das Palais des Grafen Karl Lanckoronski (um 1893 von Helmer und Fellner erbaut), im Mansardensstil der beginnenden Maria Theresia-Zeit. Es enthält zwei prachtvolle Säle, deren einer als Glyptothek dient; das Haus ist nämlich zugleich Museum und enthält die sehr bedeutenden Sammlungen dieses vielgereisten und vielerfahrenen Kunstfreundes. Den Weg von Barock und Renaissance zu modernen Bildungen sucht in seinen letzten, stufenweise sich klärenden Bauten Julius Deininger (geb. 1852). Aus seiner Frühzeit stammt der Säulenhof des Künstlerhauses. Seitdem hat er manches Stadium durchlaufen und ist zu Mischungen gelangt, die viel Widerspruch fanden. Im Quasi-Modernen ist eben kein Heil zu finden; er selbst hat dies in Wort und Schrift schon so ungefähr bekannt. In angeblichem Barock ist im Laufe dieses Zeitraumes auch „baugesellschaftlich“ viel gefündigt worden. Es sind wahre Leviathane von Zinskasernen entstanden, in denen womöglich jede Wohnung ihre gekuppelten Fenster, turmgekrönte Erker u. s. w. haben will. Aber die Palastformen der schmuckfrohesten Bauepoche werden selbst über Reihen von sparsam gebauten Vororthäusern für kleine und kleinste Leute ausgegossen, natürlich in echtem . . . Gschmas. In den letzten Jahren machte sich der freiere Geist, der durch die englische und belgische Baukunst zu gehen beginnt, auch in Wien einigermaßen fühlbar. Die Bauten Otto Wagners, auf die noch zurückzukommen sein wird, die der Stadtbahn mit inbegriffen, waren die ersten, denen man das Jahrhundertende schon deutlich ansah. Der Architekt legt das Vorlagenbuch beiseite, er sieht mehr auf den Zweck und schaut in sich selbst hinein. Er hat den Mut jener jungen Achtundvierziger wiedergefunden und will gleichfalls individuell bauen, aber nicht mehr romantisch wie sie, sondern praktisch, wie das Leben es fordert.

### 3. Die Plastik.

Die Erbauung Neu-Wiens gebar also eine neue Architektur. Aber auch eine neue Plastik. Noch 1867 waren unter den 200 österreichischen Künstlern, die auf der Pariser Weltausstellung erschienen, nur ein paar Bildhauer zu finden; heute giebt es eine ungemein mannigfaltige und sogar ursprüngliche Wiener Bildhauerkunst. Als der akademische Lehrer der neuen Generation kam Franz Bauer gelten. Der befruchtende Geist des Nachwuchses war allerdings der Medailleur und Sammler Josef Daniel Böhm. Von diesem Christlich-Romantiker lernte schon Hans Gasser und noch Viktor Tilgner künstlerische Begeisterung. Böhm wohnte im Freihause, von seinen wertvollen Sammlungen umgeben, an denen er unentgeltlich Schönheit lehrte. Als sie nach seinem Tode versteigert wurden, fanden sich 2610 Nummern, meist Holzschnitzerei (darunter die einst Dürer zugeschriebenen Figuren „Adam und Eva“, die dann an Hans Gasser und schließlich an das Oesterreichische Museum übergingen), aber auch 255 Rembrandtsche Blätter. In diesem Kreise, der das Akademische und französische bekriegte, erwuchs auch der Kunstgelehrte Eitelberger; der Medailleur Karl Radnitzky war Schüler Böhms. Hier erschien in den vierziger Jahren Hans Gasser (1817—1868), der Schnitzers-

sohn aus dem Maltathal. Er kam über München, wo ihn Schwanthalers Schematismus abstieß, und über Nürnberg, wo er der Altdeutsche wurde, der er zeit lebens verblieb, mit dem langen schwarzen Albrecht Dürer-Haar und gelockten Spitzbart, und dem akademischen Sammetflaus des Legionärs von 1848. Er war zeit lebens eine Wiener Straßenfigur und sein seltsames Künstlerheim in der Igelgasse (jetzt Johann Straußgasse) auf der Wieden verrät noch in seiner gräßlichen Gegenwart diese Art von Romantik. In Wien war damals nichts zu skulptieren. Das Kaiser Franzdenkmal (1846) wurde herkömmlicher Weise bei dem Italiener Marchesi bestellt. Gasser warf sich zunächst auf das Porträt. Die Statuette Jenny Lind's wurde beliebt; am Carltheater steht die Figur des Direktors Carl als Allegorie. Die Büsten Rahls, des Grafen Stefan Széchenyi und seine eigene sind kraftvolle Gebilde. Das Denkmal Weldens auf dem Grazer Schloßberg ist ein aufrichtiges Werk, auch die Statue der Kaiserin Elisabeth im Westbahnhof. Sein Wielanddenkmal in Weimar mit dem übergroßen, großnasigen Kopf ist weniger glücklich. Auch den Adam Smith hat er gemacht, für Oxford. Den Wienern ist er am geläufigsten durch das frisch bewegte, stramme Donauweibchen im Stadtpark; weniger bemerkte man seinen Sonnensfels auf der (verschwundenen) Elisabethbrücke.



Abb. 106. Hans Gasser: Das Donauweibchen im Wiener Stadtpark.

Die reizenden Kinderstatuen der zwölf Monate im Belvederegarten sind auch von ihm. Sie zeigen am besten, wie er einem einfachen, natürlichen Motiv eine eigene Sinnigkeit verlieh, dabei aber in der Form oft allgemein blieb. Durchdringung war nicht seine Sache, wohl schon wegen der Bettelpreise, um die er oft zu arbeiten hatte. Er geriet ins Massenschaffen; bei der Versteigerung des Nachlasses fanden sich von ihm selbst 397 Werke vor. Dabei sammelte er, wie Böhm, leidenschaftlich, kannte das Schuldgefängnis genau und lebte als Sonderling. Er starb in Budapest an Beintraß der Hand. Im Landesmuseum zu Klagenfurt ist

sein Werk in Gips gesammelt. Als Ganzes betrachtet, ist es der erste Anlauf der realistischen Wiener Plastik. Seine Büsten zum Beispiel, obgleich ihr Haar noch schulmäßig geschmückt ist, kündigen bereits die Tilgnerschen an. Er scheute auch vor dem heutigen Kleid, ja der Krinoline, nicht zurück. Professor an der Akademie war er nur zwei Jahre lang, und das provisorisch. Er war zu urwüchsig dazu; kein Drapierer und Altisteller; ein Neuer und beinahe auch Neuerer. Neben ihm und Johann Preleuthner, von dem schon früher die Rede gewesen, ist als der eigent-

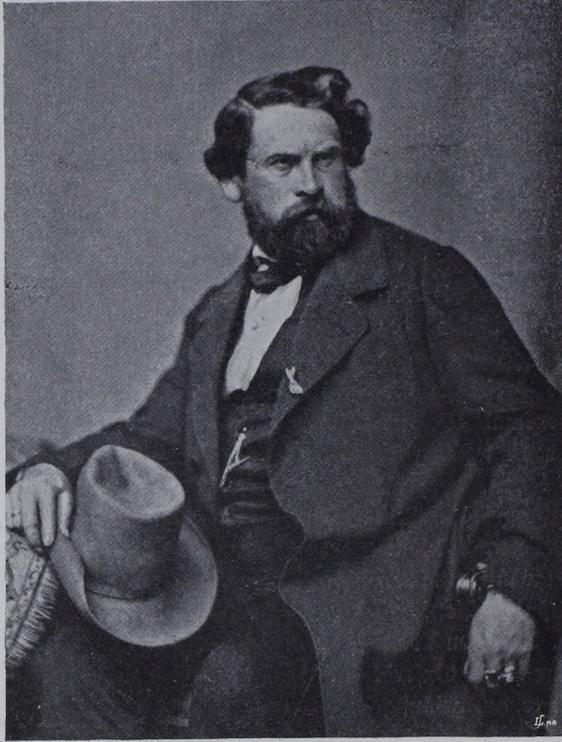


Abb. 107. Anton Dominik Fernhorn.

liche Heiligenplastiker der Zeit Josef Gasser von Walshorn, Hansens Bruder (geb. 1816 in Tirol) zu nennen, der den Stefansdom und die Votivkirche mit Figuren von unverwüßlicher Vormärzlichkeit bevölkerte. Sein gotisch hochgezogener, figurchenreicher Hochaltar für die Votivkirche, der festel nicht paßte, ist der Augustinerkirche zu teil geworden. Er lebt noch heute als Urgreis.

Eine wichtigere Rolle fiel dem Erfurter Anton Fernhorn (1813—1878) zu. Dieser war für den Bronzeguß geboren. Von Hause aus Gürtler, also Metallhandwerker, hatte er in München bei Stiglmeier gelernt. Auch Soldat war er; dagegen nie auf einer Akademie, von der Antike nicht angefränktelt. So wurden seine höchst soldatischen Reiterdenkmäler. Schon der heilige Georg im Palais

Montenuovo ist ein wacker einhauender Kürassier. Selbst der „Hagen, der den Nibelungenhort versenkt“, thut dies, als schwingt er eigentlich einen Zweihänder. Das Erhabene lag nicht in seiner Natur. Das Denkmal des Erzherzogs Karl, 1853 begonnen, 1859 enthüllt, hat man eine ins Kolossale vergrößerte Statuette



Abb. 108. U. D. Fernforn: Denkmal des Erzherzogs Karl in Wien.

genannt. In der That galt ein so kühner Guß in solchen Massen und Maßen für unerhört. Fernforns Hauptstolz war seine Leistung als Gießer. Man fand damals die Figur nicht monumental genug, d. h. nicht stilistisch genug. Aber sie hat etwas Nichtzuverachtendes: den Stil ihrer Zeit; etwas Avarisches im guten Sinne und etwas Kavalleristisches, wie damalige Schlachtenmaler es anstrebten. Und dazu eine glücklich erfundene Silhouette, die man nicht mehr los wird, wie

der ehemalige Seurrefche „kleine Korporal“ auf der Vendômesäule, der dadurch eine der beliebtesten Gipsfiguren der Welt wurde. Das Gegenstück, der Prinz Eugen, im alten spanisch-österreichischen Geschmack (1865) schmeckt etwas nach dem Karussell, ist aber ein imposantes Prunkstück für den großen Platz und gerade von Bildhauern sehr geschätzt. Von fernkorn sind auch das Jellacic-Denkmal in Agram,



Abb. 109. Emanuel und Josef v. May: Das Studentendenkmal im Clementinum zu Prag.

der gewaltige Löwe auf dem Kirchhof zu Aspern, das Kessel-Denkmal, die Brunnenfiguren im Bankgebäude. fernkorn hat als Direktor der k. k. Erziehungsanstalt den Bronze- und Eisen- und Kupferguss in Oesterreich auf die Höhe der Zeit gebracht. Er starb im Irrenhause. Wurzbachs Angabe, daß der Prinz Eugen und Jellacic eigentlich keine Werke des bereits geisteskranken fernkorn, sondern seines Schülers Franz Pönninger seien, ist für jeden, der die Werke dieses Bildhauers kennt, ein offener Irrtum. Pönninger (1852—1901) war sein Nachfolger als Direktor, später Eigentümer, der k. k. Kunstergießerei. Wie Wien im Erzherzog Karl, erhielt auch Prag im Radetzky (1852) ein bedeutendes Stück neuer Monumentalplastik. Das Radetzky-Denkmal ist ein Werk der Brüder May, denen eine Skizze Christian Rubens als Vorlage diente. Emanuel May (geb. Burgstein 1810, gest. Prag 1900) ist eine jener sympathischen Patriarchengestalten, die aus dem Vormärz noch in unsere letzten Tage hereinlebten. Seiner umständlichen Selbstbiographie ist schon früher gedacht worden. Emanuel machte die neun Fuß hohe Figur Radetzky's, seinem Bruder Josef fielen die acht österreichischen Soldatentypen zu, die den Marschall aufrecht auf dem Schilde tragen. Josef starb während der Arbeit und Emanuel vollendete auch die unteren Figuren. Die 20 Fuß hohe Gruppe hat, wie die kühn balancierte Masse des Erzherzogs Karl, etwas Equilibristisches. Die romantische Gebärde der Zeit, die auch von Amtswegen gefördert wurde, äußerte sich auch in solchen statischen und überhaupt technischen Problemen. Die Befriedigung über ihre glückliche Lösung wurde mit dem Bewußtsein eines künstlerischen Erfolges verwechselt. Emanuel May war vom Hofe und böhmischen Adel viel beschäftigt und stand bei seinen Landsleuten in hoher Verehrung.

der gewaltige Löwe auf dem Kirchhof zu Aspern, das Kessel-Denkmal, die Brunnenfiguren im Bankgebäude. fernkorn hat als Direktor der k. k. Erziehungsanstalt den Bronze- und Eisen- und Kupferguss in Oesterreich auf die Höhe der Zeit gebracht. Er starb im Irrenhause. Wurzbachs Angabe, daß der Prinz Eugen und Jellacic eigentlich keine Werke des bereits geisteskranken fernkorn, sondern seines Schülers Franz Pönninger seien, ist für jeden, der die Werke dieses Bildhauers kennt, ein offener Irrtum. Pönninger (1852—1901) war sein Nachfolger als Direktor, später Eigentümer, der k. k. Kunstergießerei. Wie Wien im Erzherzog Karl, erhielt auch Prag im Radetzky (1852) ein bedeutendes Stück neuer Monumentalplastik. Das Radetzky-Denkmal ist ein Werk der Brüder May, denen eine Skizze Christian Rubens als Vorlage diente. Emanuel May (geb. Burgstein 1810, gest. Prag 1900) ist eine jener sympathischen Patriarchengestalten, die aus dem Vormärz noch in unsere letzten Tage hereinlebten. Seiner umständlichen Selbstbiographie ist schon früher gedacht worden. Emanuel machte die neun Fuß hohe Figur Radetzky's, seinem Bruder Josef fielen die acht österreichischen Soldatentypen zu, die den Marschall aufrecht auf dem Schilde tragen. Josef starb während der Arbeit und Emanuel vollendete auch die unteren Figuren. Die 20 Fuß hohe Gruppe hat, wie die kühn balancierte Masse des Erzherzogs Karl, etwas Equilibristisches. Die romantische Gebärde der Zeit, die auch von Amtswegen gefördert wurde, äußerte sich auch in solchen statischen und überhaupt technischen Problemen. Die Befriedigung über ihre glückliche Lösung wurde mit dem Bewußtsein eines künstlerischen Erfolges verwechselt. Emanuel May war vom Hofe und böhmischen Adel viel beschäftigt und stand bei seinen Landsleuten in hoher Verehrung.

Wie unvorbereitet übrigens plastische Aufgaben die Wiener Bildhauer finden konnten, zeigt unter anderem der Albrechtsbrunnen (1865) mit den Marmorfiguren Johann Meiners (geb. Böhmen 1819), deren Entstehungsgeschichte eine Humoreske der Vorschüsse, Modellkalamitäten und Stellvertretungen ist. Und Meigner war ein ganz tüchtiger Arbeiter, der für die Domkirchen von Gran und Kalocsa 30 Fuß lange Reliefs und 7 Fuß hohe Statuen fertigte. Die unbeschäftigte Plastik war nachgerade in Handwerkserei versunken, die einem poetischen Vorwurfe gegenüber ins Komische fiel. Erst als Kunstfreunde aus Privatmitteln monumentale Ehrenschulden abzutragen begannen, frischte sich die Luft auf. Der Wiener Männergesangsverein, mit Herbeck an der Spitze und Nikolaus Dumba als Vorkämpfer, errichtete das Schubert-Denkmal (Enthüllung 15. Mai 1872), für das sich in Kundmann der richtige Mann fand. Aber noch hatte es seit der ersten Anregung zehn Jahre bedurft und sogar der erste Wettbewerb scheiterte an der für „stilwidrig“ erachteten Figur Schuberts. Den rastlosen Bemühungen Ludwig August Frankls gelang es dann (1876), das Schiller-Denkmal (Johannes Schilling) zu stande zu bringen, und 1880 folgte Zumbuschs Beethoven-Denkmal. In allen dreien wird jenes Kompromiß zwischen sogenanntem Idealismus und Realismus angestrebt, das die Plastiker der siebziger und achtziger Jahre wesentlich lähmte. Man ging so recht schulmäßig von theoretischer Aesthetik aus und vermittelte behutsam zwischen anerzogenem Klassizismus und dem wirklichen Aussehen einer Hofen- und Rockzeit. Was herauskam, war in der ganzen Welt meist Professorenplastik, von einer zünftigen Tüchtigkeit, die selbst großen Talenten die Flügel beschneidete. Ein persönlicher und genialer Aufschwung ist gerade bei der größten Plastik seit Rauch und Rietschel kaum zu finden. Wie die berufensten Richter darüber dachten, geht aus Sempers Begründung seines Urtheiles als Preisrichter im Schiller-Fall hervor. Er rühmt an Schillings Entwurf die „geistvolle Vermittlung zwischen Realistik und Idealismus, einen vom klassischen Kostüm emanzipierten Idealismus, wie er von den größten Meistern der Renaissance erstrebt wurde“. Weiter sah die Zeit noch nicht, sie war schon froh, wenn man die Schulregeln meisterlich anzuwenden wußte und nirgends unnötig „anstieß“. Ein hervorragender Kunstrichter fand selbst in Zumbuschs Beethoven „einen Zug ins Malerische“, der ihm wohl nicht ganz paßte. Heute verträgt man davon etwas mehr. Im Rahmen ihrer Zeit gesehen, unter so vielen „unglücklichen Monumenten“, die Adolf Hildebrand bedauert, weil sie einsam auf freien Plätzen stehen, in diesem ganzen internationalen Statuenmachen waren allerdings die neuen Wiener Denkmäler hervorragende Arbeiten, die sich mit den ausländischen wohl messen konnten. Ihre Urheber haben den Beifall ihrer Zeitgenossen voll und mit Recht genossen.

Die plastischste Erscheinung unter ihnen ist der Westfale Kaspar von Zumbusch (geb. Herzbrock 1830). Er ist der Sohn einer Zeit, welche historisch denkende Maler und Bildhauer gebar und das historische Kostüm als das augenfälligste Mittel der Charakteristik pflegte. München war der deutsche Hauptort für diese Kunst, die auch alle Eignung hatte, offizielle Gedanken weithin wirksam zum Ausdruck zu bringen. Der kulturgeschichtlich-politische Gehalt führte, wie in Kaulbachschen Wandbildern, auch in solcher Plastik ein selbstbewußtes Leben. Die Programme

der großen Wettbewerbe waren von Historikern und Archivaren entworfen. Es galt Friedrich den Großen „und seine Zeit“ darzustellen, oder Maria Theresia und ihre Mitarbeiter. An Stilgefühl fehlte es Zumbusch nicht; er hatte es im kirchlichen Dienste und an Wagnerschen Heldengestalten geübt, beides gleich geeignet, dem Herkömmlichen eine Art Feierlichkeit aufzuprägen. Für seine „Heldendenkmäler“ oder „Sieges- und Friedensdenkmäler“ in Deutschland war dieses Element brauchbar. Auf die Länge der Zeit freilich vertrocknet oder verweichlicht man daran, wenn man nicht, wie Zumbusch, das Glück hat, vom Handwerk herzu-



Abb. 110. K. v. Zumbusch: Das Beethoven-Denkmal in Wien.

kommen. Er hatte einen mehr polytechnischen als ästhetischen Entwicklungsgang, und das bewahrte ihm einen nicht gewöhnlichen Grad von gesunder Härte. Diese ist das Frische, Mannhafte, Deutsche an ihm; Phantasie und was mit ihr zusammenhängt, die farbige Seite der Plastik, suche man bei Talenten der entgegengesetzten Art. Man könnte ihn den Fernkorn von Groß-Wien nennen, wenn er diesen Vorläufer nicht geistig weit überragte. Auf der Wiener Weltausstellung spielte sein Münchener König-Mar-Denkmal eine Rolle, die ihm die Wiener Professur einbrachte. Man hatte in ihm den Plastiker erkannt, den die weiten Plätze des erweiterten Wien brauchten. Und er hat die Erwartungen nicht getäuscht. Sein Beethoven-Denkmal ist das beste, was jene Zeit auf deutschem Boden Monumentales leisten konnte. Zwei Figuren davon bewährten sich auch in Paris 1878.

Der Beethoven selbst ist in seiner gesammelten, sozusagen zusammengeknäuelten Wichtigkeit eine charaktervolle Gestalt, der man nur, wie auch Kundmanns Schubert, die akademische Draperie des Mantels wegwünschen möchte. Der Prometheus und die Siegesgöttin sind allerdings Anlehnungen, die musizierenden Kinder eine hübsche Idee, wie man sie in jüngeren Jahren noch hat. Die fast gar nicht überarbeitete Bronze des Denkmals spielt übrigens auch in der Geschichte des Wiener Bronze-



Abb. 111. K. v. Zumbusch: Das Maria Theresia-Denkmal in Wien.

gusses eine Rolle. Man interessierte sich damals für Fassimilebronzen und erhoffte davon auch eine bessere Patina. (Das Denkmal ist 1892 um seine Achse gedreht worden, um das Gesicht den neuen Wien-Anlagen zuzuwenden.) Das Maria Theresia-Denkmal, an dem der Künstler fünfzehn Jahre gearbeitet, ist ein großartiges Gebäude, dem es gelingt, sich mitten zwischen den ungeheuren Baublöcken, die den Platz umgeben, als Plastik zu behaupten. Die hohe Säulenarchitektur ist von Hasenauer, wie man schon an dem etwas spielenden Detailschmuck erkennt. Der ganze Entwurf hat naturgemäß etwas Cyklisches; man sieht eine Kreisfolge

verschiedenartiger Darstellungen: vier selbständige Reiterstatuen, Nischen mit Gruppen von Porträtfiguren, deren vorderste immer ein ganzes Standbild ist, allegorische Sitzfiguren als Uebergang zur thronenden Hauptfigur; das alles kolossal, raumfüllend. Rauchs cyklische Darstellung der Zeit Friedrichs des Großen ist Zumbuschs Ausgangspunkt, doch legt er von diesem aus eine gewaltige Strecke zurück. Was bei Rauch Anlauf und Andeutung bleibt, wird bei ihm wuchtig ausgestaltet,



Abb. 112. Karl Kundmann: Das Schubert-Denkmal in Wien.

alles Einzelne füllt sich mit massivem Eigenleben, statt sich dem Sockel als bloßer bedeutsamer Reliefschmuck oder halbfreie Eckenbetonung anzuschmiegen. Es ist bezeichnend, daß der Künstler ursprünglich die vier Reiter galoppieren ließ. Später dämpfte er diese Gangart, die für unsere heutige Anschauung doch immer zu lebhaft bleibt. Daß er den einen Reiter, der ganz ruhig hält, als Motiv in seinem Radetzky-Denkmal wiederholt hat, beweist, daß er eigentlich selbst so empfindet. Der moderne Typus für ein solches Denkmal — das die Modernen immer mehr ins Landschaftliche hineinsteuern — ist eben noch nicht gefunden. Zumbusch glaubte sich ihm damals wenigstens geistig nähern zu können, indem er die Allegorie auf das geringste Maß beschränkte und bloß historische Wirklichkeiten gruppierete. Seitdem ist man wieder allegorischer geworden, nur daß man die Allegorie jetzt aus unserer eigenen Umwelt holt, in der Form von Gestalten des Tages. Das Maria Theresia-Denkmal ist bei uns die imposanteste Ausgestaltung jener Form. Dem Radetzky-Denkmal, das mit Unrecht so viel Kritik erfuhr, ist nun das hochragende Reiterdenkmal des Siegers von Custozza (auf der Albrechtsrampe) gefolgt. Zumbusch ist heute der unwidersprochene Mann für solche Aufgaben. Auch ein 8 Fuß hohes Standbild des Kaisers verdankt man ihm; es beherrscht die eine Treppenhalle in der Universität. Unter den Hofarkaden derselben steht seine kolossale Halbfigur des vom Katheder herab lehrenden Billroth, der in der sitzenden

Relieffigur Hasners einen Genossen erhalten hat. Die Vielgestaltigkeit seines Schaffens ist aber mit alledem noch nicht erschöpft.

Neben Zumbusch ist der Wiener Karl Kundmann (geb. 1838), aus der Schule Hähnels, bedeutend geworden. Er ist ein weiches und dekorativeres Temperament, was seinen Gebilden einen österreichischen Zug giebt. Sein Schubert ist in Wien mit Recht sehr beliebt geworden. Er ist eine treffliche Statue jener Zeit des gemäßigten Realismus; Rietschel hätte ihn kerniger gemacht, Hähnel wäre akademischer verblieben. Als Bildnis recht befriedigend, dazu behäbig und gemütlich, in der Durchführung etwas zahm, entspricht er noch heute den Schubertbegriffen der Bevölkerung. Im Entwicklungsgang der Wiener Plastik bedeutete er einen wichtigen Fortschritt als die erste plastische That des Volkes selbst, aber auch als der erste Versuch, über den obligaten Schulprüfungsstil hinauszugehen. Solcher Selbsthilfe sollte Wien später noch so manches gute Künstlerdenkmal verdanken. Im Jahre 1886 wurde sein Tegetthoff-Denkmal enthüllt. Eine Hasenauersche Columna rostrata in der Mitte des Pratersterns; elegant ausgeführte Schiffsschnäbel rechts und links, um den Sockel breite Gruppen von mythologischen Meereswesen, oben die treffliche Bildnisgestalt des Seehelden. Sie würde freilich, mit all ihrer realistischen Durcharbeitung, auf niedrigem Sockel weit besser wirken. Auf eine Säule gehört eine einfache, weithin sprechende Form, deren Silhouette gleich das Ganze sagt; wieder ist es Seurres „kleiner Korporal“ auf der Vendôme-



Abb. 113. Karl Kundmann: Das Tegetthoff-Denkmal in Wien.

Sockel breite Gruppen von mythologischen Meereswesen, oben die treffliche Bildnisgestalt des Seehelden. Sie würde freilich, mit all ihrer realistischen Durcharbeitung, auf niedrigem Sockel weit besser wirken. Auf eine Säule gehört eine einfache, weithin sprechende Form, deren Silhouette gleich das Ganze sagt; wieder ist es Seurres „kleiner Korporal“ auf der Vendôme-

säule, der sich hier berichtigend heranmacht. Wien hat an diesem Denkmale jedenfalls eine neue Form gewonnen. Auch die sitzende Grillparzerstatue im Stadtpark ist ein wohlabgewogenes Werk seiner Hand. Mit Weyrs Reliefs aus Grillparzerdramen und dem Hasenauerschen Halbbrund, das dieses System zusammenschließt, ergibt sich wieder ein neuer Typus. Schade, daß der Grillparzer, wie der Beethoven, für die Ringstraße verloren ist, weil der Dichter durchaus sein Burgtheater im Gesicht behalten sollte. Nur zu oft geben bei Wiener Denkmälern solche unplastische Erwägungen den Ausschlag. Wien besitzt noch manches ansehnliche Werk Kundmanns. Die kolossale Minervastatue auf dem Parlamentsbrunnen, in Marmor und Goldbronze ist sein Werk. Ihr Stil kommt sehr post festum. Im Rathause steht seine Statue des Bürgermeisters Dr. Felder. Am kaiserlichen Kunstmuseum sieht man von ihm große sitzende Nischenfiguren, unter denen die „Kunstindustrie“ besonders anerkannt wird. Auf der Attika des Burgtheaters sitzt sein etwas zu großer Apollo. Im Arsenal stehen Figuren von ihm. Der Tegetthoff in Pola, der Anastasius Grün in Graz, der Abt Reitenberger in Marienbad sind ihm zu danken. Auch ist er, gleich Zumbusch, ein fruchtbarer Lehrer.

Mit Zumbusch und Kundmann ist ein Jüngerer zusammen zu nennen: der Prager Josef V. Myslbeč (geb. 1848), der Matejko der Plastik. Mit ihm kam ein neues Element in die österreichische Bilderei, eine nationale Urwüchsigkeit, deren Erdgeruch mit zwingender Macht berührte. Gleich sein erstes Auftreten in Wien (1884) mit der Statue der „Ergebenheit“, für die Attika des Parlamentshauses, war bedeutsam. Ein so abstrakter Vorwurf war mit einer physischen Eindringlichkeit behandelt, wie sie sich in naiveren Zeiten häufiger fand. Die später hinzugekommene „Gesinnungstreue“ hatte nicht diese Kraft. Myslbeč ist eine starke, unverschulte Natur. Als brotloser Schriftsetzer hatte er sich auf die Kunst geworfen und in der Werkstatt Thomas Seidans (1830—1890) arbeiten gelernt. Der treffliche Vaclav Levy (1826—1870) half ihm weiter. In Paris schiff er sich an den dortigen Meistern zurecht. Seiner schneidigen Reitergestalt des heiligen Vaclav (Wenzeslaus) sieht man den Einfluß Frémiets wohl an; doch hat er ein eigenes, nerviges Wesen, das an der eleganten Kraft des Franzosen vorbeigeht. Alles, was aus seiner Hand kommt, hat etwas erfrischend Wildes, wohl auch Ungekämmtes. Sein gekreuzigter Christus hat die tragische Naivetät der altdeutschen Holzschnitte. Die kolossale knieende Grabfigur des Kardinals Schwarzenberg ist von großartigem Wurf und die monumentale Halbfigur des Grafen Thun erinnert von fern an etwas Hussitisches. Auch den Žižka hat er modelliert und Sladkovskys Grabmal in Prag. Er ist ein geborener Monumentalbildhauer von historischem Zug, der sich von der heutigen Richtung durch ein geringeres Maß von Phantasie und Stimmung unterscheidet.

Unter den jüngeren Monumentalplastikern Wiens ist Edmund Hellmer (geb. 1850), noch aus der Bauerschule, der erfolgreichste. Nichts weniger als eine Kraftnatur, hat er gerade wegen der lokalen Schmiegsamkeit und Anmut seines Talents immer viel Beifall gefunden. Seine Gebilde sind durchaus von einer Begreiflichkeit und Umgänglichkeit, die so manchen Widerspruch hinwegschmeichelt. Es ist bezeichnend, daß er so viele Preise davontrug (Grillparzer, Mozart, Goethe),



Abb. 114. Josef V. Myslbek: „Die Ergebenheit“.

Barock gestattet. Das Werk ist, wie die Tegetthoff-Säule, ein richtiges Prunkstück für Wiener Augen. Das liebenswürdige volkstümliche Element darin ist jedenfalls willkommen. Ein ähnlicher Zug bringt auch andere Denkmalertwürfe seiner Hand dem Publikum näher. Seinen (unausgeführten) Mozart setzte er in ein offenes Säulen-Halbrund ans Spinett; seinen Goethe, der im Jahre 1900 am Opernring aufgestellt wurde, auf einen bequemen Lehnstuhl, ganz unceremoniös zurückgelehnt, wie er sich in Wien als Mensch unter Menschen fühlt; sein marmorner Emil Schindler sitzt im Stadtpark, recht im Schoße der Natur, die er halb unbewußt genießt und darstellt.

ohne daß hinterher alle die gekrönten Entwürfe ausgeführt wurden. Sie bestachen im ersten Augenblick, hielten aber dem tieferen Eindringen nicht immer stand. Sein erstes großes Werk, die überlebensgroße Giebelgruppe des Parlamentshauses („Kaiser Franz Josef verleiht die Verfassung“), mit dem Kaiser als Mittelfigur, steht noch mit einem Fuß in der Antikenschule, weist jedoch innerhalb dieser Grenzen und des Begriffs des heutigen Kulturmenschen ein mannigfaltiges Formenleben auf. Der Kultur Mensch von heute lebt und gehabt sich auch in seinem prächtigen „Türkendenkmal“, das 1883 in Erinnerung an die Befreiung Wiens aus Türkennot in der Erdgeschoßhalle des Stefans turmes aufgestellt wurde. In der Art venezianischer Wanddenkmäler ist da der siegreiche Einzug des Grafen Rüdiger von Starhemberg dargestellt. Hoch zu Roß reitet er durch ein Wiener Stadthor, das hier als Triumphbogen dient, um ihn her ein Gedränge, aus dem ein Student als echt Hellmerischer Jüngling hervortritt. Historische Figuren schmücken den reichen Säulenaufbau von verschiedenenfarbigem Marmor, der sich einstweilen nur erst eine leichte Umwandlung von unakademischem

Sein jüngstes großes Werk ist der kolossale Wandbrunnen in der einen Ecknische der neu ausgebauten Burgfassade. „Oesterreichs Landmacht“, als antikisierender Heros dargestellt, stürzt die Widersacher zur Tiefe. An der entgegengesetzten Ecke thut „Oesterreichs Seemacht“ von Weyr, als eine Art mythologischer Wienerin

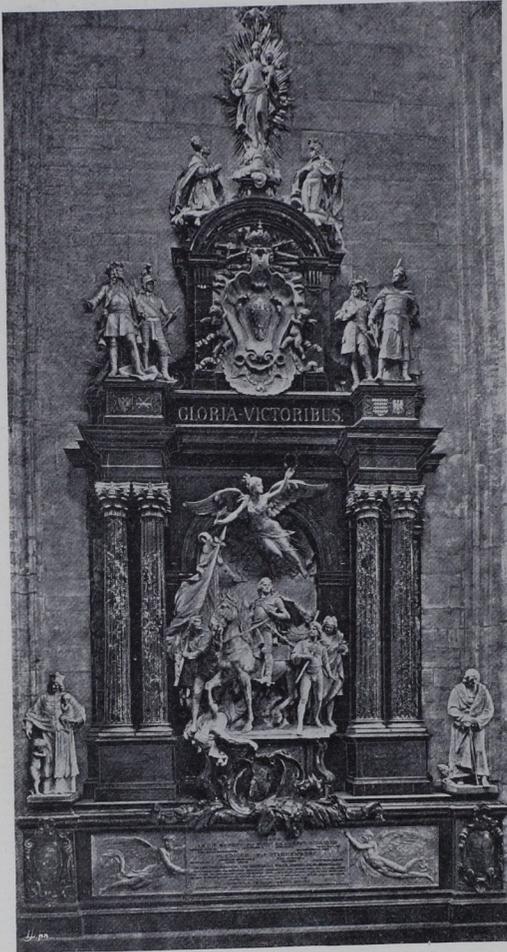


Abb. 115. Edmund Hellmer: Das Türkenbefreiungsdenkmal im Stefansdom zu Wien.

hingestellt, das Nämliche. Beiden Künstlern mußte die heroisch-dekorative Barockplastik des Fischer von Erlachschen Baues vorschweben. Ihre ringenden und stürzenden Ungeheuer haben fleisch vom fleische der alten und neuen Herkulesse, die an den Thoren ihre Muskulaturen spielen lassen. Beide Brunnen überquellen von vollendeter Marmortechnik, doch hat der Weyrsche einen schneidigeren Zug von phantastischer Erfindung und groteskem Humor. Rudolf Weyr (geb. 1847), Urwiener aus der Bauerschule, ist überhaupt eine der ursprünglichsten Erscheinungen in der Wiener Plastik. Eine strotzende fleischphantasie bedient sich bei ihm einer Handvoll angeborenen Machenkönnsens. Sein Schulsack drückt nicht schwer; er arbeitete sich bei Josef Cesar ein, von dem man an einem Eckhause des Albrechtsplatzes zwei kolossale Marmorfaryatiden sieht. Aber er besitzt den Instinkt der Intelligenz für die verschiedensten Dinge. Er ist kein studierter, sondern ein erfahrener Künstler; kein „denkender“, sondern ein zugreifender Bildhauer. Das fehlen des spintifizierten Wesens einer in deutschen Landen weit verbreiteten Ge-

denkenplastik giebt seinem ganzen Schaffen etwas Unmittelbares. Er geht unbefangen, wie ein Naiver von ehemals, recht von den Sinnen aus, und das lohnt sich ihm ungewollt durch einen starken Hauch von Sinnenfreudigkeit. Diese Lebenslust einer Stadt der Schönheit, die ans Verbe streift, und des unbedenklichen Genusses, der doch sein sicheres Maß in sich trägt, streicht anregend durch Weyrs Lebenswerk. Die Verhältnisse brachten es mit sich, daß er zunächst als Relief-

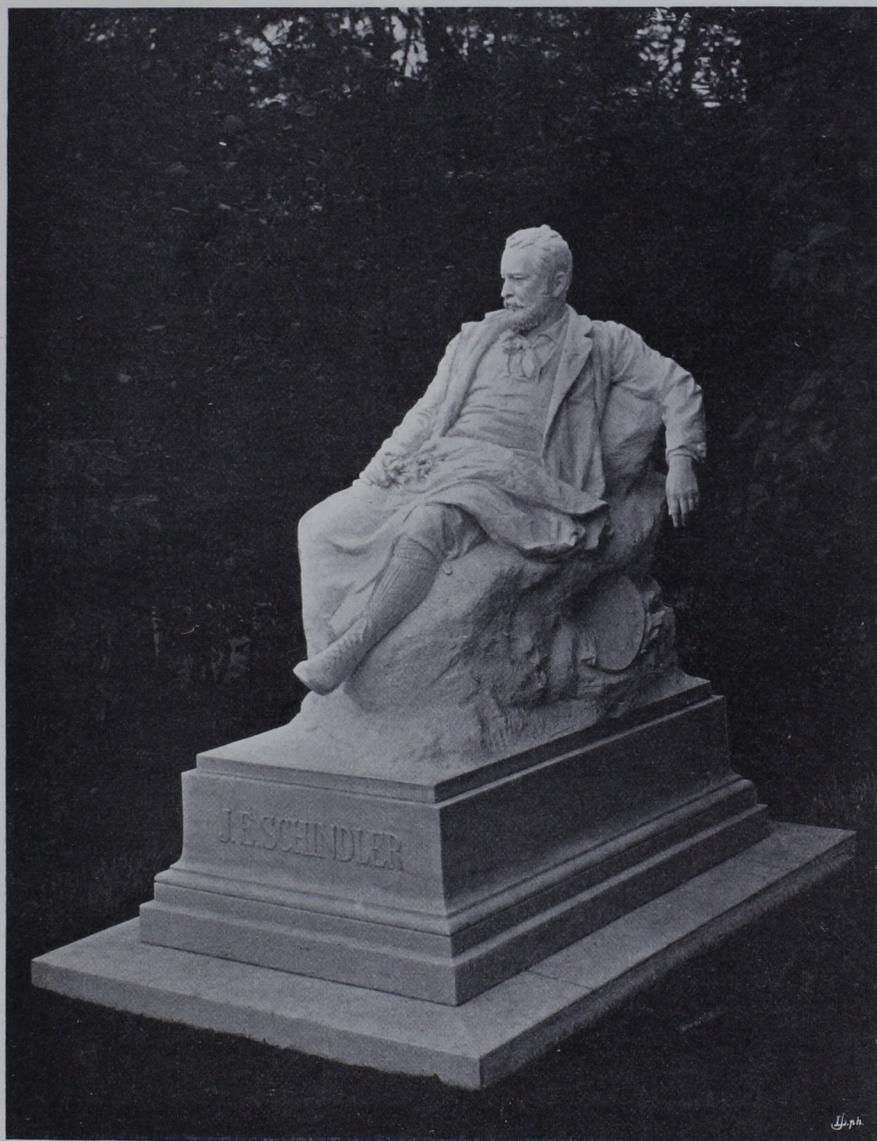


Abb. 116. Edmund Hellmer: Das Schindler-Denkmal in Wien



Abb. 117 und 118. Rudolf Weyr: Bacchusfries vom Wiener Burgtheater. Teilstücke.

meister geschätzt wurde. Der Paradeteil der Ringstraße ist besät mit seinen Reliefsfeldern, Zwickeln und Friesen. Sein erstes Hauptwerk dieser Art (1884) ist der lebensprudelnde Bacchuszug an der Attika des Burgtheaters. Wie aus dem Handgelenk hingeschüttelt und doch in architektonischem Gleichgewicht, tummelt sich der formenreiche Zug vorüber, ein richtiges Jugendwerk, aus dem sorglosen Ueberfluß heraus. Er hat auch im Auslande großen Beifall gefunden und ist in Gips sogar für das Berliner Museum erworben. Die neun berühmten Liebespaare in den Zwickeln an der Fassade des Burgtheaters und die etwas schwer geratenen Hochreliefgebilde an der Decke des Zuschauerraumes haben wir schon erwähnt. Im Hochrelief hat Weyr dann Ungewöhnliches geleistet mit seinem kraftvollen Felderfries im Kuppeltambour des kaiserlichen Kunstmuseums. Es ist dies die friedliche Epopöe der habsburgischen Kunstfürsten, unter denen Kaiser Franz Josef I. nachgerade die Hauptgestalt geworden. Jeder Fürst im Kreise seiner gelehrten Kunsthelfer und ausübenden Künstler, alle lebensgroß und beinahe rund, dabei Zeitfarbe und Charakteristik trefflich getroffen. Auch die sechs Theater Szenen am Grillparzerdenkmal und die Relieffüllungen am Thor des Equitablepalastes sind anzuerkennen. Die kecke Perspektivik der letzteren hat sogar wiederholt zu nächtlichen Vandalismen gereizt. Aber das Relief erschöpft Weyrs Können nicht. Die kolossale Ornatsstatue des Kaisers für das Polytechnikum beweist, daß ihm auch der Denkmalstil nicht unzugänglich wäre. In der That wird er demnächst das Canondenkmal auszuführen haben; in Wiener-Neustadt und Sophia hat er dergleichen bereits geschaffen. Und zur Jubelfeier des Jahres 1875 vertraute ihm der Niederösterreichische Gewerbeverein den prächtigen Tafelaufsatz für den Kaiser an, der fast ein Vierteljahrhundert später ein Gegenstück in dem Klinkosch'schen Pracht-



schilde zum Kaiserjubiläum gefunden hat. Selbst für Medaillen hat er gelegentlich Preise gewonnen; die der Wiener Weltausstellung war die erste.



Abb. 119. R. Weyr: Die Macht zur See. Marmorbrunnen der Hofburg.

Einen sehr bedeutenden Porträtplastiker hat Oesterreich in dem Wiener Josef Edgar Böhm (1834—1890), einem Sohne Josef Daniel Böhms, verloren, der,

seit 1862 in London sesshaft, das berühmte und vornehme England in Büsten, Statuetten und Statuen konterfeite. Er starb als Bildhauer der Königin, plötzlich, in ihrer Gegenwart. Er war ein eingehender Charakteristiker und behandelte die Skulptur malerisch; beides zeigt sich vorteilhaft an seiner bekannten Sitzfigur Carlyles. Am Londoner Hofe scheint er einstweilen wieder durch einen jungen Oesterreicher, Emil Fuchs, ersetzt zu werden, der auch schon einige Medaillen zur Krönung Eduards VII. gemacht hat. Die Lücke, die Böhm in Oesterreich ließ, hat Viktor Oskar Tilgner (geb. in Preßburg 1844, gest. 1896) glänzend ausgefüllt. Als

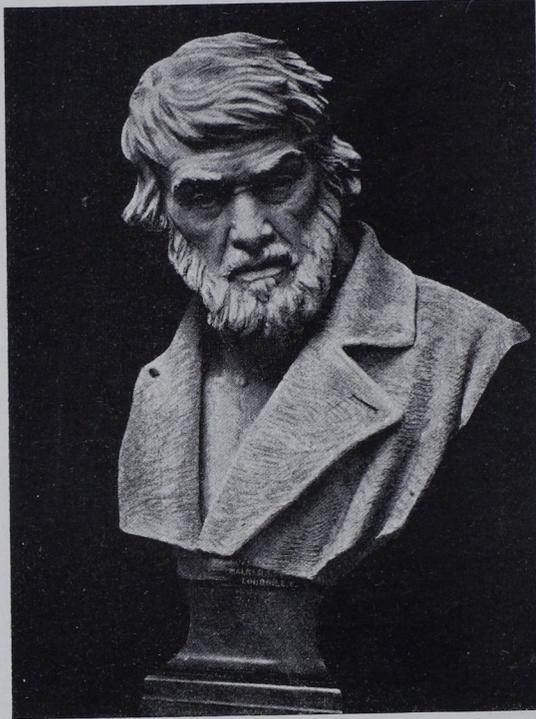


Abb. 120. Edgar Böhm: Carlyle.

Porträtbildner ist er ohne Frage weltgütig. Mehr als seinem Professor Franz Bauer, verdankte er dem praktischen Heiligenformer Josef v. Gasser und dem Kunstwecker J. D. Böhm. Der Franzose Déloye, der um 1873 in Wien arbeitete, machte ihn modern, das heißt farbig. In dieser Richtung bewegte sich dann seine ganze Kunst. Sein Büstenwerk umfaßte das ganze berühmte, reiche oder schöne Wien, aber auch manchen ausländischen Kopf. Als Makart eine neue Rubenszeit heraufbeschwor, waren auch diese Büsten vorwiegend barock; Charlotte Wolter, Graf Edmund Zichy, Angeli, Makart, dann einige berühmte Greise: Ami Boué, Führich, Moïse Schön, Hofrat Becker, Anton Bruckner — das war ein Triumph des malerischen Realismus jener Zeit. Seine lebensvolle Behandlung der Ober-

flächen, die Virtuosität im Stofflichen, die energische Ausnützung von Licht und Schatten, farbiger Tönung, dazu ein fast unfehlbares Treffen der Persönlichkeit: das waren die starken Seiten dieser Kunst. In späteren Jahren stand ihm gelegentlich auch echtes Barockmaterial zur Verfügung, z. B. leberroter Marmor (Büste des Architekten Kayser), den er mit der richtigen spiegelnden Breite und Weichheit behandelte. Vortrefflich lagen ihm alle gemütlichen und anmutigen Modelle, also auch junge Damen und Kinder. Er machte sich für diese einen eigenen, sehr wienerischen Grübchenstil; die farbige Marmorbüste der Gattin Otto Wagners ist in dieser Richtung ein Meisterstück. Erst später bekam er auch Porträtstatuetten zu machen (Baronin Liebig, eine Kindergruppe u. a.), nachdem schon viel früher der Kaiser sich von ihm in ganzer Figur hatte darstellen lassen. Die große Bauzeit Wiens gab ihm auch viel dekorative Arbeit. Seine Statuen und Büsten stehen dutzendweise an den Monumentalbauten; am Burgtheater u. a. die großen Tischfiguren Phädra, Don Juan, Falstaff, Hanswurst, und am Künstlerhause ein kolossaler Rubens. Die knappen Verhältnisse nach dem „Krach“ brachten es mit sich, daß sein dekoratives Talent sich ebensowenig wie das Makarts voll ausleben konnte. Er entwarf vergebens große Pläne zur architektonisch-plastischen Neugestaltung der Plätze vor dem Schwarzenbergpalais und dem Rathause. Seine Brunnenfiguren für den Volksgarten und das Lainzer Jagdschloß sind hervorragende Werke; ein reizender Puttenbrunnen seiner besten Zeit sollte nach seinem Tode für den Stefansplatz ausgeführt werden, doch ist es davon leider wieder still geworden. Zu monumentaler Thätigkeit gelangte er ganz spät. Einstweilen behalf er sich mit Grabdenkmälern, unter denen die des Grafen O'Sullivan auf dem Hiezingner Friedhofe (mit der sitzenden Gestalt seiner Witwe Charlotte Wolter), der Gräfin Radezky-Liebig und das Doppeldenkmal der Maler Pettenkofen und Müller zu rühmen sind. Eine meisterhafte posthume Statue ist die der Frau Adele Brody; marmornes Tanagra, lebensgroß und von einer wehmütigen Weihe der Stimmung, als habe den Künstler selbst dabei Todesahnung beschlichen. Sein erstes Denkmal ist das für Hummel in Preßburg (Kolossalbüste mit Putten am Sockel), wo von ihm auch ein feck aufgebauter Ganymedbrunnen steht. Ein interessantes Krönungsdenkmal für Preßburg, mit seinem einzigen Löwen, kam nicht zur Ausführung. Für das Wiener Goethedenkmal machte er mehrere Entwürfe, darunter einen thronenden alten und einen frisch ausschreitenden jungen Goethe. Beide wurden wenigstens im kleinen gegossen. Dagegen war es ihm gegönnt, vor seinem Tode zwei große Denkmäler zu vollenden: den Mozart für Wien und den Werndl für Stadt Steyr. Mozart in Marmor, Louis XVI.-Stil, Kostüm, mit einem Schwarm von musizierenden „Kindern“, die am Sockel hinanschwärmen, auch mit Reliefs in allen Höhegraden; Werndl in Bronze, Mann der modernen Arbeit, mit mächtigen Arbeiterfiguren um den Sockel. Diese beiden bedeutenden Werke von so gegensätzlichem Charakter entstanden gleichzeitig, neben ihnen aber noch das Makart-Denkmal für Wien, im Rubenskostüm, ungefähr wie er es im Festzuge getragen, das kostümierte Denkmal des Bürgermeisters Petersen für Hamburg und ein strammes Kriegerdenkmal für Königgrätz. Eine ganz seltene Schaffenskraft, bei schon erlöschender Lebensflamme. Sogar in der Kleinplastik sind seine letzten Jahre be-

sonders fruchtbar. Er hatte wieder Veranlassung, Statuetten zu schaffen, wie die reizende „Tänzerin“ früherer Jahre; eine Gruppe: Adam und Eva in Silber mit Email, ist von kraftvoller Aufrichtigkeit, ein Wiener Stubenmädchen im Falbel-Rokoko von lokaler Grazie. Ganz zuletzt entstand noch eine lebensgroße Treppenfigur: „Der Hausfrieden“, von jener Sevres-Empfindung, die bei ihm durch den Mozart lebendig geworden war. Auch zwei Stuhlhren aus buntem Marmor und Bronze, zwei prächtige silberne Tafelaufsätze und sogar eine große Fußmedaille auf die Vereinigung der Habsburgischen Erblande fallen in diese letzte Zeit.



Abb. 121. Viktor Tilgner.

Wenige Tage vor der Enthüllung des Mozart starb Tilgner, 16. April 1896, zur tiefen Bestürzung der Residenz. Mit Ausnahme des Mozart fanden alle diese Arbeiten ungeteilte Anerkennung. Den Mozart fand man zu bewegt und jüngerhaft. Er ist es auch vielleicht; man sieht ihm an, daß der Künstler erst spät an eine Denkmalfigur kam und der Wirkung nicht sicher war. Aber in hundert Jahren wird gerade das interessieren; ein Mozart aus der Zeit des Johann Strauß.

Eine Tilgner verwandte Natur ist der Adelsberger Arthur Straffer (geb. 1854), künstlerisch gleichfalls ein Sohn der Makartzeit. Seine Hauptleistung ist die farbige Kleinplastik; ein großer Velazquez für eine Außennische des Künstlerhauses ist nicht zur Ausführung gelangt, aber keineswegs ohne Interesse. Er begann zu Ende der

siebziger Jahre mit japanischen Figuren, in denen sich ein starker ethnographischer Instinkt und ein ganz persönliches Farbentaleut aussprachen. Eine prächtige Ja-



Abb. 122. Viktor Tilgner: Das Werndl-Denkmal in Steyr.

panerin wurde gleich von Makart selbst gekauft. Aegyptische und indische Genrefiguren folgten, mit wachsender Virtuosität gemacht, manche von ganz bizarrer Wirkung, wie jener betende Hindu zwischen seinen beiden ungeheuren mitbetenden

Elefanten. Für solche Tiere hat der Künstler das nämliche Talent, wie für die farbigen Menschenrassen. Sein rot gekleideter Araber, der an die Sphinx gelehnt, das „Geheimnis des Grabes“ hütet, seine antike Frau, die dasitzt, die Totenfackel in der Hand und den „Blick in die Ewigkeit“ sendet, sind sehr dekorative Werke. Figuren aus dem heimischen Genreleben (die Wasserträgerin, das Gänsemädchen) liebt er als Bronze grün zu patinieren. Sie sind äußerst wahr in Typus und Bewegung. In derselben grünen Patina hielt er seine meisterhaften Gruppen: „Triumphzug des Antonius“ mit einem Löwengespann (Bronze in kolossalem Maßstabe, auf der Pariser Weltausstellung 1900 mit der großen Medaille geehrt) und die in feister Herrlichkeit thronende „Amazonenkönigin Myrina“. Mensch und Tier sind da mit großer Arwüchsigkeit gegeben, der Mensch in einer naiv überquellenden Leiblichkeit, die physisch durchgreift. In der Gewerbeausstellung des Jubeljahres 1898 bewährte sich Straffer als plastischer Großdekorateur, namentlich



Abb. 123. D. Tilgner: Das Mozart-Denkmal in Wien.



mit einer ganzen Statuenwand, die in Kolossalfiguren den Kaiser hoch zu Ross, von allen seinen Truppentypen umgeben, darstellte. Diese schneidige Stegreifarbeit ist jetzt im Invalidenhause aufgestellt. Ein Zug von animalischer Lebensfülle, der



Abb. 125. Arthur Strasser: Schlangenschwörer.

aber in Plumpheit und Gewaltthätigkeit ausartete, lebte auch in dem gewiß begabten Vincenz Pils (geb. 1816). Er gehörte zum Kreise Hansens, dessen Parlamentshaus ihm die bedeutsam wirkenden Quadrigen der Attika und die Karyatiden der Seitenaltanen verdankt. Sein Kollonitz war eine der besten Figuren auf der Elisabethbrücke. Im Hofe des allgemeinen Krankenhauses steht sein Denkmal

des Laryngologen Türck, auf dem Centralfriedhof sein ungeheurer Mühlfeld-Kopf. Mühlungen sind ihm die zwölf Komponisten am Musikvereinsgebäude und die übermassiven Pegasusse, die von der Oper wieder herunter mußten, um in einen Park von Philadelphia zu wandern. Sie sind durch zwei wenig sagende Gruppen von Hähnel ersetzt. Zu der Generation Pilz oder ungefähr gehören noch der urwüchsigte Karl Costenoble (geb. 1837), Moïse Düll (geb. 1843), der vielgewandte, aber mehr äußerliche Otto König (geb. Meißen 1838, einst Professor



Abb. 126. Anton Wagner: Das Gänsemädchen. Brunnen in Wien.

an der Kunstgewerbeschule), der meist dekorativ thätige Anton Schmidgruber (geb. 1837), der kunstgewerblich fruchtbare Franz Schönthaler, Johann Silbernagel (geb. Bozen 1839), Urheber des Liebenberg-Denkmal, und Anton Wagner (geb. Königshof 1834, gest. 1900), von dem das hübsche „Gänsemädchen“ an der Rahlstiege herrührt.

In einer anderen Gruppe finden wir den fruchtbaren Johannes Benf (geb. 1844). Er ist der Antike unter seinen Zeitgenossen und handhabt die klassische Form mit einer oft mehr als äußerlichen Gewandtheit. Selbst in seinen Giebelgruppen kommen Gestalten von einer intimeren Anmut vor. Die Clytia im Kaisergang des Burgtheaters (Marmor mit Bronze montiert, ähnlich der Austria

im Vestibül der Länderbank) und die beiden ehernen Kolossalfiguren Apollo und Minerva auf den Kuppeln der Hofmuseen sind seine besten Werke. Im rein Dekorativen fällt er oft ins Leere, so in dem Relief am neuen Michaelertrakt der Hofburg. Sein jüngstes Werk ist das Amerling-Denkmal im Stadtpark. Dagegen ist Theodor Friedel (1842—1899) für die Dekoration im großen und im Sinne



Abb. 127 und 128. Theodor Friedel:

einer dekorativen Zeit geboren. Ein Mann des Rokoko-Jahrhunderts, gut, um Saaldecken und Wände mit Allegorien in Stuck zu bedecken und Fassaden mit gewaltigen Gruppen zu krönen. Solche Gruppen sind „der Tag“ mit seinem Viergespann über der Ecke des Philippshofes und die Kybele mit ihrem Löwengespann im Giebel der Frucht- und Mehlbörse. Seine beiden Rossbändiger vor den Hofstallungen erinnern günstig an die „Chevaux de Marly“ am Beginn der Champs-Élysées, sind aber mit dem Realismus des Tages durchmodelliert. Zuletzt hat er den Figurenschmuck des neuen Regensburgerhofes geschaffen. Edmund

Hofmann von Aspernbruch (geb. 1847) ist voll guter klassischer Ueberlieferungen, aber als frische, robuste Natur dennoch ein Realist, dem man das Denkmal Friedrich Schmidts verdankt. Sein jüngstes Werk in dieser Richtung ist die Bronze-Statue des Kaisers in ganz ungewohnter Auffassung, nämlich in der Campagneuniform mit der Mütze auf dem Kopfe; ein Werk von größter Authentizität und



Rossbändiger auf dem Maria Theresiaplatz in Wien.

zugleich das neueste nach der Natur gearbeitete Bildnis des Monarchen. Seine beiden ehernen Centauren vor der Akademie der bildenden Künste sind, trotz der ausdrücklichen akademischen Beschränkung und der antiken Vorbilder auf dem Kapitol, Figuren von einer gewissen jugendlichen Schneidigkeit. Seine neuesten Werke sind ein Denkmal des Erzherzogs Karl Ludwig für das Wiener Cottageviertel und eine Statue des „letzten Ritters“ für Görz. Auch Stefan Schwarz (geb. Neutra 1851) gehört zur Klasse der Kräftigen. Ein spezifisches Metalltalent, wurde er bald Professor der Eiselierschule. Die Verhältnisse wiesen ihn zunächst

auf die Kleinkunst hin. Seine Köpfe, Statuetten, Reliefs in Bronze und Silber haben alle einen starken Zug. Ein prachtvoller silberner Tafelaufsatz gehört zu den kühnsten Entwürfen der Wiener Metallkunst und seine silberne Reiterfigur, welche die Befreiung Wiens feiert, ist ein prächtiges Museumstück. Ein erzbischöfliches Grabdenkmal für Olmütz und das Grabmal Eitelbergers zeigen, daß er auch größeren Maßstäben gewachsen ist. Neuestens treibt er Porträtplaketten in Silber direkt nach der Natur und hat damit eine neue Technik eingebürgert.



Abb. 129. Franz Vogel: Das Raimund-Denkmal in Wien.

Die wiederbelebte Wiener Medaillenkunst hat in ihm einen ihrer gewandtesten Künstler. Der Stärkste unter diesen Starken war freilich Heinrich Natter (geb. Braun 1844, gest. 1892), der athletische Tiroler, der auf dem Berge Isel bei Innsbruck das kolossale Erzbild Andreas Hofers aufgestellt hat, wie ein Selbstbekenntnis seiner eigenen Kraftnatur, wie denn wirklich eine Art Selbstbildnis darin steckt. Sein Zwingli-Denkmal in Zürich, eine Talarfigur mit Schwert und Bibel, zeichnet sich gleichfalls durch Einfachheit und monumentalen Wurf aus. In Mariahilf steht von ihm das Haydn-Denkmal, in Bozen der Walter von der Vogelweide, im Burgtheater sein Laube (im charakteristischen Mentschikoff) und Dingelstedt. Je kräftiger, desto besser ist das alles. Kraft ist auch die Haupt-

eigenschaft seiner Büsten (Bismarck), ja selbst seiner Grabfiguren. Die Norrengruppe im feierlich wirkenden fleischlichen Gruftgewölbe zu Ober-St.-Veit (die nordisch stilisierte Architektur von Hieser) ist von majestätischem Ernst. Der begabte Architekt Otto Hieser (1850—1892) starb fast gleichzeitig mit Natter, beide viel zu früh, und ebenso der Besteller der Gruft. Die Jangsche Gruft auf dem Centralfriedhof, aus schwarzgrünem Serpentin gebaut, mit laternentragenden Gnomon am Eingang, ist ein durchaus urwüchsiges Werk. Riesen und Gnomon waren Natters Lieblinge; auch sein vorzüglicher Laube ist so ein Gnomontypus. Der herkulische Mann starb schon im achtundvierzigsten Lebensjahre. Sein Landsmann Hermann Klotz (geb. Imst 1850) ist Professor der Holzbildhauerei und hat vorzügliche Holzstatuen (Joachim Haspinger, die Allegorie der Holzplastik u. a.) geschnitzt. Auch seine farbigen Holzbüsten finden Anerkennung. Die junge Garde hat leider den fruchtbaren Kleinplastiker August Kühne (geb. 1845) früh verloren, dessen schlanke Figuren mit weit ausgreifenden Gebärden (Arbeiter u. s. w.) einen eigenen Charakter hatten. Und noch früher verlor der jüngste Nachwuchs den wienerisch-resoluten Ludwig Dürnbauer (1860—1895). Seine Ringergruppe: „Der Kampf ums Brot“ versprach einen energischen Kampf um die realistische Kunst. Für ein Künstlerfest machte er eine sitzende nackte Figur der „Konkurrenz“, eine echte Hernalserin in voller Urwüchsigkeit, deren Abgüsse sehr gesucht sind. Durch eine sitzende weibliche Figur zeigte er aber zuletzt auch noch, daß er selbst hellenischen Regungen zugänglich war. Josef Kassin (geb. 1856) hat einen Zug ins Große und ist auch trefflich im Bildnis. Die lebensgroße Gruppe eines kranken Mädchens mit ihrer Wärterin, für das Rothschild-Spital, ist eine der besten neueren Leistungen des Wiener gemäßigten Realismus. Der einstweilen im kleinen vielseitige Hans Rathausky (geb. 1858) hat sich mit Erfolg der farbigen Plastik zugewendet. Johann Scherpe (geb. 1855) ist Urheber des volkstümlich gedachten Anzengruber-Denkmal, dessen Marterstil leider hinterher zu sehr akademisiert wurde. Auch das Anzengruber-Denkmal (der Dichter auf einem Felsen stehend, an dessen Fuße der Wurzelsepp sitzt und philosophiert) ist ihm anvertraut. Diese ganze Gruppe, nebst Kaan, dem Tierplastiker Lay und anderen ist aus Kundmanns Schule hervorgegangen. Von Karl Schwerzek sind die Hermenbüsten Lenas und Anastasius Grüns auf dem Schillerplatz, von Franz Vogel (geb. 1861) das gemüthliche Raimund-Denkmal vor dem Wiener Volkstheater. Aus Zumbuschs Schule kommen unter anderen Anton Brenek, Urheber der Kaiser Josef-Denkmal in Brünn und Reichenberg, Emanuel Pendl, der die kolossale „Justitia“ in den Justizpalast stellte, und Hans Bitterlich (geb. 1860), dessen Eynerbüste unter den Arkaden der Universität eine der besten Wiener Porträtbüsten der realistischen Richtung ist. Sein Gutenberg-Denkmal am Lugeck (Wien) ist eine gute Arbeit, schwankt aber zu sehr zwischen alter und neuer Weise. Bei dieser Gutenberg-Konkurrenz ist auch der Name Othmar Schimkowitz in den Vordergrund getreten; sein origineller Entwurf war der Ausführung wert. Unter den meistbeschäftigten Metallleuten Wiens ist schließlich der Ciseleur Karl Waschmann (geb. 1848) zu nennen. Sein kolossaler Hubertus-Tafelaufsatz, ein Jubelgeschenk der Erzherzogin Maria Valeria, rings mit Reliefs aller Jagdstätten des



Abb. 130. Medaille von Rudolf Marschall, Wien.

1837) sich in die Kahlische Formenwelt einlebte. In dieser bewegt sich unter anderem sein großer Schild: „Kampf der Centauren und Lapithen“, der ihm die Professur eintrug. Viele der wichtigsten Medaillen unter Kaiser Franz Josef wurden von ihm modelliert, darunter die Kriegsmedaille. Doch ist das Bild des Kaisers an dieser von Anton Scharff, dem überhaupt der Löwenanteil an dem österreichischen Medaillenbildnis zufiel. Scharff (geb. 1845) ist ein frisches plastisches Temperament, das sich vielleicht noch gar nicht ausgesprudelt hat. Von einer gewissen Grätigkeit und Strohigkeit seiner Jugend drang er zu einer wohligeren Formgebung durch und wurde bald ein Meister des realistischen Porträts, aber auch alles heraldischen, allegorischen, architektonischen, ja landschaftlichen Bei- und Hauptwerkes, das die moderne Medaille als kleinster Handspiegel des öffentlichen Lebens von ihm forderte. So Manches in diesem Vielerlei ist nicht recht durchgereift; es wird in Wien viel aus dem Stegreif gearbeitet, so für den ersten Blick, dem sich sogleich ein entgegenkommendes, gewinnendes Ensemble darstellt. Das bewegt sich mit einer gewissen Schnellfertigkeit zwischen Schick und Chic, ohne auf Ergründung durch den Beschauer zu rechnen. Ein Roty modelliert sich erst jedes Figürchen lebensgroß nach der Natur, um damit intim zu werden. Der Pariser Deloye, von dem bei Tilgner die Rede war, hat mit solcher mehr journalistischen Geläufigkeit die Tagesereignisse zu modellieren gepflegt. Dennoch ist Scharff ein Meister von anziehender Eigenart und es ist gewiß bezeichnend, daß die Reihe seiner Werke in der Hamburger Kunsthalle neben denen Rotys und Chaplains ausgelegt ist. In St. Petersburg hatte er Zar Alexander III. zu modellieren, als authentische Vorlage für alle russischen Medailleure; das Jubiläum der Königin Viktoria, die Enthüllung des Maria Theresia-Denkmales, die Virchow-Feier, das Budapester Millennium, das letzte Kaiserjubiläum fanden ihn an der Arbeit. Nicht unerwähnt sollen seine originellen Faschingsmedaillen für die Künstlerfeste bleiben, die eine bereits gesuchte Folge bilden.



Abb. 131. Medaille von Stefan Schwarz, Wien.

kaiserlichen Waidmanns geschmückt, ist eines der Galastücke der neuesten Wiener Metallplastik. Auch in den übrigen Kronländern fehlt es nicht an begabten Plastikern. In Galizien war der Ukrainer Marcell Guiski (1830—1894) wegen seiner weiblichen Büsten aus Marmor gefeiert. Auch Lewandowskis und Baracz' Stärke ist das Porträt, der Zumbusch-Schüler Blotnicki ist der vielseitigste.

In der Medailleurkunst fiel die Führung nach J. D. Böhms Tode an dessen Schüler Professor Karl Radnizky den Älteren (geb. 1818), der eine gewisse amtliche Trockenheit behielt, während sein Schüler Josef Tautenhayn (geb.

Unter den jüngeren Wiener Medailleuren hat in letzter Zeit Rudolf Marschall (geb. 1873) besondere Erfolge aufzuweisen. Seine Medaillen und Plaketten auf den Kaiser (1900), Papst Leo XIII. (1901, nach der Natur) u. s. w. zeichnen sich durch eine weichere Behandlung, überhaupt einen persönlichen Zug von Anmut aus, der namentlich auch dem allegorischen Teile dieser Arbeiten zu gute kommt. Ein etwas derberes aber sympathisches Element kennzeichnet die Arbeiten von Peter Breithut (geb. 1869) und Franz X. Pawlik (geb. 1865). Josef Tautenhayn jun. (geb. 1868) schließt sich mit Erfolg an. Einige Wiener sind im Auslande ansässig geworden: Heinrich Kautsch in Paris, J. Kowarzik in Frankfurt am Main, R. Mayer in Karlsruhe\*).



Abb. 132. Medaille von Peter Breithut.

#### 4. Die Malerei.

Der Rückblick auf die Malerei dieses halben Jahrhunderts fällt auf eine ungemein mannigfaltige Entwicklung, als deren Höhepunkte Führich, Kahl, Makart, Feuerbach und Matejko emporragen. Selbst an das Ausland konnte Oesterreich bedeutende Maler abgeben: Eduard v. Steinle an Frankfurt am Main, Schwind, Defregger, Gabriel Max an München, Passini an Venedig und andere mehr. Die muntere Woge der vormärzlichen Wiener Malerei schlug noch weit in die Regierungszeit des Kaisers herein, den, wie erwähnt, als goldlockigen Erzherzog noch der markige Miniaturporträtist Daffinger und sogar Fendi auf seiner großen „Familienvereinigung“ des Kaisers Franz Konterseit hatte. Der große Autodidakt Ferdinand Waldmüller starb erst 1865, nachdem seine künstlerische Ehrlichkeit ihn die Professur und die Kustodenstellung gekostet. Seine Schrift gegen den Schlandrian des akademischen Unterrichtes, an dem erst die Reorganisation der Akademie im Jahre 1877 etwas besserte, ist noch heute nicht veraltet. Ueberhaupt der ganze Mensch nicht. In seiner Privatmalschule dressierte er keinem Schüler seine Eigenart vom Leibe und nur die Natur galt als Autorität. Und seltsam berührt es heute, wenn man in einer Kritik über die Waldmüller-Ausstellung 1865 den Tadel wegen seines Malens im leibhaftigen Sonnenlichte liest, das seine späteren Bilder so „seltsam grell“ gemacht habe. Wir sehen da bloß mit Staunen und Teilnahme, wie weit er seinen Zeitgenossen voraus



Abb. 133. Medaille von Anton Scharff, Wien.

\*) Wiener Medailleure, von A. v. Loehr. Wien 1899. für die ältere österreichische Medaille: Porträtmedaillen des Erzhauses Oesterreich von Kaiser Friedrich III. bis Kaiser Franz II., von Karl Domanig. Wien 1896.