



Malerei und Plastik in Wien.

Vom Mittelalter bis zur Neuzeit.



Wenn es auch unleugbar ist, daß seit den frühesten Tagen, trotz so mancher Veränderungen, Einwanderung und Vermischung mit fremden Elementen, der Charakter des Wiener Volksthumes im großen Ganzen seine auszeichnenden Merkmale beibehielt, so würde es doch schwer fallen, aus den älteren Perioden an den Kunstwerken der Stadt diese Beziehungen, diese Verwandtschaft und Durchdringung zweier Factoren — der Kunstthätigkeit und des Stammeswesens — haarklein nachzuweisen. Die culturelle Erscheinung der bildenden Kunst hat in Wien ja, bei allem Werthe ihrer Hervorbringnisse, doch niemals eine so vielseitige, so Alles beherrschende Bedeutung erreicht wie etwa in Florenz, in Venedig, in Nürnberg; sie bildete immer nur eine glänzende Facette, nicht das Spiegelglas, in dem sich das ganze Wesen unserer geistigen und gemüthlichen Beschaffenheit widerspiegelt.

Die Zeiten des Mittelalters waren übrigens auch an anderen Orten durch den gebundenen, typisch bestimmten Charakter ihres Kunstwesens weniger geeignet, in ihren Schöpfungen Volksindividualitäten deutlich herausreifen zu lassen; erst der Geist der Renaissance und der folgenden Zeiten, der nach der Schule der Alten ja auch beim einzelnen Menschen die Entfaltung des Charakteristischen so sehr begünstigte, bereitete hier die Möglichkeit zur Ausprägung localer Eigenart, zur Bildung einzelner Schattirungen im großen Gesamtbilde des Kunstschaffens.

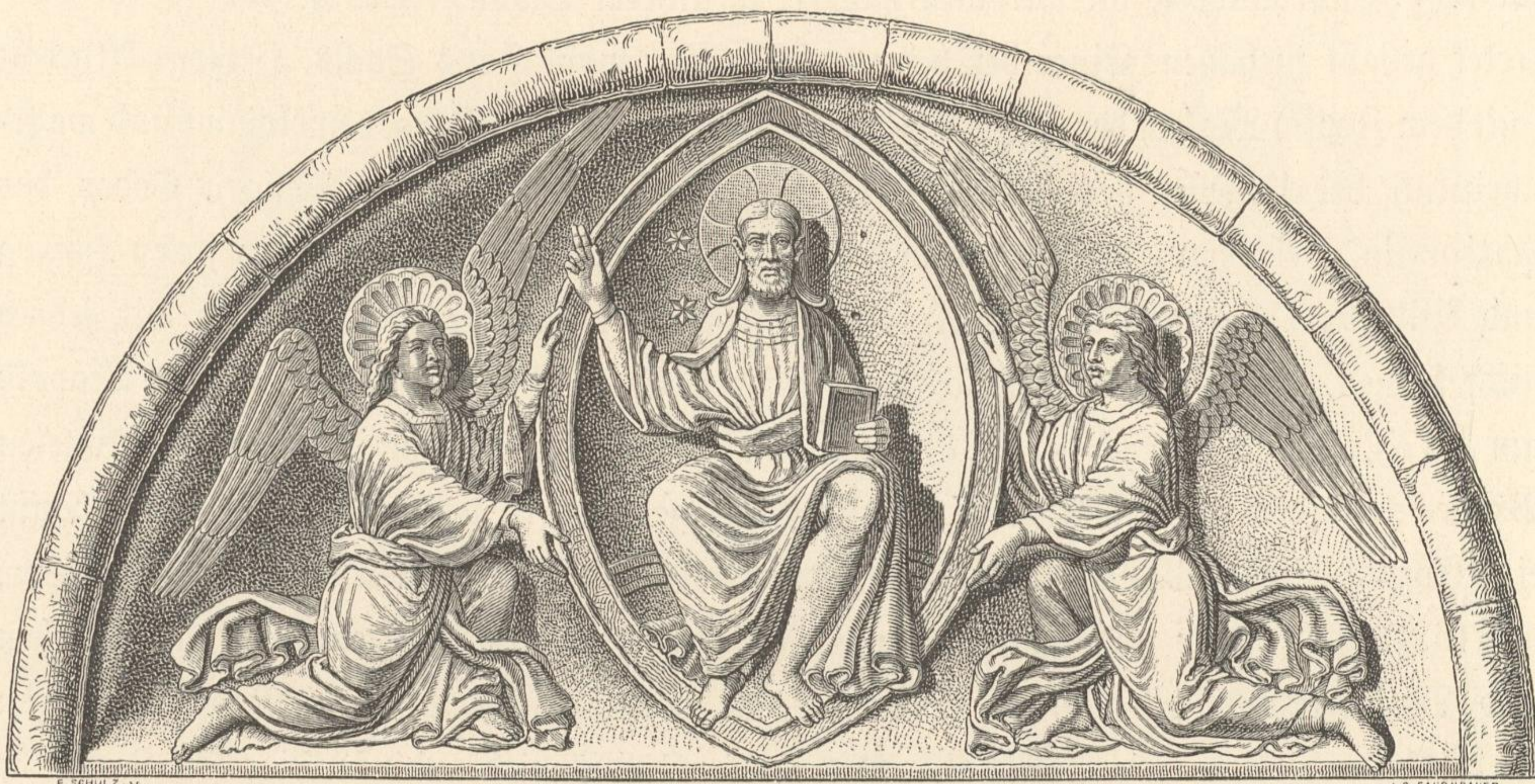
Durch das ganze Mittelalter erringt die gesammte Kunst Österreichs — ich meine hier das deutsche sogenannte Innerösterreich — und somit auch diejenige Wiens noch kein selbständigeres Gepräge. In diese östlichen Grenzgebiete flutete damals nur die äußerste Brandung der deutschen Culturbewegung, spielte an einzelnen verstreuten Punkten im Süden auch zuweilen ein Wellenschlag der italienisch-mittelalterlichen Kunst herein; in der Kirchenbaukunst war durch besondere Umstände hier und da selbst Frankreichs Einfluß mächtig, ein local Eigenthümliches kam aber noch nicht zum Wachsthum. So tragen denn auch unsere größten mittelalterlichen Schöpfungen diesen Charakter, der der Charakter des ganzen Landes und seines Volksthumes in jenen Zeiten ist, wo von Barbaren verheerte Gegenden erst allmählig durch deutsche Ansiedler aus Baiern, Franken und anderen Gauen cultivirt worden waren, wo der wachsende Verkehr später Niederländer und Wälſche herbeiführte, wo ein slavisches und magyarisches Nachbarthum das Mosaik noch bunter machte und fortdauernde Kämpfe noch durch Jahrhunderte jene Ruhe raubten, unter deren Segnungen allein alle diese bunten Elemente in einen Ton verschmolzen werden konnten. So stehen die italienischen Einflüsse im Gurker Dom, die französischen in den Kirchenbauten Böhmens, der deutsche Hallenbau von St. Stefan nebeneinander in Einem Lande.

Die Tafelmalerei läßt sich durch das XV. und XVI. Jahrhundert als Nachfolgerin der Schulen von Köln, der niederländischen, fränkischen und baierischen bis auf die Elemente der Dürer'schen und Holbein'schen Richtung nachweisen, aber bei allen diesen mannigfachen Wandlungen fällt es selbst vom rein kunstwissenschaftlichen Standpunkte ungemein schwer, an den Producten nach Stil, Auffassung und Technik bezeichnende Symptome localer Natur zu finden, geschweige denn, daß etwa ein im allgemeinsten Sinne österreichisch und wienerisch zu nennendes Hauptmoment charakteristisch aus ihnen entgegenleuchten würde.

An Ansätzen zur Bildung desselben, welche aber der Sturm jener rauhen Zeiten größtentheils wieder verwischte, fehlte es übrigens auch im Mittelalter keineswegs. Sie gingen weniger von dem im Allgemeinen am meisten kunstfördernden Factor, von der Geistlichkeit aus; denn der einheitliche, in der gesammten damaligen Welt von denselben kirchlichen Idealen und Normen beherrschte Geist ihres Kunstschaffens begünstigte eine Entwicklung im Sinne des Stammeseigenthümlichen nicht. Das städtische Bürgerthum, in Deutschland wie in den Niederlanden und in Italien der mächtigste Hebel für die Individualisirung der Kunst, kam in Österreich gerade nicht zu freier Blüte; dem Adel versagte der endlose Krieg und stete Besitzwechsel hierzulande im früheren Mittelalter die Möglichkeit, die edle, aber zarte Pflanze zu warten; so ist es denn seit den ältesten Zeiten das dynastische Element gewesen, das in Österreich die Künste nicht nur auf das

kräftigste förderte, sondern auch der Factor war, welcher ihnen einen heimatlichen Charakter aufzudrücken vermochte.

Speciell in Wien sehen wir bereits die Babenberger diese erhabene Mission erfüllen. Die nahen, selbst verwandtschaftlichen Beziehungen des Hauses zur byzantinischen Kaiserfamilie können, obwohl uns alle Belege dafür mangeln, für die Kunstentwicklung in der Heimat gewiß nicht ohne Einfluß geblieben sein. Wie an den spärlichen Resten des romanischen Baustils äußert sich auch an ihrem noch dürftigeren plastischen Schmucke die Einwirkung der Klosterschulen im Lande. Haben wir in Wien auch keinen noch so kleinen Farbenspleck von Malerei des XI. bis XIV. Jahrhunderts, so läßt sich doch aus den



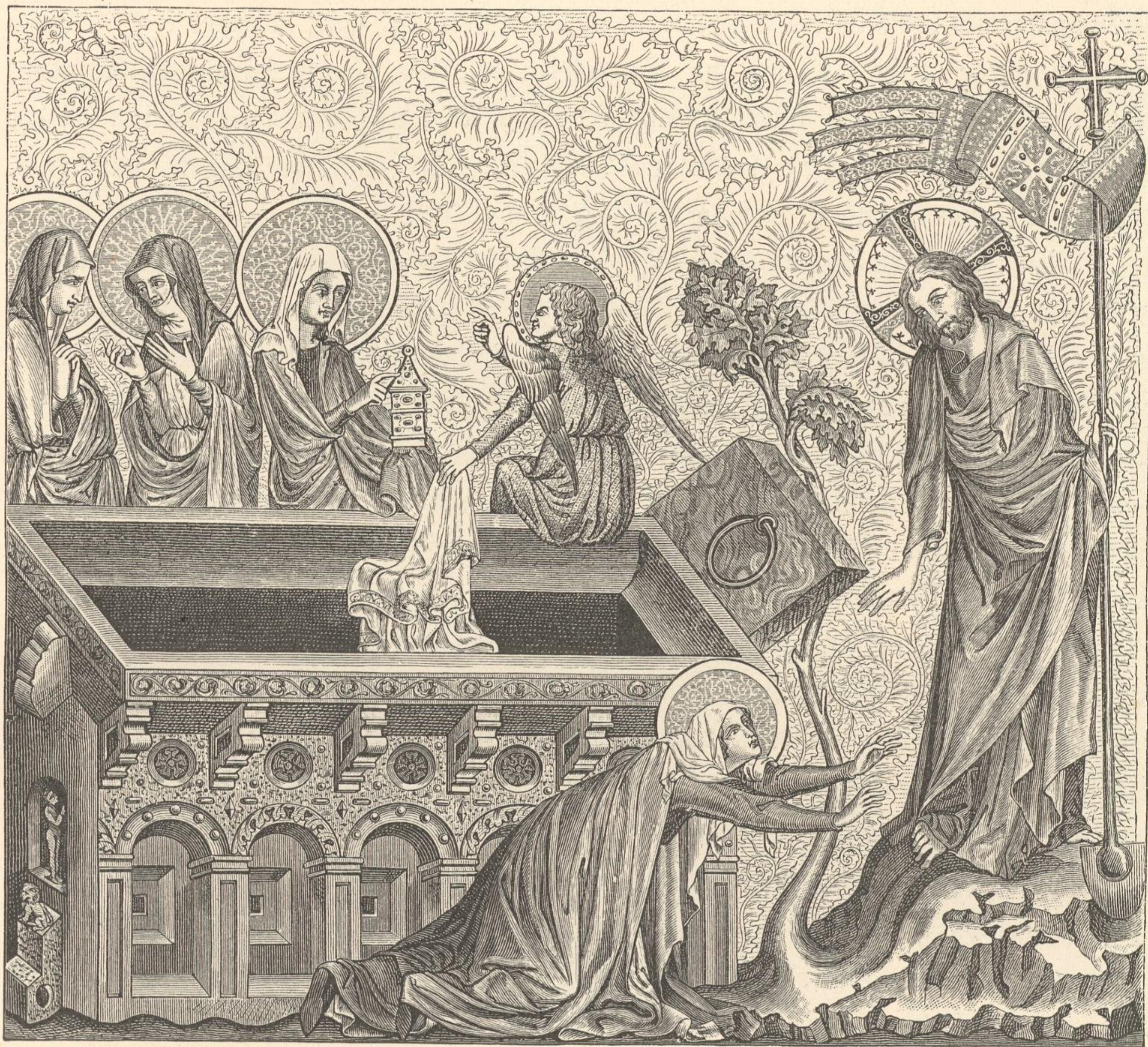
Tympanon-Relief vom Riesenthore der Stefanskirche in Wien.

erhaltenen Fresken in den Karnern (Todtenkapellen) von Mödling und Tulln zc. schließen, daß eine ziemliche derbe Nuance des allgemeinen romanischen Stiltypus mit deutlichen Betonungen eines national-germanischen Physiognomienchemas auf der Grundlage mönchischer Kunstübung verbreitet war. Die Glasgemälde von Heiligenkreuz aus jener Epoche bekunden dagegen in ihrer grau in Grau gehaltenen Ornamentik eine genaue Imitation südfranzösischer Muster, wie dies die Herkunft der Mönche, welche ihre Verfertiger waren, veranlaßte. In Wien scheint indeß die Malerei sehr bald in die Hände der Laien gelangt zu sein, denn schon um 1190 kommt urkundlich ein Miniaturmaler Namens Marchwardus vor, der bürgerlichen Standes und verheiratet war. Etwas später hatte der deutsche Einfluß in der Glasmalerei das französische Element bereits verdrängt; er stammte von dem baierischen Kloster Tegernsee her, der Centrale dieser Kunst für den ganzen Osten, woher wohl auch jener Meister Eberhart gekommen ist, der unter Albrecht I. 1291 für die berühmte Capella speciosa in Klosterneuburg beschäftigt erscheint.

Von der Plastik des Romanismus ist uns in Wien äußerst wenig überliefert. Das sogenannte Riesenthor mit dem Tympanonrelief des thronenden Salvator zwischen zwei Engelgestalten bekundet den ideal-kirchlichen Stil der Zeit mit antiken Reminiscenzen in der Draperie, während die Ornamentik der Wandsäulchen die Motive des germanisch-barbarischen Flechtwerkstils zur Schau trägt, wie Ähnliches an den Kirchenbauten von St. Jak in Ungarn, Wiener-Neustadt und Heiligenkreuz zu Tage tritt. Von der Kleinkunst und Miniaturmalerei Wiens jener fernen Zeit haben wir keine Proben, doch nahmen an der Huldigung der Wiener Bürger unter Leopold dem Glorreichen bereits Goldschmiede und andere Kunsthandwerker theil. Dagegen scheint zur Zeit der gothischen Stilblüte, also schon im XIV. Jahrhundert, die Miniaturmalerei in unserer Stadt bereits hervorragende Vertreter gehabt zu haben. Einer der bedeutendsten war wohl Hans Sachs, Herzogs Albrecht (mit dem Poppe) Maler, der um 1380 bis 1390 als begüterter Bürger vorkommt und wahrscheinlich der Urheber des in der k. k. Hofbibliothek bewahrten prächtigen Codex des *Rationale divinorum officiorum* des Durandus sein dürfte, welches für jenen Herzog und Wilhelm IV. gemalt wurde. Andere Meister jener Periode, deren Werke wir jedoch nicht kennen, waren Heinrich Baschang, Friedrich Sternseher, Hofmaler Herzogs Leopold um 1375, Jakob Grün, der auch im Rathe Sitz hatte und zu jener weitverbreiteten Bruderschaft des heiligen Christof vom Arlberg gehörte, in deren Gedenkbuch überhaupt eine Anzahl Wiener Maler durch ihre Wappen vertreten sind. Von Kaspar Dunkelsteiner, um 1420, haben wir noch sein Testament, in dem er unter Anderem über seine Farben und Malgeräthschaften verfügt. Schon 1410 erhielten die Wiener Maler, zu deren St. Lukaszeche auch (wie an anderen Orten) die Goldschmiede und sonstige Kunstgewerbe gehörten, ein Gesetzbuch, das Maler-Recht, welches, später mehrmals erneuert, sie in geistliche Maler und sogenannte Schilter trennte; die letzteren hatten ihren Namen von den Schilden, welche sie, sowie Lanzen, Fahnen, Pferddecken für Turniere und dergleichen, mit farbigem Schmuck zu verzieren hatten. Meister Hylprant der Schilter wird 1349 erwähnt. Die Schulter- (einst Schiltergasse) erinnert heute noch an ihren Wohnplatz, die meisten der „geistlichen“, also eigentlichen Kunstmaler liebten die Strauchgasse als ihren Wohnort. Von der Kunstfertigkeit der Ersteren geben uns einige sogenannte Todten- (Gedächtniß-)schilder, die einst in der Stefanskirche hingen, einen Begriff. Neben solchen kleineren Arbeiten blühte aber auch das Fresko, denn in der schönen Beschreibung, welche Aneas Sylvius von dem Wien des XV. Jahrhunderts gibt, gedenkt er bereits der vielen bemalten Façaden der Wohnhäuser.

Älteste Tafelbilder der Wiener Meister, von denen einige die kaiserliche Galerie besitzt, zeigen den Einfluß der idealistischen Schule von Köln mit zarten, blassen Gesichtchen, goldenem Hintergrund und naiver Andeutung des Körperlichen, sowie der Natur und

Landschaft. Sehr bald jedoch drang das entgegengesetzte Element des Realismus sehr kräftig ein: sein Weg ging über die Schulen Süddeutschlands, besonders durch diejenige des elsässischen Meisters Schongauer; seine Wiege jedoch waren die Niederlande, wo durch die große Reform der Gebrüder van Eyck der kirchlich-ideale Stil der Vorzeit verdrängt



Die heiligen Frauen am Grabe; Gemälde vom Verduner Altar in Klosterneuburg.

worden war durch eine der lebenswahren Auffassung, dem stofflichen Detail und der scharfen Charakteristik huldigende Kunstweise. Die neue Technik der Ölmalerei trat an die Stelle der blassen, weniger geschmeidigen Tempera. In Wien haben speciell wohl die steten Verbindungen der als reiche Kaufleute angesiedelten Niederländer mit ihrem Stammlande, später aber besonders die Beziehungen Friedrichs IV. zu Burgund die Einwirkung des neuen Kunstelements begünstigt, das schon um die Mitte des XV. Jahrhunderts hier in voller Kraft erscheint.

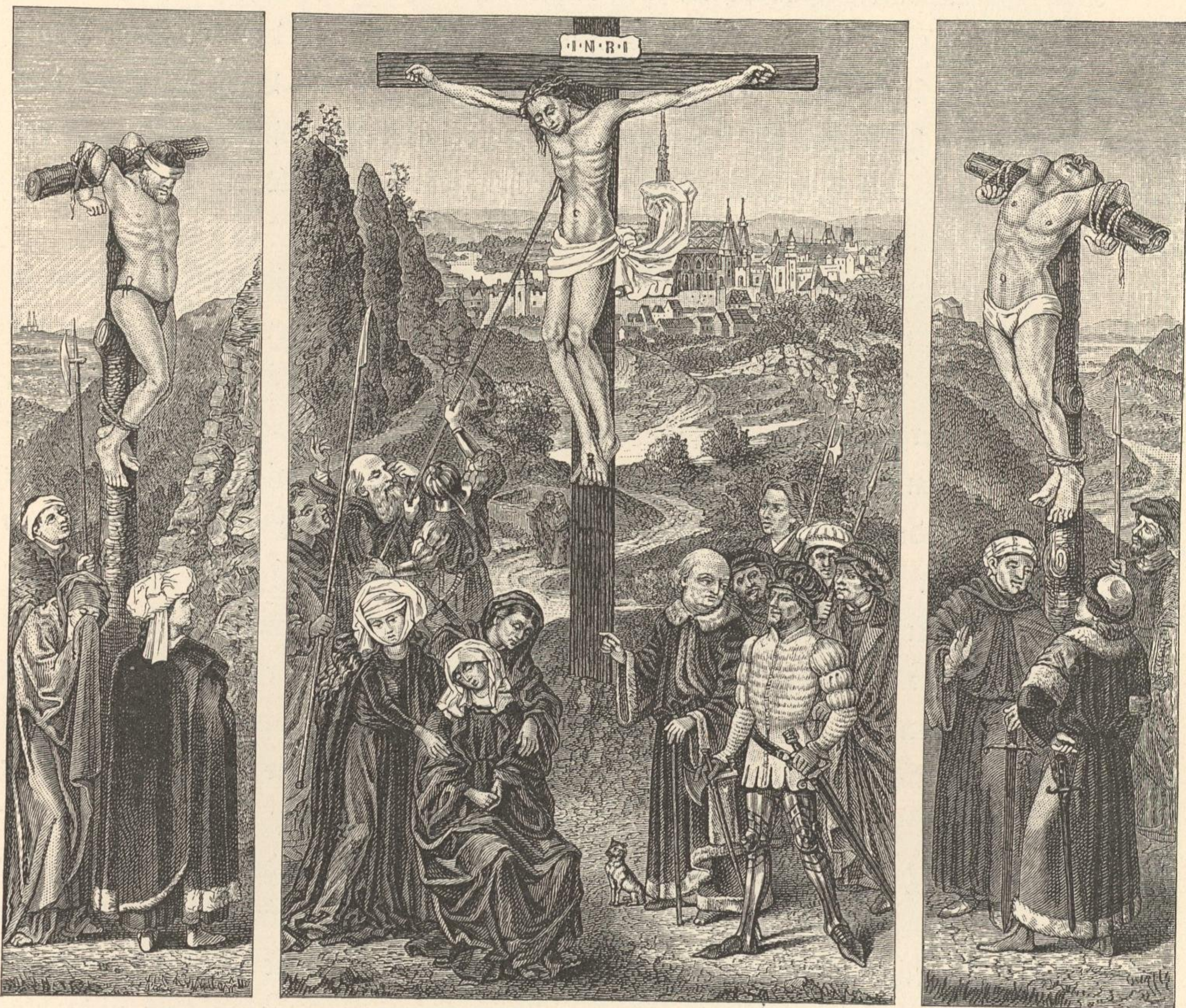
Wien und Niederösterreich.

Diese Richtung brachte den größten Maler Wiens vor der Renaissance, neben dem Tiroler Michael Pacher überhaupt Österreichs bedeutendsten Namen auf dem Gebiete der Malerei während des Mittelalters, hervor, Meister Wolfgang Kueland. Von seiner Hand haben wir noch in der Bildergalerie des Stiftes Klosterneuburg einen Cyklus aus der Johannislegende voll feiner Züge, schöner Landschaftsmotive und edler Charakteristik; ein Kreuzigungsbild des Klosters St. Florian in Oberösterreich, ganz in seiner Art, ist durch die beigegebene Ansicht Wiens mit St. Stefan und der alten Herzogsburg besonders interessant. Kueland war öfter „Genannter“ des Stadtrathes und bewies sich bei der Rebellion der Wiener gegen Friedrich IV. als treuer Anhänger des Kaisers; wir hören, daß er bei diesem Anlasse in Gefangenschaft gerieth (1462).

Beinamen damaliger in Wien ansässiger Maler: vom Rhein, von Paris 2c. deuten genugsam an, wie verschiedene Kunstschulen ihre Strömungen hier vereinigten. Es war nicht anders als auf den übrigen Gebieten, wo z. B. Janke der Böhme als Goldschmied, ein Glockengießer von München und Andere dergleichen erwähnt werden. Auch die Sculptur der Gothik bietet eine Musterkarte fremder Einflüsse dar, doch sind ihre Vertreter von denjenigen des Architekturfaches kaum zu sondern, da die Arbeit des Baumeisters, des Steinmetz und Statuars in besagter Stilepoche zumeist in einer Hand vereinigt lag. St. Stefan, der herrliche Dom, mit seinen schönen zahlreichen Meißelarbeiten allein zeigt auf die anschaulichste Weise, welches Conglomerat von Kunstströmungen im XV. Jahrhundert sich auf dem Boden Wiens sammelte. Da schafft der treffliche Niklas Verch das gewaltige Friedrichsgrabmal von rothem Marmor; er stammte aus der berühmten Bauhütte von Straßburg. Ganz verschieden, weitaus zierlicher, den niederländisch-französischen Werken verwandt ist die köstliche Kanzel. Meister Veit Rollinger, der Urheber der schönen holzgeschnittenen Chorstühle des Presbyteriums um 1480, hat ohne Zweifel die Schöpfungen Jörg Syrlins von Ulm geschaut, während der Taufstein mit den Apostelfiguren des Meisters Heinrich von Wien und eine Christusfigur von Jörg Jordan, an dessen Haus auf dem Judenplaz auch noch ein schönes Relief der Taufe Christi vorhanden ist, die einheimische Art vertreten. Zu dem Bedeutendsten gehören auch die beiden Baumeisterbüsten an der Kanzel und am Orgelfuße, welche die Meister Pilgram und Dechsel vorstellen sollen. Bruder Jakob von Paris, Beichtiger Albrechts II., wird mit der Bauhätigkeit an der Minoritenkirche zusammengebracht, in der uns an dem Portalrelief der Kreuzigung eine ausgezeichnete Probe von edler Sculptur des gothischen Stiles erhalten ist. Noch schöner sind übrigens einige der dort befindlichen Heiligenfiguren, darunter ein Johannes von fast idealem Adel des Hauptes.

Leider hat sich sonst nur Geringes von altwienerischer Malerei und Plastik vor der Renaissance erhalten. Zu ersterer gehören die freisunden Consecrationszeichen (Heiligen-

brustbilder) im Dome aus dem XV. Jahrhundert, jedoch noch von älterem Stilcharakter; die Reste des Martinsaltars daselbst, vielleicht noch früheren Ursprungs, die Madonna des sogenannten Speisaltars, der geschnitzte Altar in der Bartholomäuskapelle schon aus dem XVI. Herrlich in Farben leuchtende Glasmalereien besitzt nur noch St. Stefan (die Herzogsbilder) und Maria am Gestade. Von Sculpturwerken finden wir noch ziemlich



In der Art des Rueland: Kreuzigungsbild mit der Wiener Burg und der Stefanskirche in St. Florian.

viele Grabplatten, theils bloß mit Wappen, theils mit den Gestalten der Verstorbenen, worunter die schöne Tumba eines herzoglichen Paares aus dem XIV. Jahrhundert im Dome (angeblich Rudolf des Stifters) das Bedeutendste ist. Ein Beispiel eines prächtigen Baldachingrabes ist dasjenige, welches man früher dem Minnesänger Nithard zuschrieb, an der Südseite der Kathedrale. Großartiger scheint das Grabmal der Königin Blanca († 1305) bei den Minoriten gewesen zu sein, welches im vorigen Jahrhundert verschwunden ist. Eine vorzügliche Galerie trefflicher, wenn auch nur kräftig decorativ gedachter Arbeiten enthalten endlich die zahlreichen Baldachine der Innenpfeiler der Schiffe von St. Stefan,

wo wir eine Fülle realistisch behandelte Heiligenstatuen in dem echten alten Schmucke bunter Bemalung gewahr werden. Am Äußeren findet sich neben manchem schönen Grabmal der Gothik noch ein besonders interessantes jüngstes Gericht, bei den Michaelern ein derber Ölberg in großen Figuren, endlich in der Barbarakapelle des Domes ein lebensgroßes Crucifix von scharf-realistischer, aber fesselnder Wahrheit.

Auch sind mancherlei Hauschilder und Wahrzeichen hierher zu zählen, wie z. B. der sogenannte Winter, ein sich am Feuer wärmendes Männchen, in dem die Sage König Matthias Corvin erblicken will, der schöne Wappenengel der Stadt Wien etc. Alles dies ist nach den Nachrichten über die Thätigkeit in Wien beschäftigter Künstler und nach der Zahl der zerstörten oder später umgebauten Kirchen jedoch nur als ein verschwindend kleiner Theil des ehemals Vorhandengewesenen zu betrachten.

Der Flügelschlag der Renaissance ist in Wien früher fast als sonst irgendwo in deutschen Landen zu verspüren. Unsere Denkmäler der Sculptur dieser Stilart reichen bis in das erste Viertel des XVI. Jahrhunderts zurück, aber es ergeben sich Anzeichen dafür, daß schon im vorhergehenden Werke im neu-antiken Geschmack in unserer Stadt Eingang gefunden haben müssen. Es waren dies zunächst Malereien, wie z. B. ein Prediger bereits um 1450 den Wienern zum Vorwurf macht, daß sie ihre Schlafkammern und Baldachinbetten mit „schandbaren“ Bildern (nackten Figuren) ausschmücken statt mit der Kreuzigung oder dem jüngsten Gericht. In dem reichen, lebenslustigen Wien, dessen stattliche Bürgerhäuser Aeneas Sylvius, Bonfinus und Andere in rhetorischer Übertreibung schon mit den Behausungen der „Alten“ vergleichen, brachte zunächst der Handel aus dem Süden solche neue seltene Kunstwaare herbei, gerade wie wir um dieselbe Zeit hier bereits Händler mit dem berühmten Glase von Venedig angesiedelt sehen. Wichtiger war dann aber der Impuls, als mit herannahender Türkengefahr an eine umfassende Ausbesserung der Fortificationen der Stadt gegangen werden mußte, wozu man nur Italiener brauchen konnte, deren Befestigungssystem damals das herrschende war. Sene Künstler, meist aus Como, Mailand, Padua etc., wie die Pozzo, Allio, Spazio etc., waren aber nicht bloß Architekten, sondern auch Plastiker, Ornamentiker und Maler, sie brachten der Renaissance eine breite Gasse.

Österreich wurde so recht der Boden der Frührenaissance für Deutschland. Die Motive der venetianischen, veronesischen und mailändischen Bauweise nahmen hier einen eigenartigen, selbständigen Typus an, ein heiteres und dabei naives Gepräge, welches bereits ganz anders als ehedem die nach fremdem Vorgang einfach importirte Gothik das landesübliche Wesen ausdrückte. Monumentale Bauten jenes frühen Renaissancestiles haben sich in Wien zwar nicht erhalten, waren auch kaum vorhanden, doch mögen zahlreiche zierliche Bürgerhäuser dieses Stils bestanden haben mit Laubengängen und Erfern. Das

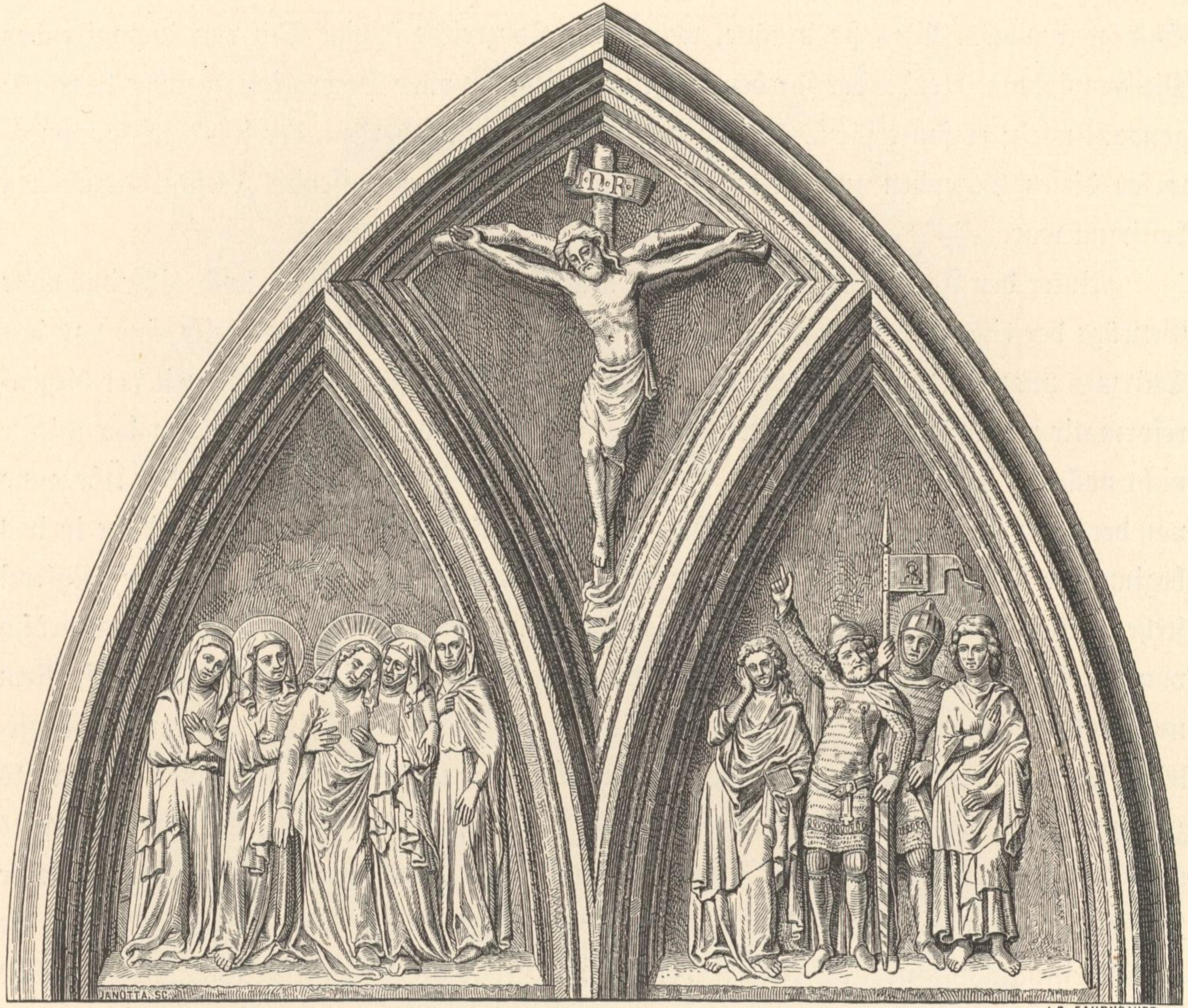


Berch: Tumbadeckel des Kaisers Friedrich III. (IV.) in der Stefanskirche zu Wien.

Bedeutendste leistete jedoch die Plastik, wenn auch in ganz bescheidenem Maßstabe. Den ersten Rang nimmt das herrliche, mit Ornamenten und Büsten reichgeschmückte Portal der Salvatorkirche im Frührenaissance-Stil ein, ein zierliches Meißelwerk, welches an Altären venetianischer Kirchen sein unverkennbares Vorbild findet. Ferner repräsentirt die Richtung eine ganze Reihe von tafelartig an den Wänden befestigten Epitaphien in der Gestalt kleiner Altärchen mit dockenförmigen Säulchen, die dann ein Relief zu umrahmen pflegen. Sie sind für Wien geradezu typisch und anderorts selten. Namen von Künstlern dieser Grabwerke sind außer demjenigen des Meisters Dichter um 1513 bis 1517, welchem die Vollendung der Friedrichstumba und das prächtige bemalte Denkmal des Priesters Kaltenmarkter im Dom angehört, nicht überliefert. Die deutsche Renaissance im Charakter der nach-Dürer'schen Richtung vertritt die schöne Grabtumba des Vertheidigers von Wien anno 1529, Grafen Niklas Salm, einst im Dorotheerstifte, jetzt in der Botivkirche aufgestellt. Von Malerei der eigentlichen Renaissance hat sich sehr wenig erhalten, wiewohl die Urkunden Malernamen in großer Menge vorführen. Das Wesentlichste sind die Decorationen der schönen Durchgangshalle im Schweizerhof der Burg (1551 von Ferrabosco hergestellt) und das Gewölbe eines Gemaches im Landhause. Beide enthalten reiche phantastische Zusammenstellungen von Ornamenten antikisirenden Charakters mit Emblemen, zuweilen derbsatirischer Art, Verzierungen, welche von den römischen Grottesken der Loggien ausgehend diese Ornamentik in deutschen Kunstgeist umgesetzt zeigen.

Wiewohl die habsburgischen Fürsten seit dem kunstsinigen Gönner des Stefansmünsters Rudolf IV. niemals versäumt hatten, den Flor der Stadt in künstlerischer Hinsicht zu fördern, so beginnt doch erst seit den Tagen der späteren Renaissance ihre eigentliche stete Fürsorge. Denn bis auf Maximilian II., dessen Sohn und Nachfolger, der als Kunstfreund unübertroffene Rudolf II. übrigens ebenfalls auswärts residirte, verweilten sie dauernd nicht in Wien; selbst des großen Kunstförderers Maximilian I. Walten hatte mehr Früchte für Tirol, für Franken und andere Theile des Reiches getragen als für Oesterreichs Capitale, dergleichen Karls V. hoher Kunstsin, obwohl ihm Tizian und die größten Meister der Renaissance dienstbar waren. Unter Maximilian II. vollzog sich indeß eine sehr wichtige Sache. Es war die Zeit des Sammeleifers, der Bildung von Antikencabinetten und Museen gekommen und auch Wien erhielt durch seinen kunstliebenden Kaiser, dem ein Strada und andere gelehrte Männer zur Seite standen, die ersten Schätze von antiken Büsten, Münzen, Bronzen und dergleichen. Verbindungen mit italienischen Künstlern, zum Theil ersten Ranges wie Giovanni da Bologna, wurden seitens des kaiserlichen Hofes eingegangen und dadurch deren elegante, zierlich vornehme Gebilde hierorts bekannt. Das Wichtigste aus jener Epoche ist wohl die Gründung des einst glanzvollen, vollkommen im italienischen Stil gehaltenen kaiserlichen Lustschlosses Fasangarten bei Wien,

dessen Säulengänge, Säle, Gärten und Wasserwerke eine große Menge meist wälscher Steinmetzen und Maler, darunter eigens von Giovanni da Bologna dem Kaiser gesendete Schüler seines Ateliers, herstellten. Der berühmte Niederländer Alexander Colin, der Meister der Reliefs am Maxgrabe in Innsbruck, arbeitete eine Zeit lang für den Wiener Hof, andere treffliche Bildhauer waren Matthias Manmacher, Giovanni da Monte zc. Auf diese Weise



Tympanon-Relief vom Hauptportal der Minoritenkirche in Wien.

kam auch der im Stile Italiens schaffende niederländische Maler Bartholomäus Spranger nach Wien, der spätere Liebling Rudolfs II.

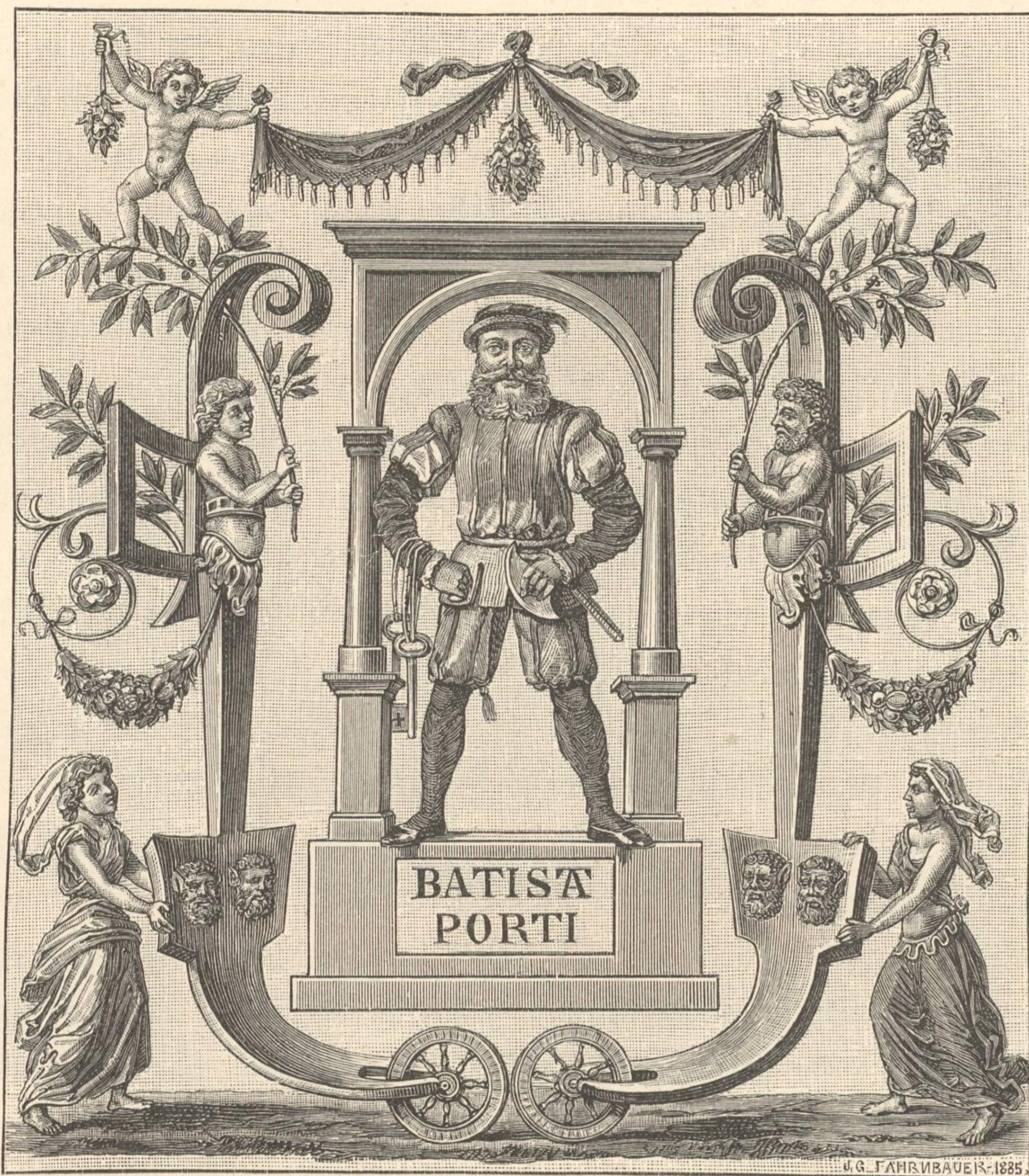
Die Wirksamkeit dieses Kaisers, der so großartige Schätze in seiner Kunstkammer zu Prag aufhäufte, kam zwar Wien nicht zugute, alle späteren Regenten aber mehrten unablässig dessen Kunst mit neuen Beiträgen und Förderungen. Neben der Unterstützung durch fürstliche Gunst war ferner in dieser Zeit noch ein anderes Moment herangetreten, dem die Künste, wie überall im katholischen Süden so auch in Wien, einen neuen, gewaltigen Aufschwung verdanken sollten: die Action der Gegenreformation, insbesondere

des Jesuitenordens. Die deutsche Renaissance war hauptsächlich zur Kunstform des Protestantismus geworden, in dessen Dienst sie sich indeß aus Mangel an großen, monumentalen Aufgaben theils in der Nüchternheit des Profanwesens verflachte, theils im Kleingewerbe zersplitterte. Die katholische Gegenreformation leitete mit voller Kenntniß des südlichen Volkscharakters den Strom italienischer Kunst und Cultur ins Land und fand bei dem leichterregten, warmen und phantasievollen Wesen des Stammes das lebhafteste Entgegenkommen. Was sie brachte, war jener glanzreiche üppige Stil von imponirender Massenwirkung, blendender Farbenpracht und schwungvoller Decoration, welcher barocco genannt wird; er sollte für Oesterreich und Wien derjenige werden, der sich dem Stammeswesen dieser Gegenden zum ersten Male als vollkommen passendes Gefäß darzubieten bestimmt war.

Unter den Ferdinanden gewann das neue Kunstelement indessen noch nicht das volle Gepräge der eigentlichen Prachtfülle des Barockstils. Die Epoche war theils eine von den Stürmen unaufhörlicher Kriege beunruhigte, theils äußerte sich die Anfangszeit der Gegenreformation noch vielfach in ascetischen Bestrebungen, welche die Entfaltung der Künste nicht vollends begünstigen konnten. In stilistischer Hinsicht vollzog sich erst der Übergang von der strengeren, zu Ende dieser Phase sogar ziemlich nüchternen Hochrenaissance in das beginnende Barocco, wie es selbst die ersten Jesuitenbauten bekunden. In der Malerei stehen einige Künstler an der Spitze, wie Bachmann, Beutl, Tobias Boß (Hochaltarbild von St. Stefan), wie die Fremden Sandrart, Cagnacci, Turriani, Tencala, Wolf, Rem und Andere, deren Werke vielmehr den Samen der Barocke erst in das heimische Kunstleben herbeibringen, als daß sie schon eigentliche Producte des österreichischen Barockstils zu nennen sind. Es waren Repräsentanten der Malweise Guido Renis, Cortonas einerseits oder des Rubens und anderer Flamländer anderseits; aus dem, was sie schufen, sollte sich erst in der nächsten Zeit, durch Verschmelzung mit dem localen Wesen, die charakteristische Kunstweise Wiens in der Periode Leopolds I. und Karls VI. bilden, welche deren höchste Blütenepoche gewesen ist. Weniger ansehnlich entwickelte sich im XVII. Jahrhundert hierorts die Plastik, deren Thätigkeit über die Herstellung von Epitaphien und Heiligenstatuen für Kirchen sich wenig erhob. Im Zusammenhange mit der Architektur hatte sie indeß in der Stuccoarbeit sich ein Feld gewonnen, auf dem sie Außerordentliches an Pracht und technischer Geschicklichkeit leistete, wobei vor Allem die Mitglieder der aus Como stammenden Künstlerfamilie Carlone hochzuschätzen sind.

Der Barockstil hatte sich nach der Türkenbelagerung glänzend entfaltet. Die zahllosen künstlerischen Kräfte, welche seine Werke ausführten, besaßen noch die alte Vielseitigkeit, welche ihre Vorfahren im Renaissancezeitalter ausgezeichnet hatte; die meisten von ihnen beherrschten sämtliche oder doch mehrere Zweige der Künste gleichzeitig. Die

Galli-Bibiena, Burnacini 2c. waren wahre Universalgenies in ihrer Art. Als plastischer Techniker erwies sich der Nürnberger Erzgießer Balthasar Herold an der Säule der Immaculata am Hof; in der feinen Elfenbeinplastik war Matthias Steindl ausgezeichnet, aber er fertigte ebenso gut imposante Hochaltäre in Marmor, wie z. B. den in Klosterneuburg. Der große Fischer von Erlach, der in seiner Jugend auch Medaillen modellirte,



Von der Gewölbemalerei des Schweizerhofthores in der Hofburg zu Wien; (combinirte Details).

lieh seine Dienste gleichfalls der Pestsäule auf dem Graben. Matthias Frühmüller meißelte daran die schönsten Figuren, war aber daneben auch ein virtuoser Plastiker in Elfenbein und malte gleichzeitig al fresco. Als eigentliche Bildhauer begegnen wir Paul und Dominik Strudl aus Oles in Tirol, als deren Schöpfungen die wirkungsvollen lebensgroßen Statuen habsburgischer Fürsten (in Laxenburg, früher in Wien), ein Marmoraltar bei den Kapuzinern und Vieles am Grabenmonument überliefert sind.

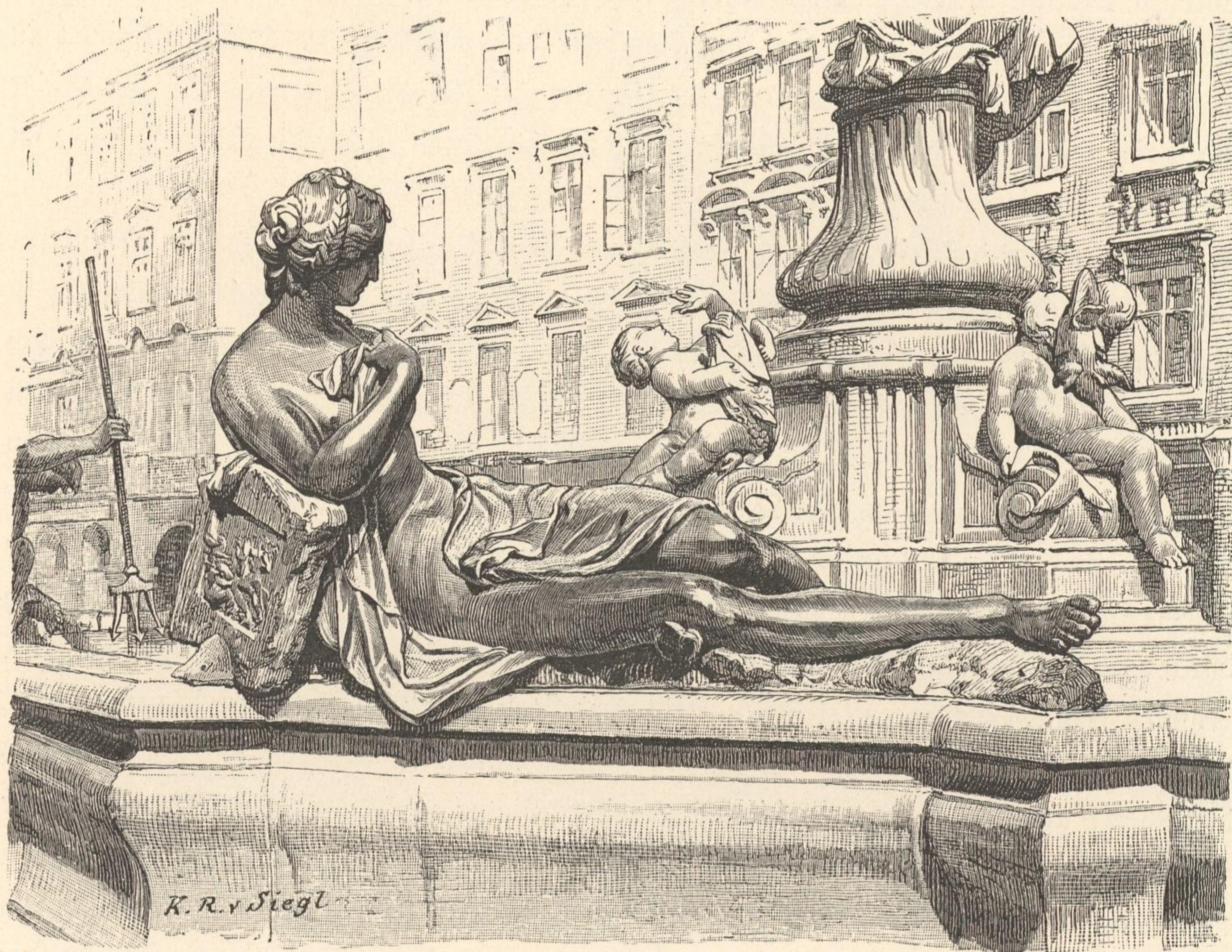
Auf die Epoche des fecken Manierismus und der waghalsigen technischen Bravour folgte unter den Kaisern Josef I. und Karl VI., die goldene Aera der wienerischen Kunst-

übung, während welcher auch Malerei und Plastik zur höchsten Vollendung in den Grenzen jenes Stiles sich insofern erheben sollten, als reinere Form, größeres Maßhalten und ein wahrhaft monumentaler Zug ihre gewaltigen Gebilde zu regeln begannen.

Die Barockzeit sah zum ersten Male den großen Adel Österreichs in Wien um seine kunstsinigen Kaiser geschart und eifrig beflissen, nach deren Beispiel die Residenz mit stolzen Palästen italienischen Stils, die Umgebungen mit Villen und Gärten zu schmücken. Hier überall erforderte das gesellschaftliche Leben die Anlage geräumiger Repräsentationsäle, deren meist imposante Architektur nicht minder wie diejenige der Kirchen, welche in großer Zahl entstanden, eine ebenbürtige farbige Zier nur im Fresco der Plafonds, Spiegelgewölbe oder Kuppeln finden konnte. So war der monumentalen Malerei ein reiches Feld geboten, auf welchem, dem Geschmack der Zeit entsprechend, die Blüten der mythologischen und allegorischen Compositionen entsprossen, während eigentliche Geschichtsmalerei sehr spärlich vertreten ist. Das lebhaft pulsirende Wesen dieser fröhlichen Götterversammlungen, die gesunde Sinnlichkeit der bunten Bilder spiegelt getreulich den damaligen Charakter der stolzen Kaiserstadt, das vornehme und zugleich heitere Wien unter dem warmen Hauche des obwaltenden italienischen Culturelementes. Sämmtliche ausübende Meister des Genres waren Italiener von Geburt oder doch nach Schule und künstlerischer Richtung. Martino Altomonte (eigentlich Hohenberg) und sein Sohn Bartholomäus, nach römischen Mustern gebildet, der Salzburger Franz Rottmayr, Schüler Carlo Lottos in Venedig gleichwie sein College, der Tiroler Peter Freiherr von Strudl, der weiche, sanfte Antonio Belluzzi, der decorativ prächtige Beduzzi, die in Ornament- und Architekturmalerei ausgezeichneten Gaetano Fanti und Antonio Galli-Bibiena, Chiarini, Lanzani, Solimena, der geniale Entwerfer scheinbarer perspectivischer Kuppeln und Gewölbe P. Andrea dal Pozzo, der gewandte Darsteller massenhaft gehäufte verkürzte Gestalten in der Höhe Antonio Pellegrini — sie sind die wichtigsten, in gedachtem Sinne zu erwähnenden Künstler, deren Schöpfungen allerorten heute noch das Auge erfreuen. Neben ihrem echt italienischen Wesen treten nur selten Repräsentanten fremder Schulen im großen Fresco auf, wie etwa der Schüler Le Bruns Louis Dorigny und der Augsburger Jonas Drentwett, beide von dem kunstsinigen Prinzen Eugen zur Ausschmückung seiner von dem älteren Fischer und Lukas Hildebrandt errichteten Paläste berufen.

Viele der Genannten waren im Fache des Ölgemäldes als Altarbild ebenso bedeutend; als Specialisten dafür treten aber noch eine Reihe tüchtiger Meister hinzu, welche theils auch bei den Italienern, wie Rottiers, theils aber bei den Ausläufern der Rubens'schen Schule gelernt hatten, wie Schoonjans, Spielberger, Brandel. Das Porträt als effectvolles Repräsentationsbild schilderte die ganze Würde, den Pomp und die Grandezza der hochadeligen Erscheinung im Geiste der herrschenden spanischen Etiquette

und hatte in Auerbach, Ballo, Lauch, Roy, später unter dem nach französischen Vorbildern schaffenden Martin van Meytens Vertreter von echter Kraft, wozu sich noch als Thier-, Blumen- und Stilllebenmaler die Brüder Hamilton, Werner Tamm, Angermeyer und endlich eine Anzahl Miniatur- und Emailmaler wie Charles Voit, der genannte Meytens und Andere würdig gesellen. Alle ihre Schöpfungen vereinen sich zu einem Gesamtausdruck des damaligen geistigen und gesellschaftlichen Lebens voll Glanz und



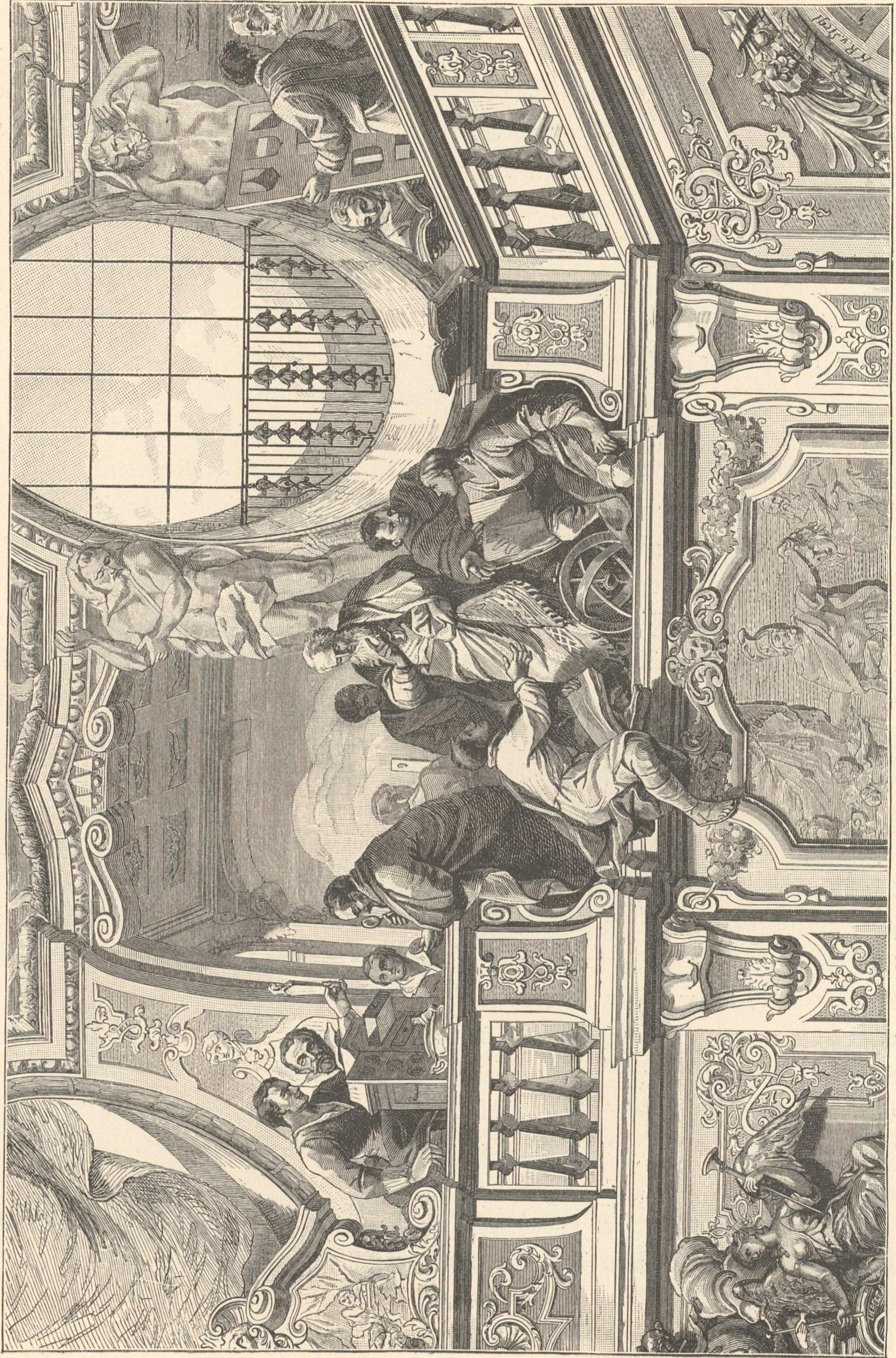
Donner: Brunnenfigur der Marche auf dem Neuen Markt in Wien.

Reichthum, voll Lebenswahrheit, und zeigen sich als künstlerische Früchte, denen ihr mütterlicher Grund des wienerischen Lebens — allerdings nur desjenigen der vornehmen Welt — Gestalt und Farbe verliehen hat. Die Plastik blieb zum Theil in der gewohnten Gefolgschaft der pompösen Kirchen- und Palastarchitektur, zum Theil raffte sie sich als Ausschmückerin der neuentstandenen Parke zu einer mehr selbständigen Thätigkeit auf, erhob sich aber auch damit vorerst nicht viel über das Niveau des Decorativen. In besagtem Rahmen gaben die vielen großen Bauwerke der Fischer, Hildebrandt, Gabrielli, Christian zc. mannigfache Gelegenheit zur Entstehung prunkvoller Arbeiten, worunter die zahllosen Giebel- und Attikafiguren der Matthielli, Stanetti, Giuliani besonders zu nennen sind.

Obwohl, namentlich in der Sculptur, die Vorliebe der Bauherren und auch der Architekten den Wälschen zugewendet war, strebten unter denselben allmählig auch junge deutsche Künstler kräftig empor, so Mader und Schletterer, welche an der Karlskirche beschäftigt waren, unter Stanetti, dem Meister der Figuren im Belvederegarten, der begabte Tiroler Lechleitner, endlich unter Giuliani, dem Bildhauer des Liechtensteinpalais, der Genius der Zukunft Georg Raphael Donner. Der bedeutendste dieser Epoche war jedoch sicher Lorenzo Matthielli, der Schöpfer der Herkulesgruppen in der Burg, der Figuren des Schwarzenberggartens, der Engel am Tambour von St. Karl 2c. Höchst originell in seiner barocken, aber geistreichen Statue Eugens (im Belvedere) erwies sich der Baier Balthasar Permoser, einer der heftigsten Kämpen im Streit wider die Obmacht der verhätschelten Italiener jener Tage.

So reich und üppig hatte sich Malerei und Plastik neben der glänzenden Architektur entfaltet, als im ersten Viertel des vorigen Jahrhunderts eine neue Tendenz allmählig in allen drei Schwesterkünsten an die Oberfläche zu dringen begann. Sie strebte, wenn auch nicht gewaltsam, wenn auch mit vielfacher Beibehaltung der gewohnten Erscheinungsformen des barocken Stils, im innersten Kern der künstlerischen Idee zu den älteren strengeren Mustern zurück. Sie hat an drei Meistern, welche die größten Österreichs sind, ihre Vorkämpfer: in der Architektur an Fischer dem Älteren, welcher auf die Antike und auf die Theoretiker der Renaissance (Vignola, Serlio 2c.) zurückging, — an Daniel Gran, der sich durch das Studium Marattas dem Zeitalter Raphaels zu nähern suchte, — und an Raphael Donner, dem ein engbegrenzter Lebenskreis zwar Italien und die Antike zu schauen wehrte, der aber dafür mit der höchsten Kraft des Genies mitten in der Zeit des Manierismus die Plastik auf das strenge Studium der reinen Natur zurückzuführen verstand. Leider fanden die drei großen Meister keine geistesebenbürtige Nachfolge, und so führte ihr Streben nach Läuterung und Reinigung des Stils in Österreich nach mannigfachen Stationen ebenfalls nur zu jener Ernüchterung, welche in der Luft des gesammten Kunstlebens der späteren Zeit lag und endlich im akademischen Treiben des Classicismus verödete. Ihre eigenen Werke aber adelte jener Drang nach Hebung und Klärung in herrlichster Weise und stempelt Grans Fresken der Hofbibliothek und des Schwarzenbergpalais, Donners Brunnen auf dem Neuen Markt und im Magistratsgebäude zu ebenso unvergleichlichen Schöpfungen wie Fischers Karlskirche, Reitschule oder Reichskanzlei.

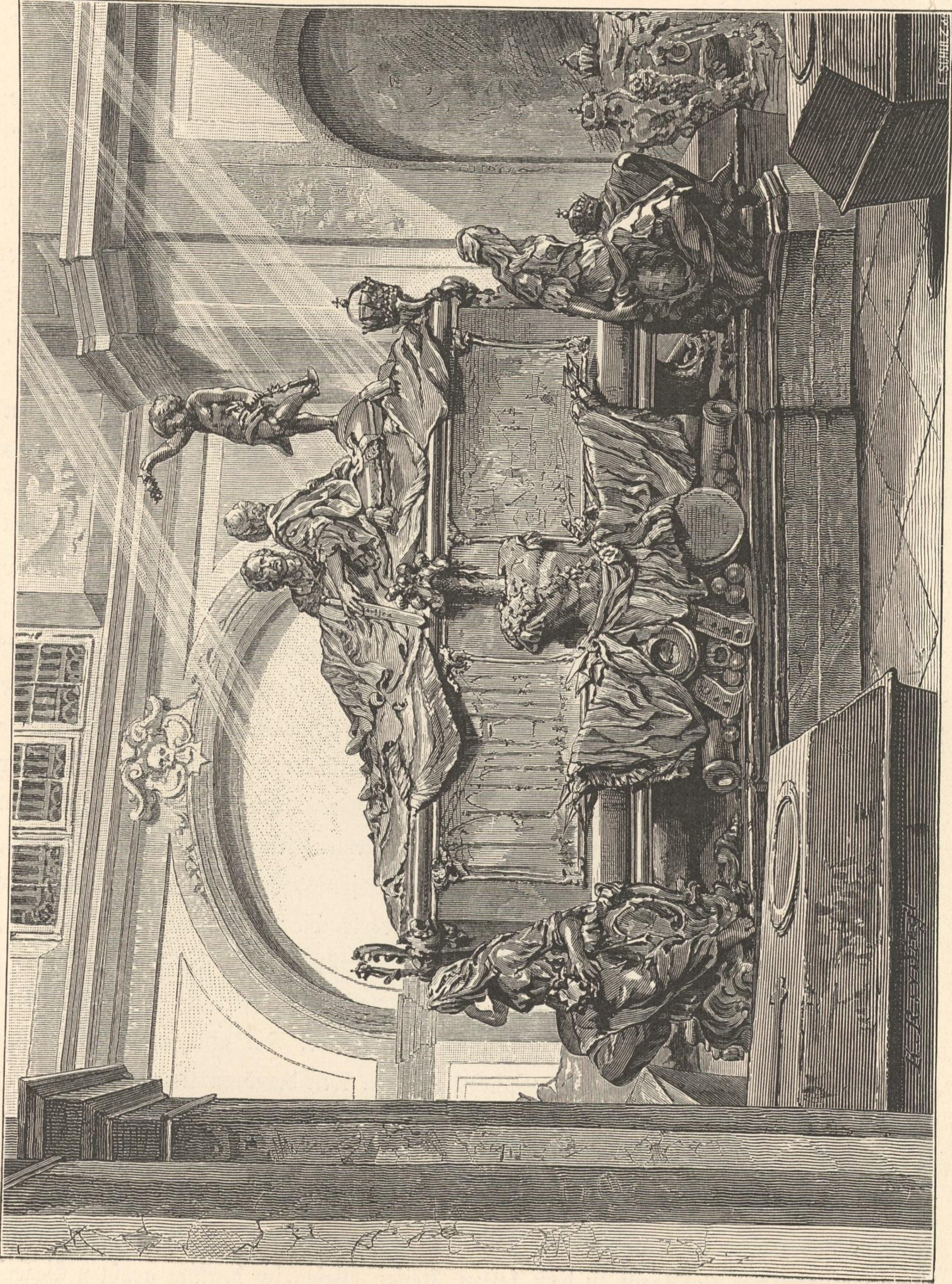
Schon unter Leopold I. beginnt das Wirken der Wiener Akademie der bildenden Künste, einer Anstalt, welche indeß für die geschilderte Glanzzeit noch keine Bedeutung gewann. Außer Peter von Strudl und Meytens standen ihr sämtliche genannte bedeutende Meister gänzlich ferne. Ihre Wirksamkeit fällt erst in die Theresianische und Josefinische Periode, in der durch diese Künstler der Übergang zum späteren Classicismus



Gran: Von der Kuppelmalerei der k. k. Hofbibliothek in Wien.

geschaffen wird. Vorerst war der Impuls der großen Meister noch mächtig genug, um ohne staatlich geregelte Pflanzschule die Kunstübung fortzusetzen, wie denn die Schüler jener Barockmeister noch Bedeutendes zu leisten vermochten. Donners Richtung lebte in seinem Bruder Matthäus fort, von dem ausgezeichnete Porträtbüsten und herrliche Medaillen geschaffen wurden. Andere Medailleure von hoher Fertigkeit waren Gennaro, Richter, Warou; Plastiker in Blei, Erz und Marmor seine Eleven Fr. Kohl und Zächerl, später Martin Fischer; Balthasar Moll aus Tirol, dessen Sarkophag Maria Theresias in der Kapuzinergruft noch eine im Geist des Barockstils imposante Wirkung hat, zählt unter die Begabtesten dieser Schule. An Gran knüpften Francia, Thassi, Hauzinger mit Erfolg an. Aber es fehlte außer diesen Schulströmungen auch keineswegs an neuen Männern, welche frische Elemente aus der Ferne herbeibrachten und der spätcarolinischen und Theresianischen Ara ein selbständiges Gepräge aufdrücken. Solche sind auf dem Gebiete des Fresko der Römer Guglielmi, dessen Plafonds in der Aula der Universität und in Schönbrunn von großer Wirkung sind, der im Süden gebildete Tiroler Paul Troger und seine Landsleute Michelangelo Unterberger und Ignaz Mühlbacher. Der geistvollste Freskomaler, dessen Werke auch so ziemlich die letzte Blüte des Faches bezeichnen, war damals Anton Maulpertsch, dessen größte Compositionen, mit Ausnahme seiner Jugendarbeiten in der Piaristenkirche, übrigens nicht in der Hauptstadt selbst ihre Entstehung fanden. Unter den Porträtisten nimmt eine besonders interessante Stellung der im niederländisch-Kembrandt'schen Geiste schaffende Realist Kupezki und der französisirende Pastellmaler Seybold ein; die niederländische Landschafts-, Genre- und Thiermalerei fand Nachahmer in Quersfurt, Christ. Brand, Schinnagel, Orient, Ferg u. c., die Watteau'sche Gesellschaftsdarstellung in Plazer. Weit aus die originellsten und hervorragendsten Künstler der Zeit Maria Theresias sind aber der Maler zahlloser Altarbilder Johann Martin Schmidt, genannt Kremser-Schmidt, ein Autodidact von proteusartiger Natur, der bald Venetianer, bald Neapolitaner, bald Niederländer zu seinen Mustern nimmt, und der seltsame Franz Messerschmidt, dessen, allen bisherigen Vorgängen spottende Bildhauerwerke insofern wieder ein treues Spiegelbild der zeitbewegenden Ideen abgeben, als er mit seinen berühmten 49 Charakterköpfen den genialen, aber wunderlichen Versuch machte, im Gewande der rücksichtslosesten Naturalistik die Principien des damals Aufsehen erregenden Mesmerismus, der Lehre vom seelischen und thierischen Magnetismus, in die Kunst einzuführen.

Es sei hier auch kurz erwähnt, daß die graphischen Künste, vornehmlich der Kupferstich durch die geistreichen Leistungen Jakob Schmußers den Höhepunkt der Entwicklung erreichten. Ihre ältere Geschichte in Wien ist nicht reich an bedeutenden Momenten: die schwarze Kunst fand hier neben der farbigen Lust der Palette weniger



Moll: Der Sarkophag der Kaiserin Maria Theresia in der Kapuzinergruft zu Wien.

Anwerth. Bis auf die Gebrüder Schmuzer betrieben seit dem XVI. Jahrhundert den Holzschnitt und Kupferstich hierorts Fremde. So sind die Ansichten der Stadt von Guldenmund, die Darstellungen der Festlichkeiten im Francolin'schen sogenannten Turnierbuch (1560) von Lautensack Nürnberger und Frankfurter Werk; im XVII. Jahrhundert standen genannte Künste in Wien auf tieffter Stufe. Fischer von Erlach reformirte auch hierin, indem er für sein geistvolles Werk: „Entwurf einer historischen Architektur“ (seit 1696) den Nürnberger Delfenbach, die Augsburger Pfeffel, Engelbrecht, Ulrich Kraus, den Franzosen de la Haye zc. für Wien engagirte. Seine Entwürfe für die Hofbibliothek stach der Augsburger Jer. Sedelmeyr in Frey'scher Manier. Indessen erst durch die Schmuzer stieg das Fach zu localer Bedeutung empor, durch sie wurde der malerische Stich der französischen Schule in Wien eingeführt und weiter durch Künstler wie Haid, Maerz, Quirin Mark zc. mit Erfolg geübt.

Die Zeit Josefs II. bietet von dem Fortgange der künstlerischen Thätigkeit in Wien ein eigenartig charakteristisches, aber eben kein farbenfrisches Bild. Am wenigsten erwies sich die Regierung dieses hochehrleuchteten Fürsten für die Pflege der Künste günstig. Das Bedürfniß, der innerliche Trieb und Drang nach den Früchten ihres Gartens war bereits sehr stark verringert, an die Stelle des Barocco war das kleinlichere, zahmere Rococo getreten, die Kriege hatten Lust und Vermögen zum Schaffen gemindert und die großen Meister waren einem weit schwächeren Epigonenthum gewichen. Auch stofflich zeigten sich verwandte Symptome der Abschwächung. Das imposante mythologische Fresko räumte das Feld vor der Schäferscene im Watteau-Boucher'schen Charakter, die kühne Architekturmalerei wich den Chinoiserien, deren Geschmack mit der übermäßigen Lust an asiatischer Porzellan- und Lackwaare sich überall eingedrängt hatte. Dazu steuerten die frühesten Regungen der romantischen Richtung allmählig auch Elemente einer wiederausgegrabenen, aber noch ganz unverstandenen Gothik bei, Anfänge jenes schwärmerischen Cultus der Väterzeit, woraus sich gegen Ende des Jahrhunderts die abgeschmackteste Ruinen-, Gräber- und Ritterburgen-Sentimentalität entwickeln sollte. Stand die Romantik jedoch erst im zartesten Reime, so erhob dagegen in der Josefinischen Zeit ein völlig entgegengesetztes Moment, der Classicismus, siegreich sein Banner. Der akademische Unterricht aber war der Boden, auf dem er es aufpflanzen sollte. Mit der äußerlichen Nachahmung des Römer- und Griechenthums, wie es gleichzeitig in Deutschland die erwachende archäologische Forschung, in Frankreich aber auch noch ein politisches Moment förderte, zog auch in Oesterreich und Wien ein Kunstschaffen ein, dessen Resultate sich hier wie dort gleich seelenlos und frostig zeigten, vielleicht gerade in unserer Heimat auf das unglücklichste, deren lebensfrischer Volksgeist zu dem kalten, steifen Wesen im denkbar größten Gegensatze steht. Völlig übereinstimmend mit dem Charakter dieser Wendung der Dinge erhielt



Messerschmidt: Der behaglich Lächelnde.

die Akademie eine bureaukratische Einrichtung, deren Paragraphensystem zur Ernüchterung des Kunstschaffens noch das Möglichste beitrug.

Als die verhältnißmäßig bedeutendsten Künstler der Epoche haben wir anzuführen den Historien- und Bildnißmaler Hubert Maurer, die eleganten Porträtisten Ritter von Lampi (Vater und Sohn) aus Tirol, die Schüler des berühmten Raphael Mengs Anton Maron und Martin Knoller, den Nachahmer des Rubens Delenhainz, den fingerfertigen Porträtmaler Josef Hikel, von welchem viele gute Bilder des Kaisers herrühren. Sie alle fußen noch mehr auf der bisherigen Tradition der Nachahmung italienischer oder niederländischer Muster, wogegen eine neue französische Strömung mit dem jungen Heinrich Füger, zuerst als Porträtist im Miniaturenfach, und verwandten Meistern hereinbrach. Eben diese Gruppe Künstler folgte der Entwicklung ihrer Ideale an der Seine auch darin, daß sie in späterer Zeit von der süßlichen Bildnißmalerei des Rococo zum steifen und dabei doch auch schwächlichen Heroencultus im antikisirenden Geschmacke, zur frostigen Auffassung des Griechenthums nach dem Beispiele eines David überging. In der Bildhauerei begegnen uns dieselben Erscheinungen. Die Reformen Donners und Messerschmidts erwiesen sich schon bei der nächsten Generation als erfolglos: an die Stelle reinen Naturstudiums und kräftiger Realistik trat ein geschneigelt glattes, weichliches Wesen, welches in den Leistungen der dazumal in höchstem Flor stehenden Wiener Porzellanfabrik den charakteristischsten Ausdruck finden sollte; dann beherrschte aber auch hier Alles die Nachahmung des antiken Modells. Meister der ersteren Gattung waren Grassi und Johann Beyer, der Schöpfer der Gartenfiguren in Schönbrunn, bei dessen Gehilfen sich allerdings noch manches ältere barocke Streben befundet, wie z. B. bei Hagenauer, Prokop, Henrici etc. Dem Classicismus werfen sich völlig in die Arme der schon genannte Martin Fischer (in seiner späteren Zeit), Franz Zauner, der Meister des Josef-Monumentes, und Andere. Das Schaffen solcher Künstler nahm stets aus den letzten Erscheinungen des verbleichenden Rococos seinen Ausgang, um endlich ein Ziel zu erreichen, welches in der Richtung des auch für Wien (Theseus-Gruppe und Christinen-Denkmal) sehr wichtigen Antonio Canova den bedeutendsten Abschluß finden sollte. Die noch späteren Österreicher der Zeit Kaisers Franz I. haben die letzten Reize des aus dem heiteren Rococo verbliebenen Kunstgeistes abgestreift und stellen sich, wie Kießling, Käßmann, Schaller, Alieber, als trockene Akademiker in ziemlich unerfreulicher Erscheinung dar. Auf dem Gebiete der Malerei geht mit ihnen eine Reihe Künstler Hand in Hand, welche nicht minder über den Horizont des antikisirenden Schulpensums sich nur selten zu erheben verstanden, so Josef Abel, Dorffmeister, Pietschmann und Andere.

Zu Ende des vorigen und anfangs des laufenden Jahrhunderts hatte es wohl den Anschein, als sei die lebendige Beziehung zwischen den bildenden Künsten und dem

Volksthume Wiens abgerissen. Auf die blutleeren Schemen der übelverstandenen hellenischen Götter- und römischen Cäsarenwelt folgte dann nach dem siegreichen Kampfe gegen Napoleon der gewaltige Ansturm einer germanisch-romantischen Tendenz, welche jedoch gleichfalls nicht ins Herz der Bevölkerung eingriff, weil sie ihre Ideale in einer versunkenen und vergessenen „Ritterzeit“ suchte, die dem Leben der Gegenwart so wenig entsprach als



Füger: Orpheus und Eurydike.

die Alcesten und Catone der Akademiker. Selbst das Ingrediens des nationalen Elementes, welches in jenem „altdeutschen“ Treiben lag, vermochte es unserem Volke eben nicht näher zu rücken. Mit der Romantik trat endlich gar noch eine frömmelnde Richtung des sogenannten Nazarenertumes in der Kunst der Schnorr, Scheffer von Leonhardshoff, Suttner, später Kupelwieser und Genossen in den Bund, dem das heimatische Wesen gleichfalls fremd gegenüberstand. So sollte erst die edle Reform der Wiener Maler Danhauser, Waldmüller, Fendi zc. das Herz des Volkes durch die Pflege des vaterländischen Genres und der heimatischen Landschaftsschilderung für die Kunst wiedererobern.

Das XIX. Jahrhundert.



Es ist bezeichnend für den Geist des Wienerthums, daß sich dasselbe der Malerei stets wahlverwandter erwiesen hat als der Plastik. Auf den Gang und Stil der Wiener Sculptur haben oft fremde Meister bestimmenden Einfluß genommen, auch in unserer Zeit. Die Malerei dagegen fand ihren Halt und ihr Gedeihen im Heimatboden selbst. Das gemüthliche, das musikliebende Wien macht seine respectvolle Reverenz vor den Statuen in Marmor und Erz, für die farbigen Gebilde der Meister der Malerei hat es hier stets begeisterte Liebhaber und eifrige Sammler gegeben.

Vor Allem gilt das Gesagte von jener älteren Generation der Wiener Genre- und Landschaftsmaler, welche in den Zwanziger-Jahren unseres Jahrhunderts, wie am Schluß des vorigen Abschnitts angedeutet wurde, über Classicismus und Romantik den Sieg errang. Eine volkstümlichere Kunst hat nirgends existirt, niemals ein treuerer Spiegel der Wiener Art und des niederösterreichischen Wesens, als er in den Bildern eines Danhauser und Fendi, eines Ranftl, Daffinger, Gauermann, Waldmüller, Albert Schindler, Eybl u. s. w. uns vor Augen steht. Wie das ganze damalige Leben, so hatte auch jene Wiener Kunst einen kleinbürgerlichen Zuschnitt, ein durchaus locales Gepräge. In der modernen Großstadt sind die Maler weltläufiger, ihr Stoffkreis ist umfassender geworden, das patriotische Band zwischen Liebhaber und Künstler wurde gelockert, Vereinswesen und Kunsthandel entwickelten sich, die Wiener Kunst wie das Wiener Kunstgewerbe stehen jetzt mitten im Getriebe des internationalen Verkehrs, dem Wechsel der Geschmacksrichtungen und Moden preisgegeben. Trotzdem wußte sich die Wiener Kunst einen starken eigenartigen Zug zu bewahren, und es wird unsere Aufgabe sein, ihn besonders hervorzuheben.

Obwohl der Aufschwung der Wiener Genre- und Landschaftsmalerei im dritten Decennium unseres Jahrhunderts zur Bekämpfung des akademischen Wesens führte, hat er doch von der Wiener Akademie seinen Ausgang genommen. Peter Krafft (1780 bis 1856), der Soldatenmaler aus der Zeit des Kaisers Franz, der Schüler Davids und Fügers, war als Corrector an der Akademie der Lehrer Danhausers und Ranftls. Die Doppelnatur seines Wesens gehört zweien Zeitaltern und Nationen an; sein Stil wurzelt im französischen Classicismus, seine Stoffwelt ist österreichisch; nach Davids und Gérards Art das österreichische Kriegs- und Soldatenleben der unmittelbaren Gegenwart im Gewande der großen Kunst zu schildern: das war das Ideal, welches der Meister zu verwirklichen unternahm. Die Wandgemälde aus den Befreiungskriegen in der kaiserlichen Hofburg, die Darstellungen der Schlachten von Aspern und Leipzig im Invalidenhanse — von

denen wir eine in Holzschnitt beifügen — die Bilder von des Landwehrmannes Abschied und Heimkehr in der kaiserlichen Galerie und zahlreiche kleinere Schilderungen ähnlichen patriotisch-dynastischen Inhalts, namentlich die im Besitze Seiner kaiserlichen



Beher: Faun und Nympe.

Hoheit des Erzherzogs Karl Ludwig befindlichen Bilder, welche einzelne Züge aus der Regierung des Kaisers Franz, die patriarchalische Art seines Verkehrs mit den Unterthanen und sonstige Scenen aus seinem Leben schildern, sind Krafft's Hauptwerke dieser Gattung. Es ist wesentlich seinem Einflusse zuzuschreiben, wenn die damalige junge Künstlerwelt

Österreichs von den Romantikern und Neudeutschen abgezogen und den heimischen Stoffkreisen zugeführt wurde. Anfangs blickte man aus jenen Sphären vertrauensvoll auf die alte Residenz der Kaiser, mit ihrem reichen kunstliebenden Adel, den stolzen Palästen und herrlichen Galerien. Der junge Cornelius dachte sich Wien als den rechten Ort, um dem erwünschten Ziele näher zu kommen, das Ludwig von Baiern später verwirklichen sollte. Der ältere Schnorr, der 1803 in Wien weilte, war ein Bewunderer Fügers und Zauners, in dessen Werkstatt damals das bronzene Reiterdenkmal Josefs II. im Guß vollendet stand. Allein bald spüren wir den Gegensatz der Stimmung und Richtung zwischen Wien und den Führern der neudeutschen Kunst heraus. Eberhard Wächter klagt über den Mangel an Schwung und Idealität in der hiesigen Bevölkerung. Was die Overbeck und Pforr, die Sutter, Vogel, Scheffer von Leonhardshoff anstrebten, fand weder ein Echo im Wiener Publicum, noch Verständniß bei den strengen Akademikern der Wiener Kunstschule. Der Exodus nach Rom, die Auswanderungen Schwind's und Steinles nach München und Frankfurt waren die Folgen dieser Gegensätze, und erst nahezu ein halbes Jahrhundert später ist es Führich und Kahl vergönnt gewesen, den damals abgerissenen Faden wieder anzuknüpfen und im neuen Wien auch der großen Malerei monumentalen Stils eine Stätte zu bereiten.

Man kann die Wiener Genre- und Landschaftsmaler der älteren Generation stofflich zunächst nach Stadt und Land in eine bürgerliche und bäuerliche Gruppe scheiden. Danhauser, Fendi, Daffinger und Kanftl gehören zu der ersteren, Waldmüller und Gauermann sind die Koryphäen der letzteren. Sie waren sämtlich Kinder des Volkes, dessen Wesen sie so tief innerlich erfaßt haben und so meisterhaft zu schildern wußten. Danhauser war der Sohn eines Tischlers, Kanftls Vater war Wirth, die Wiege Friedrich Gauermanns, dessen Vater, Jakob, ebenfalls ein trefflicher Künstler war, stand bei Miesenbach inmitten eines der schönen Thäler Niederösterreichs, unweit von Gutenstein, dessen Waldesdunkel und Wiesengrün uns auf zahlreichen seiner Bilder entzückt. Die vornehmste Erscheinung von allen war der leider in der Blüte der Jahre dahingeraffte Josef Danhauser (1805 bis 1845). Er zeichnet die gesellschaftlichen Zustände seiner Zeit, das Wiener Leben der Dreißiger- und Vierziger-Jahre mit dem scharfen Blick des Menschenkenners, mit der sprechenden Lebendigkeit des Lustspielsdichters. Man hat ihn mit Bauernfeld verglichen, dessen weltmännische Feinheit und Ironie er theilt. Das gutherzige, leichtlebige, wie das blasirte Wien der damaligen Zeit tritt uns aus seiner „Klostersuppe“, seinem „Augenarzt“, der „Testamentsöffnung“, dem „Prasser“ und den übrigen zart durchgeistigten, durch weichen Schmelz und blühende Kraft der Farbe ansprechenden Schöpfungen seines Pinsels leibhaftig vor die Augen. — Neben Danhauser glänzt in der Plejade der ihm geistesverwandten Wiener Genremaler jener Tage vornehmlich



Krafft: Die Schlacht bei Alpern.

Peter Fendi (1796 bis 1842) als ein zwar kleineres, aber freundliches Gestirn. Das naive Element des Familienlebens, die Kinderwelt mit ihren Spielen, die er besonders in duftigen Aquarellen reizend zu schildern wußte, bilden seine eigentliche Sphäre. Die Sammlung des Erzherzogs Karl Ludwig, welcher unser Beispiel entlehnt ist, enthält eine Reihe der köstlichsten dieser Blätter, darunter das bekannte Gruppenbild der Familienmitglieder des Allerhöchsten Kaiserhauses. — In demselben Besitz sowie in dem des Fürsten Metternich und anderer Wiener Kunstfreunde befinden sich auch die bewundernswerthen Miniaturporträts von der Hand des geist- und humorvollen Moriz Michael Daffinger (1790 bis 1849), der außerdem als Blumenmaler (Sammlung der Wiener Akademie der bildenden Künste) einen sehr hohen Rang einnimmt. Die Virtuosität der Technik, der edle Geschmack, der zarte Farbensinn, welchen diese Arbeiten bekunden, sind Zeugnisse einer von den ersten Gesellschaftsklassen warm gehegten, im guten Sinne des Wortes salonfähig gewordenen Kunst. — Ein derberer Naturalismus, freilich auch ein weniger feiner Geschmack spricht aus den Bildern Ferdinand Waldmüllers (1793 bis 1865), des niederösterreichischen Bauernmalers par excellence. Von seltener Vielseitigkeit, weit gereist und von tüchtiger Bildung, namentlich auch ein geschickter Copist alter Gemälde, vereinigte Waldmüller in sich die hervorragendsten Eigenschaften eines Führers der Schule. Wenn er trotzdem nur zu vorwiegend localer Bedeutung gelangt ist, so findet dies, abgesehen von der in sich selbst zufriedenen Abgeschlossenheit des damaligen Wiener Kunstlebens, vorzugsweise wohl in dem ungeschminkten Realismus von Waldmüllers Darstellungsweise seine Begründung. Er verschmäht den Parfüm, den melodramatischen Anflug der Bilder Danhausers, er will uns keine Dorfgeschichten erzählen wie Anaus und Bautier, er versucht auch keine Steigerung des Volksthums ins Heroische und Historische gleich einem Defregger: seine Bauern bleiben Bauern schlicht und recht, die Frauen und Mädchen bei der Arbeit, die Kinder beim Spiel oder während der lauten Fröhlichkeit ihrer Feste, wahr und naturgetreu in Art, Sitte und Tracht; weder in der Stimmung noch in der malerischen Haltung will sein Bild etwas Anderes sein als ein Ausschnitt aus der Natur, ein Spiegelbild des Lebens. Die Formen und Farben mögen daher oft hart einander stoßen in seinen Gemälden wie in der Wirklichkeit, seine Sonnenklarheit leuchtet oft allzu grell, seine Charakteristik streift bisweilen an die Caricatur; aber niemals hat er die Natur der Kunst zu Liebe durch eine Lüge von Schönheit entstellt und seine Schilderungen von Land und Leuten, seine „Bauernhochzeit“, seine „Christbescheerung“, seine „Dorfschulkinder“, seine „Bauernmädchen vor dem Muttergottesbilde“, sein „Altes Mütterchen im Lehnstuhl“, sein „Guckkastenmann“ und viele andere Schöpfungen werden fortleben als wahre Denkmäler österreichischer Volksnatur und Sitte. — Die gleiche Stellung, welche Waldmüller für das volksthümliche Genre beanspruchen darf, behauptet



Danhauser: Der Augenarzt.

Friedrich Gauermann (1807 bis 1862) für das Thierstück. Er überragt alle übrigen österreichischen Thier- und Landschaftsmaler seiner Zeit, einen Rauch, Johann und Alexander Dallinger, Josef Höger, Steinfeld, Thomas Ender und Andere. Obwohl der Sohn eines Landschaftsmalers und von diesem früh in die Kunst eingeführt, muß er doch vorzugsweise als Autodidakt betrachtet werden. Die alten Meister, ein Wouverman und Potter namentlich, die er bewundernswerth nachbildete, und die heimische Natur waren seine niemals ausstudirten Lehrmeister. Die Waldthäler Niederösterreichs, die steirischen Alpen, das Salzkammergut bilden die hauptsächlichliche Domäne seiner Kunst; vor Allem zu Hause zeigt er sich in den Bergen und unter den Bewohnern seiner engeren Heimat, im Viertel unter dem Wienerwald, dessen liebliche Schönheit er in Hunderten von Gemälden und Studien geschildert hat. Gauermanns Hauptverdienst liegt in der innigen Verschmelzung von Landschaft und Thierwelt. Letztere kennt er in allen ihren Specialitäten: die gehegte Gemse, der gewaltige Bär, der listig dahinschleichende Fuchs, das scheue Reh, die still vor sich hin brütenden Kühe und unter den Vögeln vornehmlich der Adler — alle sind sie in Charakter und Bewegung mit gleicher Schärfe beobachtet und mit der Natur in bald idyllischen, bald leidenschaftlich bewegten, dramatischen Bezug gesetzt. Gauermanns Landschaften leiden bisweilen an einem conventionellen, ins Bläuliche und Schwere fallenden Ton und sind nicht selten in der Behandlung von übertriebener Glätte. Wahrhaft bewundernswerth bleibt er dagegen in seinen Studien, sowohl den gemalten als auch den vielfach zart in Röthel ausgeführten Zeichnungen, die sich dem Besten, was die alten Holländer in demselben Fache geleistet, an die Seite stellen lassen. Manche dieser Blätter hat der Meister selbst geistvoll in Kupfer radirt.

Der vervielfältigenden Künste, welche wir damit streifen, kann hier nicht eingehend gedacht werden. Eine dahin gehörige Individualität aus dem älteren Wien verdient jedoch ihrer ausgesprochenen Localfarbe wegen ganz besondere Beachtung: es ist Josef Kriehuber (1801 bis 1876), der unvergleichliche Porträtzeichner und Lithograph, in dessen Tausenden von weitverbreiteten Einzelbildnissen und Porträtgruppen das ganze vormärzliche Osterreich vor uns erscheint. Gleich den Münchener Koryphäen des Faches, einem Hansstaengl und Anderen, ist auch Kriehuber von der Reproduction alter Meister ausgegangen: seine „Madonna im Grünen“, seine „Kreuzabnahme“, seine Blätter nach Bonifazio und Moretto zählen zu den besten Nachbildungen von Gemälden der kaiserlichen Galerie. Doch erst im lithographischen Porträt fand er das ihm ganz homogene Feld der Thätigkeit, auf dem seine weiche, schmiegsame, fein angelegte Natur ihren vollen Zauber ausüben konnte. Seine Productivität grenzt an das Unglaubliche, man zählt mehrere Tausend Porträtlithographien von Kriehubers Hand, an denen er freilich später oft das Beiwerk Schülern überlassen mußte, während er die scharf und

lebensvoll individualisirten Köpfe stets eigenhändig ausgeführt hat. Auf das vornehme Wesen, die Eleganz der Erscheinung, die zart verschmolzene Modellirung, welche den besten dieser weltbekanntesten Porträtlithographien ihr eigenthümliches Gepräge verleihen, ist das von Kriehuber eifrig betriebene Studium der großen englischen Bildnißmaler, eines Reynolds und Lawrence, nicht ohne merklichen Einfluß geblieben. — Überhaupt weist mancher Charakterzug der Wiener Kunst jener Zeit auf englische Muster hin. Vornehmlich



Fendi: Der Brautgang.

gilt dies von dem bedeutendsten Porträtmaler des vormärzlichen Wien, dem hochbetagten Friedrich Amerling (geboren 1803), dessen meisterhaft charakterisirtes, in der ihm eigenen sanften Ausdrucksweise durchgeführtes Selbstbildniß wir im Holzschnitt vorführen. Nicht wenige seiner Bildnisse, namentlich die lebensgroßen Porträts von Mitgliedern der kaiserlichen Familie und des Hofes, haben bleibenden historischen Werth. — Wenn auch mehrere andere hervorragende Künstler jener Zeit, vor allen Rudolf Alt, der geistvolle Aquarellist, und der geniale August von Pettenkofen (geboren 1821), der bedeutendste moderne Genremaler Oesterreichs, noch unter uns leben und wirken, so darf doch der Geist der Epoche, aus der sie stammen, als abgeschlossen betrachtet werden. Die Bewegung des

Jahres 1848 und der Neubau der Stadt haben ein neues Geschlecht und andere Ziele für die bildende Kunst Wiens heraufgeführt.

In erster Linie brachten sie uns jenen Aufschwung der Historienmalerei großen Stils, der ohne den Hintergrund einer weihetvollen monumentalen Architektur nicht zu denken ist. Das beweisen die fruchtlosen Anstrengungen, welche der begabte Karl Ruß, durch Collins und Hormayrs Zuspruch begeistert, auf die Begründung einer nationalen Geschichtsmalerei gerichtet hat, ganz zu geschweigen der wesenlosen Schemen der Akademiker aus Fügers Nachfolgerschaft, eines Caucig, Kiedl, Abel, A. Petter und Anderer. Wien hat auch noch in jüngerer Zeit, vornehmlich in P. Joh. Nep. Geiger und in Leander Ruß fruchtbare Talente historischen Zuschnitts hervorgebracht, von denen jedoch der Eine seine Kraft als Illustrationszeichner im Kleinen versplitterte, der Andere leider früh verstorben ist. Leopold Kupelwieser, Leopold Schulz und die ihnen Gleichgesinnten beschränkten sich auf die kirchliche Sphäre. Nur in Führich und Rahl traf die Gunst der Umstände die rechten Männer, welche nicht nur selbst Bedeutendes hervorzubringen, sondern auch auf Schule und Leben nachhaltigen Einfluß zu gewinnen vermochten.

Josef von Führich (1800 bis 1876) hatte bereits in den mit Schulz und Kupelwieser ausgeführten Wandgemälden der Johanneskirche in der Praterstraße tüchtige Proben seines Talentes abgelegt, als ihm in der malerischen Ausschmückung der Altlerchenfelder Kirche der umfassendste Auftrag religiöser Monumentalmalerei zufiel, welchen die Entwicklung des neuen Wien zu Tage gefördert hat. Er erdachte den nach der Weise der Alten in cyklischen Zusammenhang gebrachten Gemäldebesmuck, welcher den Innenraum der Kirche und der Vorhalle füllt und dessen Grundgedanke die Verherrlichung des Christenthums und seiner Heilslehre ist. Nach diesem Programm wurden dann theils von ihm selbst, theils von seinen Genossen und Schülern die Cartons ausgeführt und von letzteren sämtliche Bilder gemalt. Es betheiligten sich an der Arbeit die nachfolgenden Künstler: Josef Binder (Vorhalle), Leopold Schulz (Raum unter dem Musikchor und Engel am Triumphbogen), Ed. von Engerth (linkes Seitenschiff, Sanctuarium und Presbyterium, letztere nach Cartons von Führich), Josef Schönmann (rechtes Seitenschiff), Kupelwieser (Querschiff sammt Kuppel und Bilder an den unteren Stirnwänden der Seitenschiffe, letztere ebenfalls nach Cartons von Führich), Karl Mayer und Karl Blaas (Bilder im Hauptschiff), endlich Franz Dobyaschowsky (Wandflächen links und rechts vom Triumphbogen des Sanctuariums). Einzelne dieser Gemälde bekunden etwas allzu deutlich die Tendenz nach selbständiger Bildwirkung. Aber das Ganze fügt sich dem reichgegliederten Bau trotzdem harmonisch ein und legt für des Meisters Gedankentiefe, wie für das malerische Können der ausführenden Kräfte, das rühmlichste Zeugniß ab. — Führich war zugleich einer der wenigen Vertreter des religiösen Faches, der auch im Kleinen seine Größe zu bewahren



Waldmüller: Die Johannes-Andacht.

verstand und als Zeichner für den Holzschnitt wie als Maler von Staffeleibildern selbst in ungünstiger Zeit der ernsten Kunst die Herzen zu erobern wußte. Sein lieblicher „Gang Mariens über das Gebirge“, das schöne, von echt biblischem Geist erfüllte Bild: „Jakob und Rahel am Brunnen“ (beide in der kaiserlichen Gemäldegalerie), seine herrlichen Bleistiftzeichnungen zur Geschichte vom „Verlorenen Sohn“, sein „Triumph Christi“, seine Illustrationen zum „Thomas a Kempis“ und unzählige andere reizvolle Blätter voll tiefer

Empfindung und lebendigem Naturgefühl halten sein Gedächtniß wach in den weitesten Kreisen. (Siehe die Abbildung.) Was die neuere Malerei kirchlichen und geistverwandten Stils an bemerkenswerthen größeren Werken in Wien zu verzeichnen hat, wie die malerische Ausschmückung der Botivkirche durch Trenkwald, Laufberger, August von Wörndle und Andere, die Bilderzyklen in der Brigittenauer und der Fünshausen Kirche von L. Mayer und Schönbrunner, die Wandgemälde im Akademischen Gymnasium von Trenkwald, die Glas- und Mosaikgemälde von Geyling, M. Klein, Rieser und Anderen in St. Stefan, in der Botivkirche, in der Schottenkirche und an anderen Orten: das ist entweder die Arbeit von Führichs früheren Schülern oder es weist doch auf ihn, als auf den Hauptmeister der modernen kirchlichen Malerei in Oesterreich zurück. — Trenkwald und Laufberger waren Schüler des aus der Cornelianischen Richtung hervorgegangenen Christian Ruben, der nach seiner Berufung von Prag nach Wien hier zwanzig Jahre lang als Director der Akademie wirkte und unter Anderen Karl Swoboda, Lauffer, Till, Arthur Grottger, Leopold Karl Müller zu seinen Schülern zählte. — Als ein Prachtwerk der Kleinmalerei, welches im Laufe der Fünfziger- und Sechziger-Jahre von den Künstlern dieser strengen Richtung geschaffen wurde, muß das mit Miniaturen und Initialien reich verzierte Meßbuch erwähnt werden, mit welchem Seine Majestät der Kaiser dem Papst Pius IX. ein Geschenk machte. Karl Blaas, der bekannte Bildniß- und Historienmaler, dann der früh verstorbene Bonaventura Emler, Führich, P. Johann Nepomuk Geiger, Kupelwieser, K. Madjera, K. Mayer, Christian und Franz Ruben, Leopold Schulz und Trenkwald waren an der malerischen Ausstattung dieses kostbaren Missales beschäftigt, welches in Stil und Behandlung uns die Prachtarbeiten der Illuminatoren des Mittelalters und der Renaissance in Erinnerung ruft. — Es verdient hervorgehoben zu werden, daß Wien überhaupt in der Ausführung ähnlicher Arbeiten der Kleinmalerei, in der kunstvollen Ausstattung und kalligraphischen Ausführung von Adressen, Diplomen und dergleichen, einen hohen Rang behauptet. Karl Geiger, Laufberger, Klein, Machold und viele Andere bekundeten in diesem Genre eine seltene Fruchtbarkeit.

Ins Große, Gewaltige, Sinnlich-Schöne ging dagegen der Zug von Karl Kahl's Kunst, des andern tonangebenden Meisters der Wiener Monumentalmalerei (1812 bis 1865). Der christlichen Gedankenwelt setzte er den zweiten idealen Gestaltenkreis der modernen Malerei, die griechische Götter- und Heldensage, zur Seite, dichtete sie schöpferisch weiter, wie in seinem Cyklus aus der Parismythe im Palais Todesco, und wußte sie mit der Geschichte der menschlichen Cultur, Sitte und Kunst zu einem Ganzen zu verbinden, welches den Innenräumen der Monumentalbauten, dem Theatersaal, der Aula, wie der Ruhmeshalle, sich als bildlicher Schmuck sinnreich einfügt. In diesem Geiste sind Kahl's Gemäldezyklen für das neue Opernhaus und für das Arsenal in Wien, sowie sein leider

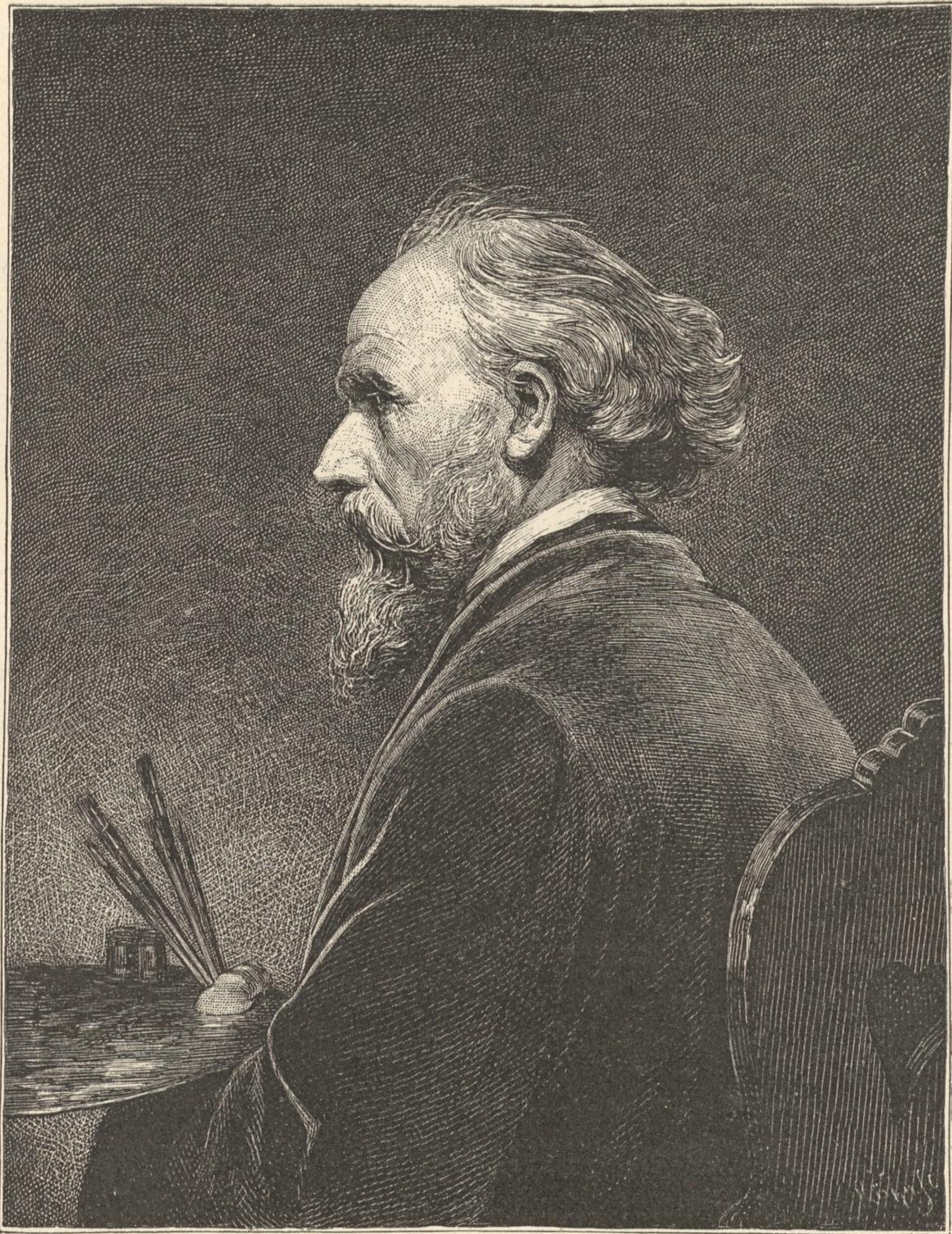


Gauermann: Die Heimefahr im Sturme.

unausgeführt gebliebener Fries für die Universität in Athen gedacht. Wenn es den gedankenvollen, rhythmisch klar und schön bewegten Compositionen des Meisters auch bisweilen an tieferer Lebenswahrheit mangelt, so umfließt sie dafür der Zauber und Goldglanz der farbigen Erscheinung, deren Geheimniß Rahl den Venetianern abzulauschen strebte und als ein bis dahin von der deutschen Kunst vernachlässigtes Element sinnengefälliger Schönheit zu neuem Leben erweckte. Rahl war eine vielseitig gebildete Natur von scharfer Auffassungsgabe und feuriger Beredsamkeit, ein geborener Lehrer. Wie sein Schaffen auch auf christliche und romantische Stoffe sich erstreckte (Bilder in der griechischen Kirche und Piaristenkirche, Hagen, Manfred und Andere), wie er nicht minder auf die flach und süßlich gewordene Porträtmalerei durch das Beispiel seiner großen Anschauung und gediegenen Stilistik erziehend zu wirken wußte, so war er anderseits besonders glücklich in der Ausbildung zahlreicher, den verschiedensten Kunstgebieten angehörender Schüler. Wir nennen den fein begabten, leider in der Kraft der Jahre dahingestorbenen Eduard Bitterlich, die Professoren August Eisenmenger und Christian Griepenkerl, die neuerdings in Budapest zu bedeutender Wirksamkeit gelangten Karl Loß und Moriz Than, die Bildnißmaler Gustav Gaul und A. George-Mayer, den Landschaftsmaler Josef Hoffmann, ferner Mantler, Ignaz Seelos und Komako. — Für die Weiterentwicklung der Monumentalmalerei im Sinne Rahls fallen besonders Bitterlich, Eisenmenger und Griepenkerl ins Gewicht. Sie standen dem Meister bei der Ausführung seiner Compositionen als Hilfskräfte zur Seite; Bitterlich und Griepenkerl haben unter Anderem die Entwürfe für das Opernhaus nach seinem Tode in Zeichnung und Malerei allein durchgeführt und außerdem, ebenso wie Eisenmenger, eine Reihe selbständiger Arbeiten von schön bewegter, wohl durchdachter Composition und gesättigter Farbenschönheit geschaffen. Wir nennen die Decken- und Wandgemälde im Speisesaal des Grand Hôtel (Bitterlich und Eisenmenger), die Decorationen im Musikvereinsgebäude (Eisenmenger), im früheren Palais Epstein (Bitterlich und Griepenkerl), im Palais W. Gutmann (Bitterlich) und vornehmlich die jüngst vollendeten Friesbilder in den beiden Häusern des Reichsrathsgebäudes (Eisenmenger und Griepenkerl). — Zu Eisenmengers Schülern zählt Julius Schmid, der Urheber eines gegenwärtig in der Ausführung befindlichen umfangreichen Gemäldecyclus für die Schottenkirche.

Auch der uns jüngst auf der Höhe seiner Kraft durch einen jähen Tod entrissene Canon (Hans von Straschiripka) erschien als vorübergehender Gast bisweilen in Rahls Atelier, um von den Lehren des Meisters Nutzen zu ziehen und an den Discussionen theilzunehmen. Wenn Canon auch nicht als Rahls eigentlicher Schüler zu betrachten ist, so hat er von diesem doch entschieden in technischer wie in geistiger Beziehung nachhaltige Impulse empfangen. Auch Canons Ideal war ein ausgesprochen malerisches, und zwar

vornehmlich im Sinne des Rubens, mit dessen Studium er sich aufs eingehendste beschäftigte und dessen Kunst auf die Werke seiner vollendeten Reise mächtigen Einfluß geübt hat. Auch an andere Meister jener Zeit, an Tordaens, Jakob van Es und Snyder, bisweilen sogar an Velazquez klingt der Ton seiner Palette an. Es ist, als ob ihn der

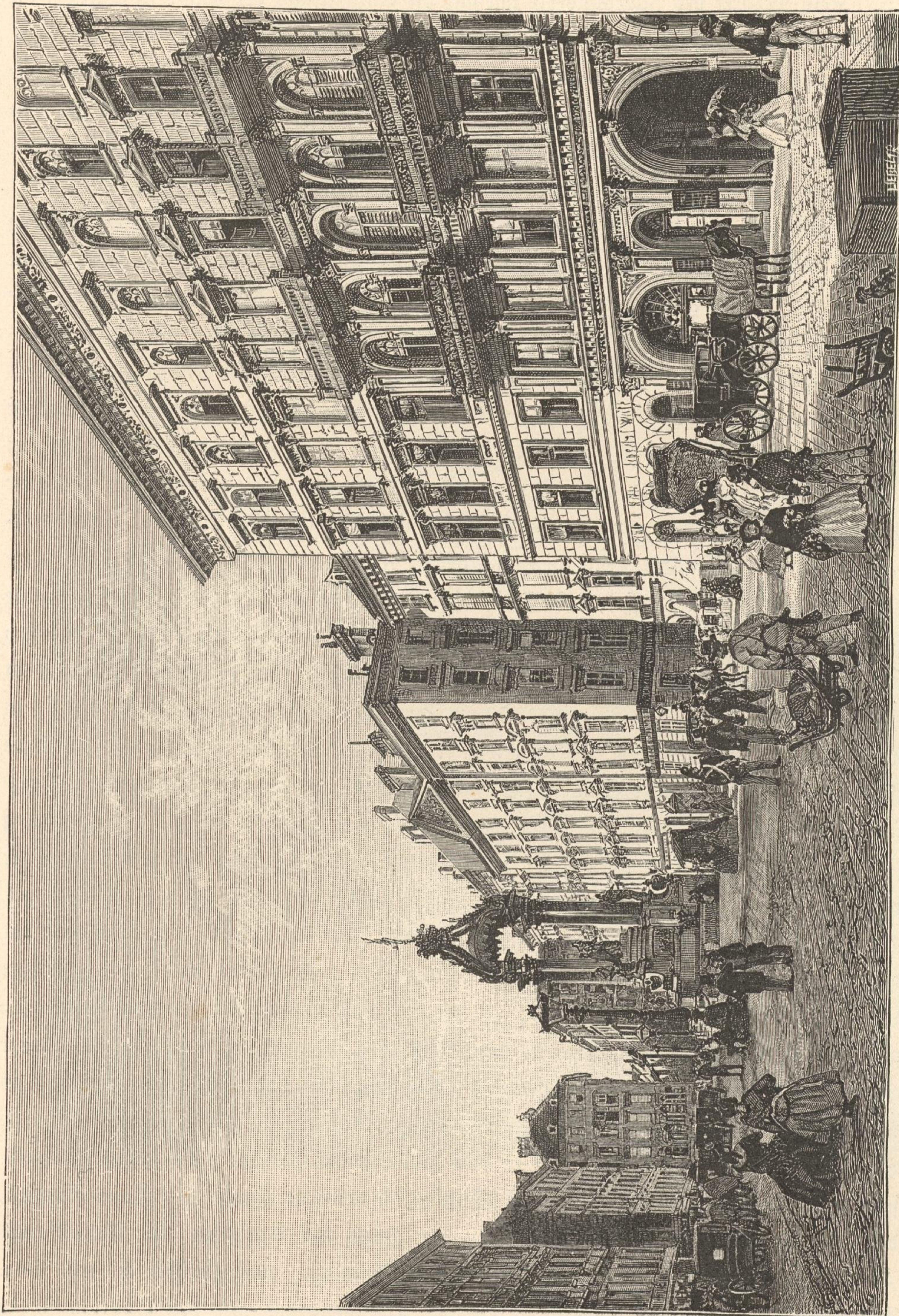


Amerling: Selbstporträt.

Enthusiasmus für die Schöpfungen der Alten inniger noch beseelt hätte als die Liebe zur Natur. In seinen glücklichsten Stunden aber drang er zum vollen freien Geltendmachen des eigenen Wesens durch und es gelangen ihm Werke wie das „Fischermädchen“ (1859), das „Mädchen aus dem Schwarzwalde“ (1863), die „Mittagsruhe“, das „Familienglück“ (1869), die von uns in Abbildung vorgeführten „Vier Elemente“ (1882) und eine Reihe lebensvoller Porträts von vornehmer und farbenglühender Bildwirkung, welche den

Stempel eines ernstesten, durchgebildeten Künstlergenius tragen. Wie sich in der Fülle seiner Schöpfungen ein weich empfänglicher, von mannigfachen Gedankenströmungen und Kunst-richtungen bewegter Geist abspiegelt, so umfaßt auch sein Können die ganze Scala der malerischen Ausdrucksformen, von der fleißigsten Miniaturzeichnung bis zur flott und breit hingeworfenen Skizze, die den flüchtigen Moment mit raschem Blick erfaßt, vom zartverschmolzenen Altarbildchen im Stile der alten Flandrer („Madonna mit musizirenden Engeln“, im Besitze des Grafen Hans Wilczek) bis zum kolossalen, im Freskostil gehaltenen, für weite Distanzen berechneten Deckengemälde („Der Kreislauf des Lebens“, für das Treppenhaus des naturhistorischen Hofmuseums). Letzteres Werk mit den dazu gehörigen, leider unvollendet gebliebenen Lünetten bildet den Abschluß von Canons fruchtbarer Thätigkeit auf dem Felde der großen Decorativmalerei, von der unter Anderem die schönen allegorischen Bilder von „Poesie“ und „Malerei“ im Salon des Herrn R. Auspitz, der Gemäldecyclus bei Herrn D. Gutmann, die umfassenden decorativen Compositionen für Karlsruhe und New-York genannt sein mögen. Nicht wenigen seiner gestaltenreichen Bilder, wie der „Loge Johannis“ in der kaiserlichen Gemäldegalerie und dem eben erwähnten „Kreislauf des Lebens“, liegen complicirte Gedankensysteme zu Grunde, Beweise von Canons philosophisch angelegtem Geist, der an scharfer Dialektik, an einer Art Fechtkunst des Verstandes seine Freude hatte. Wenn es ihm auch nicht immer gelungen ist, diese Gedankensysteme ganz in lebensvolle Organismen umzuwandeln, so pulsirte doch in Canon eine coloristische Kraft von seltener Glut und sein Schaffen bildet, im Ganzen betrachtet, ein hochinteressantes Element in der Entwicklung der Wiener Kunst.

Der malerische Zug, der uns an den zuletzt betrachteten Meistern vornehmlich in die Augen sprang, bildet auch in den Werken der Historienmaler von vorwiegend realistischen Zuschnitt ein Erbtheil der Wiener Schule. Als resolute Technik von männlicher Tüchtigkeit offenbart er sich in den großen Wand- und Gewölbemalereien von Karl Blaas im Waffensmuseum des Arsenal, in blühender Farbenfrische von bisweilen etwas bunter Tönung leuchtet er hervor aus den Bildern Franz Dobyaschowsky's im Stiegenraume des Operntheaters. Wenn der geniale Moriz von Schwind mit seinen Foyerbildern der Oper und mit dem poesievollen hellfarbigen Freskencyclus zur „Zauberflöte“ in der Loggia derselben (siehe die Abbildung), wenn Anselm Feuerbach mit seinen für Wien geschaffenen Bildern, vornehmlich mit dem grandios gedachten „Titanensturz“ (Akademie der bildenden Künste), hier keine vollen Erfolge errungen haben, so ist das vorzugsweise der Zurückhaltung zuzuschreiben, welche sich die deutsche Schule großen Stils in coloristischer Hinsicht auferlegte. — Hans Makart's leichter Sieg dagegen war in erster Linie ein Sieg der Farbe und der in ihren beraushenden Duft gehüllten sinnlichen Schönheit.



Rudolf Alt: Sebute aus Wien (der hohe Markt).

Kein Meister des Jahrhunderts hat auf die Entwicklung der Kunst in Wien einen so tief und weit ausgreifenden Einfluß geübt als der junge Salzburger, der, aus Karl von Pilotys trefflicher Schule kommend, 1868 zuerst mit den „Modernen Amoretten“ und bald darauf mit den „Sieben Todsünden“ vor das hiesige Publicum trat. Man hat sein rasches Aufsteigen und plötzliches Verlöschen meteorartig genannt. Aber das Leuchten seiner Kunst hat nicht nur unser Auge entzückt, sondern das Schaffen und Streben einer ganzen Generation umgestaltet. Makarts Natur war zu einer so mächtigen Wirkung dadurch befähigt, daß ihm die Kunst mehr als eine Specialität, daß sie ihm Lebenskraft, Lebenszweck selber war, daß er sie, gleich den großen Meistern der Renaissance, als eine zweite schönere Natur zur Erschaffung einer neuen, glanz erfüllten Welt berufen erachtete. Wie ein Feenschloß gestaltete er sein Heim und seine Werkstatt, die Geburtsstätte seiner Schöpfungen und den Schauplatz glanzvoller, mit fürstlicher Pracht umgebener Geselligkeit; die ganze Welt, Natur und Geschichte löste sich ihm in eine heitere Gestaltenfülle, in schön bewegte Frauen und unter Blumen spielende Kinder auf; er war der geborene Maler der „Abundantia“; aus der Geschichte nahm er sich nicht die Momente leidenschaftlicher Kämpfe, ernster Entscheidungen zu Vorwürfen für seine Bilder, sondern die Tage der Festfreude, des Genusses, wie in seiner „Katharina Cornaro“, in dem „Einzuge Karls V. in Antwerpen“, in der „Nilsfahrt der Kleopatra“, — und zu keiner Zeit hat sich sein Talent glänzender bewährt, durch keines seiner Werke hat er größere Popularität errungen, als durch das künstlerische Arrangement des Festzuges vom Jahre 1879, in welchem die goldschimmernde, farbenglühende Gestaltenwelt aus des Meisters Bildern für wenige sonnenbeglänzte Stunden auf die zur Festbühne umgewandelte Wiener Ringstraße herniederstieg. Ein solches Talent war, wie kein zweites, berufen zur Ausübung jeder Art von decorativer Kunst. Er schmückte die Prachtgemächer der Wiener Paläste mit Wand- und Deckengemälden (z. B. für Mikolaus Dumba, Baron Leitenberger, K. Auspitz und Andere), er entwarf in seinen letzten Jahren den malerischen Schmuck für den Treppenraum des kunsthistorischen Hofmuseums und führte die dazu gehörigen Lünettenbilder noch im Großen aus; er hat sich auch wiederholt mit dem Entwerfen großer Prachtarchitekturen profanen wie kirchlichen Charakters beschäftigt und war erfinderisch für die verschiedensten Zweige des Kunstgewerbes und der Luxusindustrie. Das Makart-Bouquet, die Makart-Rosen, der Makart-Hut sind allgemein bekannt und verbreitet. Sie bilden jedoch nur Einzelheiten in dem zaubervollen Ganzen, zu welchem der unerschöpfliche Reichthum der Phantasie des Meisters die moderne Tracht, den Zimmerschmuck, das Geräthwesen, die Gefäßbildnerei an der Hand der Vorbilder des Renaissance-Zeitalters, vornehmlich der Prachtdecorationen Venedigs, umzuschaffen bestrebt war. Der malerische Zug des modernsten Wiener Kunstgewerbes, der den früheren streng



Pettenkofen: Die brave Marktenderin.

architektonischen Stil mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt hat, ist in erster Linie Makart's Wirken zuzuschreiben.

Das Porträt bildete die schwächste Seite von Makart's Kunst, aber von jeher eine der stärksten der Wiener Schule. Wir finden es von den realistischen Historienmalern, auch von einzelnen Genremalern mit Glück gepflegt und durch eine Reihe tüchtiger Specialisten, trotz der Ungunst der Zeit, zu einem blühenden Kunstzweige entwickelt. Von den Ersteren seien, außer dem bereits erwähnten Karl Blaas, der treffliche K. Wurzinger, ferner der ausgezeichnete Schlachtenmaler Sigmund L'Allemand (Schlacht bei Rolin, großes Reiterbildniß Loudons, Porträt des Grafen Ferdinand Trauttmansdorff-Weinsberg) und Franz Rumpler hier genannt; von den Letzteren hat vor allen Heinrich von Angeli als Bildnißmaler der Fürsten und der vornehmen Kreise sich einen Weltruf errungen (Porträts Seiner Majestät des Kaisers, der Frau Erzherzogin Maria Theresia, des deutschen Kronprinzenpaares und viele andere), aus der älteren Generation reihen wir Aigner, Schrotzberg, Raab, aus der jüngeren vornehmlich den gediegenen Eugen Felix und Victor Stauffer, einen Schüler Canons, hier an.

So wie der greise Amerling für das Porträt ein lebendiges Band zweier Epochen bildet, ebenso ragen Pettenkofen und R. Alt, deren wir mit ihm bereits oben kurz gedacht, aus der Zeit vor 1848 mit noch ungebrochener Kraft in die Gegenwart herein: beide als Führer auf den von ihnen betretenen Kunstgebieten, in ihrem Schaffen wie mit ihrem Ruhm die ganze civilisirte Welt umfassend. — Pettenkofen, der Maler der Puszta, des Zigeunerlebens, der österreichischen Soldatenwelt, hat sich auch in Italien und Frankreich heimisch gemacht; er entwarf Illustrationen zum „Gil Blas“ und entzückte die Kunstfreunde durch feinbeseelte Schilderungen aus dem Leben der vornehmen Stände des vorigen Jahrhunderts von scharfer historischer Charakteristik. An die hellen, farbensprühenden Tafelchen seiner früheren Zeit, die Marktscenen mit den rothen und blauen Bauertrachten, den Bergen grüner Wassermelonen und Kürbisse, reihte er Stimmungsbilder von unübertroffener Zartheit und Geistigkeit des Tons. — Rudolf Alt hat mit seinem treuen hellen Auge die Natur und die Denkmälerwelt halb Europas erschaut und spiegelt sie uns in den Tausenden seiner köstlichen Aquarelle wieder; sein Pinsel ist ebenso sicher in der Charakteristik der Zeiten und der Stile, wie sein Sinn empfänglich ist für die ganze Mannigfaltigkeit der Natur; er gehört zu den bezeichnendsten und charaktervollsten Erscheinungen unseres in alle Weiten strebenden, unermüdetlich schaffenden Jahrhunderts.

In reicher Gliederung schließen Genre und Landschaft an die Kunst dieser Hauptmeister sich an. Aus der bunten Gestaltenwelt Italiens und des Ostens, aus Venedig, von der Riviera, von den Gestaden des Bosporus und der Bosna wählt Alois Schönner sich seine Typen. Weiter noch in die Welt des Südens greift Leopold Karl Müller aus, in



Jos. Führich del. A. D. 1837

Führich: Die Tageszeiten.

seiner Jugend ein wichtiger Beobachter des heimischen Lebens und Volksthums, gegenwärtig ein ausgezeichnete, vornehmlich in England geschätzter Orientmaler, der das charaktervolle Völkergetriebe des modernen Egyptens und die imposante Denkmälerwelt von Cairo in farbenfrischen, sonnendurchglühten Schilderungen uns vorführt. Sein Schüler ist der viel versprechende Paul Joanowicz. Namentlich in Venedig fühlen sich heimisch Eugen Blaas, Franz Ruben und der geniale Aquarellist Ludwig Passini, der unvergleichliche Schilderer der Volkstypen Italiens, vor Allem der Lagunenstadt, deren graziöses, auch in Bettlerlumpen stets anmuthiges Volk er in immer neuen, farbig schönen Gestalten uns vorführt, das er vom würdigen Prete bis zum Kastanienröster, von der Principeffa bis zur Schirmflickerin herab in allen seinen Abstufungen kennt und in dessen Geheimnisse wir durch ihn eingeführt werden, ob nun das Versteck des Beichtstuhls oder die weihrauch-erfüllte Sacristei oder der Schatten des Gäßchens, die Brüstung des blumengeschmückten Balcons ihren Schauplatz bildet.

Von den übrigen Genremalern Wiens reihen sich einzelne noch an die älteren Meister an, wie der Schüler Waldmüllers Fr. Friedländer, der Maler der still dahin wandelnden oder sich von den Thaten ihrer Jugend erzählenden Invaliden, wie Anton Ebert, der Darsteller anmuthiger Kinder-scenen, und der früh verstorbene Kurzbauer in seinem Novellenbilde der „Creilten Flüchtlinge“, oder sie gehen die malerische Bahn der jüngsten Zeit unter Aufnahme von Makart'schen und anderen, aus München herüberwirkenden Einflüssen mit vorwiegend moderner, nur zu selten dem Leben der unmittelbaren Gegenwart entlehnter Stoffwelt, wie K. Karger, der sinnige Fr. Kumpfer, Ed. Charlemont, J. Fur, K. Fröschl, L. Minnigerode, K. Seyling, K. Probst, J. Gisela, A. Müller und Andere, meistens Schüler Ed. von Engerths und Angelis. Aus der Schule des Ersteren ist auch K. Berger hervorgegangen, der sich vom Genre der großen Decorationsmalerei zugewendet hat und in dieser, sowie im Ornamentations- und Illustrationsfach, eine fruchtbare Thätigkeit entfaltet. Wenn überhaupt manche der genannten jüngeren Talente bisweilen glückliche Griffe ins ideale Genre thun, wie Hans Schweiger zur Märchenwelt oder zu dem Gedankenspiele mit Symbolen und Allegorien sich hingezogen fühlen, so bleibt eine andere Gruppe dagegen fest auf dem Boden der realen Welt. Das Schlachten- und Soldatenbild, welches neben Bettenkafen besonders der bewegliche Straßschwandtner, die beiden L'Allemand, Malz, Benja, Berres und Andere cultivirten, ist heute fast ganz ausgestorben. Dagegen blüht der Jagd- und Rennsport; die früher durch den begabten Konrad Bühlmeyer und Andere mit Glück gepflegte Thiermalerei ist heute nahezu ausschließlich Pferdmalerei geworden, wie sie von dem auch als Maler von Kühen bewährten Rudolf Huber und von Julius Blaas meisterhaft geübt wird. Ersterer pflegt neuerdings unter anderen Zweigen der Figurenmalerei auch mit Glück das große Reiterporträt

(Karl von Lothringen, Starhemberg, Washington). In der Darstellung von Schafen hat sich Alois Schrödl hervorgethan.

Es entspricht durchaus dem weichen, lyrischen Zuge des Wiener Naturells, daß die Landschaftsmalerei hier wesentlich Stimmungsmalerei geworden ist. Allerdings zeigten sich auch Ansätze zu stilistischen Bestrebungen. Der feinbegabte Karl Marko folgte den Spuren Claude-Lorrains; Albert Zimmermann, der unübertroffene Lehrer, suchte Kottmanns Vorbild festzuhalten; in Josef Hoffmann besitzen wir einen an J. A. Kochs Ideale sich



Kahl: Allegorie der Kriegsgeschichte aus dem Arsenal in Wien.

anschließenden Stilisten. Sellenys glänzendes Talent, in welchem ein zweiter Eduard Hildebrandt steckte, zog mit den Trophäen der Novara-Reise an uns vorüber, des alten Thomas Enders brasilianische Naturbilder weit überbietend. Nebenher ging ein lebendiger Betrieb einheimischer, im besten Sinne naturalistischer Landschaftsmalerei, welche vornehmlich von Steinfelds trefflicher Schule ihren Ausgang nahm. Aber alle diese Zuflüsse sind mit der Zeit in den sanft dahingleitenden Strom der Stimmungslandschaft eingemündet, in die Malerei des „paysage intime“, des Tons der ausgesprochen malerischen Naturempfindung. Es ist daher kaum thunlich, bestimmte Gruppen scharf zu trennen, die Grenzgebiete greifen ineinander über.

Unter den schlichten, an Enders und Steinfelds Traditionen festhaltenden Naturalisten ist vor allen der aus Mösners Schule hervorgegangene Anton Hansch zu nennen, dessen Gebirgsansichten, vorzugsweise Naturstudien (Sammlung der Akademie), zu dem Hervorragendsten ihrer Gattung zählen; der Waldmaler Josef Holzer (Karpathenlandschaften), ferner Ludwig Halauška, Leopold Böcher, Munsch und Andere fußen auf derselben Grundlage. Speciell die nordische Winterlandschaft vertritt der feingebildete Remy van Haanen. Einer in Stoff und Empfindung mehr nach Süden weisenden Tendenz huldigt Seelos in seinen sonnigen Bildern aus Wälschtirol und Mentone. In derb charakteristischen Waldbildern und silbertönigen Stimmungslandschaften (Praterlandschaften, Mondaufgang im November) excellirt August Schaffer. Die Poesie der Donauniederungen wie das von Sturm und Wogendrang umtoste Gestade der Adria und die Lieblichkeit der Waldthäler Niederösterreichs beherrscht Eduard von Lichtenfels mit gleicher Meisterschaft in schön gezeichneten Ölbildern und Aquarellen von zart abgestufter Luftperspective (Motive aus Lundenburg, von der Leitha, bei Abazzia und andere). Unter seinen Schülern ist vornehmlich der hochbegabte Hugo Darnaut (Motiv aus Heiligenstadt und andere) zu nennen, dann der besonders als trefflicher Zeichner bekannte Ludwig Hans Fischer; auch Ditscheiner, Dufek, Zetsche gebührt hier ein Platz. Der Erstere von den drei eben Genannten besuchte früher Albert Zimmermanns Schule, welcher die meisten der hervorragenden jüngeren Wiener Landschaftsmaler entstammen. Wir nennen in erster Linie den virtuosen, groß angelegten, vornehmlich in breitem decorativem Vortrage sich fallenden Robert Ruß, dann den von Holländern und Franzosen, in jüngerer Zeit auch von Pettenkofen beeinflussten feinsinnigen Eugen Zettel, ferner Anton Hlavacek, der neuerdings durch eine große Fernsicht auf die Kaiserstadt sich hervorgethan hat, endlich Jakob Emil Schindler, wohl das bedeutendste Talent dieser Gruppe, poesievoll und musikalisch begabt, geboren für die Stimmungsmalerei, die er in ungemein fruchtbarer Thätigkeit einem weit gedehnten, an wechselnden Motiven reichen Stoffkreise zuwendet (Donaugegenden, Praterauen, Waldbilder aus Niederösterreich, Ansichten von Sacroma und andere mehr). Sein weiches, in sanften Tönen ausklingendes Naturell hat namentlich in zwei wahlverwandten Malerinnen ein Echo gefunden, in der früh verstorbenen Marie von Parmentier und der neuerdings auch im decorativen Fache wiederholt mit Glück thätig gewesenen Tina Blau.

Auf die glänzende Entwicklung der landschaftlichen und architektonischen Decorationsmalerei für die Zwecke des Bühnenwesens, an welcher sich Kautsky, Brioschi, Burghart, Jos. Hoffmann und in jüngster Zeit S. Fux in erster Linie betheilt haben, kann hier nur im Vorbeigehen hingedeutet werden. Ebenso auf das weite Gebiet der decorativen Wandmalerei von theils landschaftlichem, theils ornamentalem, bisweilen auch figürlichem Charakter, wie sie z. B. in der letzteren Art von dem geschickten Franz Lesler (Decorationen



Was sind
Elemente
vier,
Wer deut den da
das Feuer
hier

Canon: Die vier Elemente.

im Palais D. Gutmann, Brünner Theatervorhang und dergleichen mehr) erfolgreich geübt wird. Zu den geschicktesten Vertretern der decorativen Malerei überhaupt gehören die aus Professor Bergers Schule hervorgegangenen Urheber der malerischen Ausschmückung des neuen Stadttheaters in Karlsbad: Franz Matsch und die Gebrüder Gustav und Ernst Klimt.

Ins Zierliche und Feine verzweigen sich diese Kunstarten theils in den Werken der Stillleben- und Blumenmaler (Max Schödl, Hugo Charlemont, Camilla Friedländer, Jos. Schuster, Frau Pöninger, Frau Wiesinger-Florian und Andere), theils finden sie ihre Anwendung im Kunstgewerbe und in der Buchillustration. Die letztere hat namentlich durch das Eingreifen der künstlerischen Kräfte des österreichischen Museums und seiner Kunstgewerbeschule einen rühmlichen Aufschwung genommen. Wie der nach Stöbers Zeit länger vernachlässigte Kupferstich durch das Wirken L. Jakobys und J. Sonnenleiters neue Kräfte gewonnen hat, so besitzt Wien in W. Unger und W. Hecht zwei hervorragende Meister und Lehrer der Radirung und des Holzschnitts. Zahlreiche jüngere Talente, wie Johann Klaus, Hans Ludwig Fischer, W. Woernle, Victor Jasper, Karl von Siegl und Andere arbeiten mit ihnen gemeinsam an der Ausführung der Aufgaben, welche die Fürsorge des Hofes und des Staates, der Kunstverlag und das rührige Vereinswesen den vervielfältigenden Künsten in unseren Tagen stellen. Ein besonderer Platz gebührt dem als Zeichner wie als Radirer gleich trefflichen Julius Mařak.

Auch der Wiener Plastik ist dieser allgemeine Fortschritt zugute gekommen. Aber ihr am spätesten. Geschickte Hände, tüchtig geschulte Bildhauer hat es in Wien selbst in der sterilsten Epoche seines neueren Kunstlebens immer gegeben. Allein es fehlte lange am belebenden Geist, an der zielbewußten Pflege. Das untere Stockwerk des Belvedere birgt die namhaftesten Marmorwerke, die von Zauners und Canovas Nachfolgern in der vormärzlichen Zeit geschaffen worden, darunter auch Franz Bauers „Pietà“, das beste Werk dieses wackeren Meisters, der bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts die classischen Traditionen in der Wiener Bildhauerschule wach erhielt. Für die monumentale Bronzeplastik zeugt das im Jahre 1846 enthüllte Denkmal des Kaisers Franz auf dem inneren Burgplatz, das Werk des Mailänders Pompeo Marchesi. Eine trockene, kühle Atmosphäre liegt über diesen Schöpfungen einer begeisterungslosen, gegen die idealen Mächte des Lebens gleichgiltigen Zeit. Was der Wiener Sculptur jener Tage ihren Stempel aufgedrückt hat, war nicht nur die Kärglichkeit in allen Unternehmungen, der Mangel an Aufträgen, sondern jenes bureaukratische Bevormundungssystem, dessen tödtlicher Hauch alle Äußerungen des öffentlichen Geistes vernichtete. Die Sculptur aber verlangt vor allen anderen Künsten das Wehen eines freien Geistes. Sie ist die Tochter desselben Landes, das auch die Ideen der Freiheit und der Menschlichkeit geboren hat. Ihr höchstes Bemühen



Schwind: Aus der Loggia des Operntheaters in Wien. (Die Zauberflöte.)

gilt den Idealen der Humanität, den Helden der Kraft, der Kunst, des Gedankens. Nach plastischen Werken dieser Gattung aus der Metternich'schen Zeit in Wien zu suchen, wäre ein vergebliches Bemühen. Selbst der Führer aus den napoleonischen Freiheitskriegen, Karls und Schwarzenbergs, blieb man uneingedenk, bis die neueste Epoche diese Dankeschuld abgetragen hat.

Fernfor's Reiterdenkmal des Erzherzogs Karl auf dem äußeren Burgplatz (errichtet 1860 im Auftrage Seiner Majestät des Kaisers) bezeichnet den Beginn des Aufschwungs: ein bewegtes Bild jugendlicher Kraft mit hochgeschwungener Fahne den Sieg verkündend. Anton Fernfor (geboren in Erfurt 1813) kam von München nach Wien; seine früheren Werke, von denen das schöne Relief des heiligen Georg im Hofe des Palais Montenuovo in erster Linie zu nennen ist, tragen das Gepräge der romantischen Schule, welche damals in Ludwig von Schwanthaler ihren Hauptvertreter hatte. Nicht nur den Impuls zu seiner Stilrichtung, sondern auch die Technik des Bronzegusses brachte Fernfor von dort nach Wien und erst seit dieser Zeit fand der Bronzeuß hier eine ergiebige Pflege. Zauner sah sich genöthigt, sein Josefs-Monument (1800 bis 1803) im ehemaligen Gußhause der Artillerie herstellen zu lassen, und bemühte sich fruchtlos um die Errichtung einer eigenen kaiserlichen Kunstgießerei. Was in den zunächst folgenden Decennien an größeren Erzgußwerken in Oesterreich entstand, mußte in München, Lauchhammer oder Nürnberg gegossen werden. Um die Einführung des Eisengusses in Wien hatte Glanz, um die Förderung der Bronzeindustrie für decorative und gewerbliche Zwecke Hollenbach sich verdient gemacht. Jetzt kam der Erzguß für große künstlerische Aufgaben dazu. Die k. k. Kunstergießerei auf der Wieden wurde begründet und bestand unter Fernfor's Leitung zunächst als Staatsanstalt lange Jahre, bis ihr neuerdings der staatliche Charakter benommen wurde; sie wird gegenwärtig als Privatunternehmen von Pönninger und Köhlich weitergeführt und hat seit der Zeit ihres Bestehens eine stolze Reihe zum Theil kolossaler Erzwerke zu Tage gefördert, von denen außer den Reitermonumenten auf dem äußeren Burgplatz und dem Schwarzenbergplatz nur noch das von Johann Schilling in Dresden modellirte Schiller-Denkmal in Wien, das Tegetthoff-Denkmal in Pola und ein Theil der Figuren des Denkmals für Maria Theresia genannt sein mögen. Der andere Theil dieses eben seiner Vollendung entgegenreifenden riesigen Monuments wird in der Gießerei von Turbain ausgeführt, welche sich außerdem durch den Guß des Beethoven-Denkmals in Wien (siehe Abbildung Seite 129) bereits rühmlich hervorgethan hat.

Die Kunstgeschichte lehrt, daß zur vollen Entfaltung der plastischen Schönheit stets der Gebrauch des edlen Marmormaterials neben dem Bronzeguß die wichtigste Vorbedingung bildete. Sandstein, Terracotta und andere Stoffe von unschönem Korn und



Maſart: Der Tod der Kleopatra.

lebloser Oberfläche sind nur traurige Surrogate für den König der Steine. Holz, Elfenbein und ähnliche Materialien bleiben auf bestimmte Sphären eingeengt. Erst nach energischem Ringen ist es möglich geworden, dem edlen Marmor auch in der Wiener Sculptur den ihm gebührenden Platz anzuweisen. Der ornamentale und figürliche Schmuck der Wiener Neubauten wurde vielfach in gewöhnlichem Stein oder in Terracotta hergestellt. Die technische Vollendung der Terracottafabrication in den Thonbrennereien des Wienerberges bot den Anlaß dazu, sogar an monumentalen Bauten von hoher künstlerischer Schönheit, wie dem Musikvereinsgebäude, der Akademie der bildenden Künste, dem Heinrichshof und anderen, den plastischen und selbst statuarischen Schmuck in gebranntem Thon auszuführen. Die jüngste Zeit hat endlich diesem Surrogatwesen ein Ende gemacht. Nicht nur in Denkmälern und Grabsculpturen, sondern auch in ausgedehnten plastischen Decorationswerken an öffentlichen Bauten, vornehmlich am Reichsrathsgebäude und an der Universität, fand die Marmorsculptur weiten Spielraum zu erfreulicher Thätigkeit. Daß dieser Gebrauch aufrecht erhalten bleibe, bildet eine Lebensfrage der Wiener Bildhauerei. Nur wenn es möglich sein wird, ihr stets eine solche Fülle wahrhaft künstlerischer Aufgaben zuzuführen, wie sie der bildnerische Schmuck der genannten Bauten, die plastische Ausstattung der Botivkirche, der Ruhmeshalle des Arsenal, der Hofmuseen, des Rathhauses, des neuen Burgtheaters mit sich brachten, kann die monumentale Plastik Wiens auf der heute von ihr erstiegenen Höhe sich dauernd behaupten.

Als geistiges Ferment am Wendepunkte der neuen Zeit beansprucht Hans Gasser (1817 bis 1868), der Sohn der kärntnerischen Berge, hier einen besonderen Platz. Er wirkte zwar nur vorübergehend an der Wiener Akademie (1850 bis 1851), hat aber durch seine frische, fein empfundene Naturauffassung einen bedeutenden Einfluß auf die jüngeren Talente ausgeübt und sich an der Entwicklung der statuarischen Kunst in Wien durch eine Reihe tüchtiger Werke betheiligt (Donauweibchen im Stadtpark, Sonnenfels-Statue auf der Elisabethbrücke, eine der wenigen nicht schablonenhaften Gestalten dieser sonst recht fragwürdigen Statuenreihe, treffliche Modellfigur des Faustkämpfers im plastischen Museum der Akademie, Porträtbüsten von Kahl, Marko, Jenny Lind, des Künstlers selbst und andere).

Den segensreichsten Einfluß als Lehrer übte der oben bereits genannte Franz Bauer aus. Drei Altersklassen von Bildhauern sind aus seiner Schule hervorgegangen, welchen die tüchtigsten Kräfte der jetzigen Generation angehören: Künstler der mannigfaltigsten Richtung und Individualität, deren freie Entwicklung auf der gemeinsamen classischen Grundlage sie alle ihrem Meister verdanken. Mehrere von ihnen fanden ihre weitere Ausbildung in Dresden bei Ernst Hänel, der auch in eigenen großen Schöpfungen (Schwarzenberg-Denkmal, Pegasusgruppen und Statuen der Loggia des Operntheaters) an der plastischen Bereicherung Wiens mitgewirkt hat.



Fernhorn: Das Erzherzog Karl-Denkmal in Wien.

Der älteren Gruppe dieser in Wien und Dresden gebildeten Künstler gehört vor allen Karl Kundmann, der Meister des Wiener Schubert-Denkmal's an (siehe Abbildung Seite 131), der ersten einem einheimischen Künstlergenius gewidmeten monumentalen Schöpfung von feiner und lebendiger Charakteristik. Dasselbe ist in carrarischem Marmor ausgeführt und wurde 1872 im Stadtparke aufgestellt. Schon in seiner empfindungsvollen Gruppe des „Barmherzigen Samariters“, dann in dem schönen Grabrelief der Gräfin

Szechenyi-Erdödy lieferte Kundmann Proben seines poetisch angelegten Naturells. Zu seinen jüngsten Arbeiten zählen das Tegetthoff-Denkmal und die Hauptfigur für das Grillparzer-Denkmal in Wien. — Ungefähr gleich alt sind Costenoble, Schmidgruber, Silbernagel und Anton Wagner, der Urheber des anmuthigen „Gänsemädchens“ in Mariahilf und der vortrefflichen Michelangelo-Statue am Künstlerhause.

Nicht minder fruchtbar erwies sich die zweite Gruppe von Schülern Bauers, welcher Benk, Düll, Hellmer, Tilgner und Wehr angehören. Ihnen fiel der Löwenantheil an der plastischen Ausschmückung der großen Wiener Neubauten zu. Johannes Benk, welcher zuerst durch die prächtige Austriagruppe des Arsenal's die Aufmerksamkeit größerer Kreise erregte, schuf später unter anderen die beiden bronzenen Kolossalstatuen, welche die Kuppeln der Hofmuseen krönen, und zahlreiche Werke decorativer Plastik, von denen die Portalsculpturen an der Botivkirche die bemerkenswerthesten sind. Düll hat sich namentlich durch mehrere tüchtige Werke biblischen Gegenstandes und durch seinen Antheil an der Ausschmückung des Reichsrathsgebäudes hervorgethan. Edmund Hellmer, der jetzige treffliche Leiter der allgemeinen Bildhauerschule an der Wiener Akademie, schuf schon in früher Jugend den großartig gedachten „Verwundeten Achill“ und bewährt sein auf einfache monumentale Gestaltung zielendes Talent gegenwärtig in der Ausführung der großen Marmorgruppe für den Hauptgiebel des Reichsrathsgebäudes (die Verleihung der Verfassung durch Seine Majestät den Kaiser); eine figurenreiche, im Aufbau dem Wandgrabe der Renaissance verwandte Composition ist sein preisgekröntes Modell für das Denkmal des Türkenjesses in der Stefanskirche. Als geistvoller Porträtbildner in malerisch bewegten, bisweilen polychromirten Büsten (Fürst Salm, L. Lobmeyr, Fr. Wolter und viele andere) glänzt Victor Tilgner. Ein eminentes decoratives Talent bewährte Rudolf Wehr, der Schöpfer des Bacchuszuges an der Fronte des neuen Burgtheaters und der Reliefs am Grillparzer-Monumente.

Die jüngste Generation der Schule Bauers (Hoffmann, Swoboda, Lax, Swerczel und Andere) berührt schon den Kreis der heutigen Meisterschulen der Sculptur, in denen die Genannten ihre Studien beendigten. Es sind die Ateliers von R. Kundmann und Kaspar Zumbusch. Die Berufung des Letzteren von München nach Wien und die aus diesem Anlaß (1872 bis 1873) erfolgte Gründung eines besonderen Baues für geräumige Bildhauerwerkstätten (an der Belvederelinie) waren von segensreichen Folgen für die Entwicklung der großen Sculptur. Erst jetzt waren für die Herstellung monumentaler Bildhauerwerke, selbst solcher von kolossalen Dimensionen, von Staatswegen die erforderlichen Räume geschaffen und die Bildhauer Wiens von dem traurigen und für die Kunst verderblichen Nomadenthum befreit, welchem sie bis dahin sich preisgegeben fanden. Durch die zeitweilige Verwendung der „Pavillons des Amateurs“ von der Gebäudegruppe der



Zumbusch: Das Maria Theresia-Denkmal in Wien.

Weltausstellung zu dem gleichen Zwecke wurde die staatliche Maßregel durch den Kaiser auf das wirkungsvollste unterstützt, und es ist zu hoffen, daß die auf diese Weise geschaffenen großen Bildhauerateliers, in denen die ausgedehnten decorativen Sculpturen für die Wiener Monumentalbauten entstanden, der Kunst dauernd erhalten bleiben.

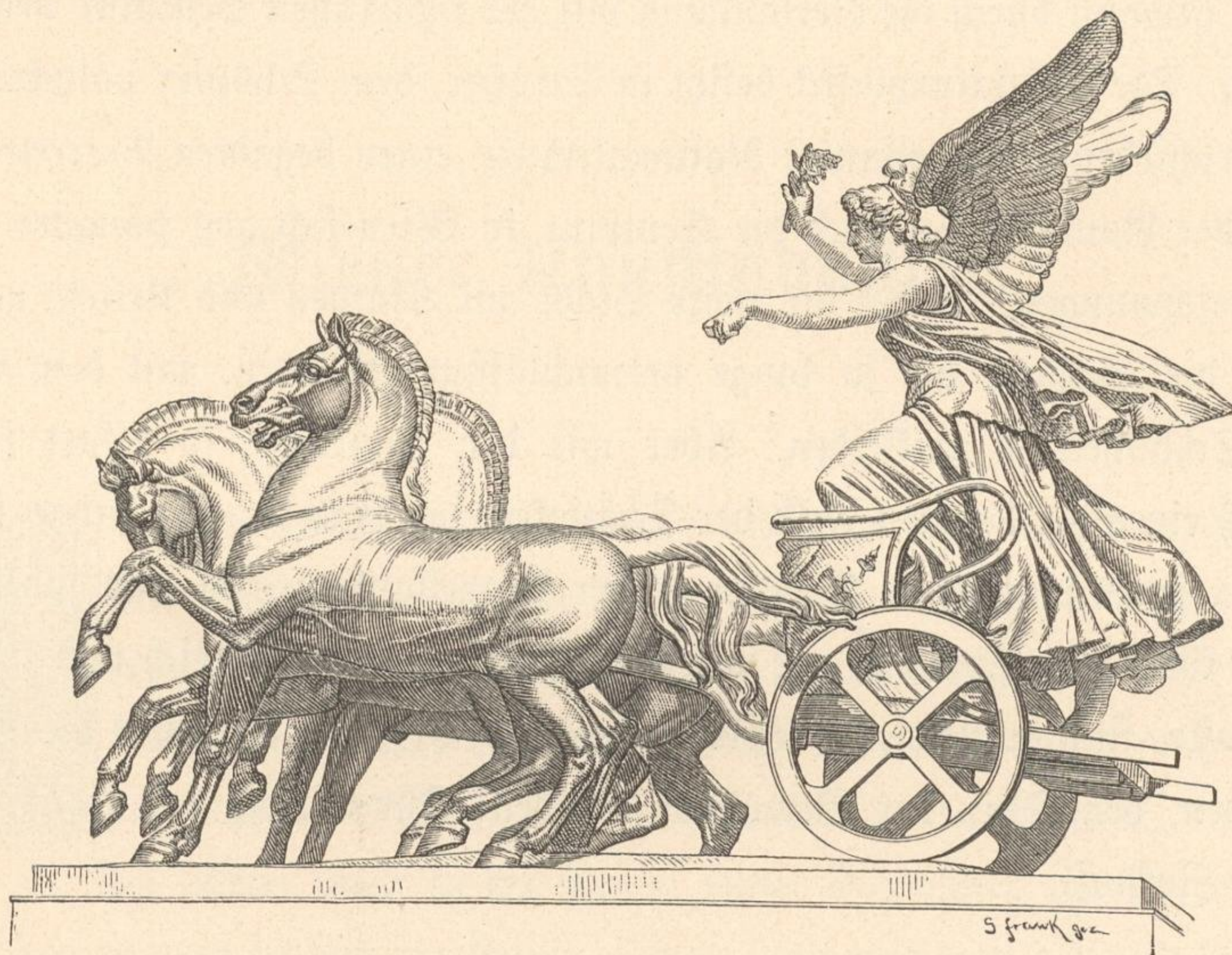
In Kaspar Zumbusch gewann die Wiener Sculptur eine bewährte Kraft für die Lösung der ihrer noch harrenden Aufgaben größten Stils. Der Schöpfer des Münchener Maximilian-Denkmal hat das bis dahin ungelöste Problem bewältigt, die unermessenen Tiefen Beethoven'scher Musik, das Wesen des gewaltigsten und räthselvollsten Genius deutscher Kunst plastisch zu verkörpern. Es muß dabei im Gedächtniß erhalten bleiben, daß das Wiener Beethoven-Denkmal, wie die Denkmäler Schuberts, Schillers und Grillparzers, aus allgemeinen Sammlungen hervorgegangen sind und außer den großen für die Pflege der Musik bestehenden Corporationen, Vereinen u. s. w. (wie der Gesellschaft der Musikfreunde, dem Männergesangverein und anderen) den zahlreichen begeisterten und opferfreudigen Kunstfreunden Wiens aller Stände, von den Mitgliedern des Allerhöchsten Kaiserhauses herab bis zum schlichten Bürger und Studenten, ihre Entstehung verdanken. Das gewaltigste plastische Denkmal des modernen Wien blieb der jüngsten Zeit vorbehalten: das auf dem Platze zwischen den beiden Hofmuseen sich erhebende Monument der Kaiserin Maria Theresia.

Zumbusch hatte hier eine ähnliche Aufgabe zu lösen, wie sie Christian Rauch in dem Berliner Friedrichs-Denkmal gestellt war. Das Werk soll mehr sein als eine Verherrlichung der allverehrten Herrscherin, es soll die ganze Zeit ihrer segensreichen Regierung, in welcher die Grundlagen des modernen österreichischen Staatswesens gelegt wurden, den nachfolgenden Geschlechtern lebendig erhalten. Die Gestalt der Kaiserin, welche unser Holzschnitt zeigt, thront hoch auf doppelt abgestuftem Unterbau, aus dem die Reitergestalten der Heerführer, die Gruppen der Staatsmänner, die Männer der Legislative und Verwaltung, der Kunst und Wissenschaft jener Epoche als die Repräsentanten der vielgliedrigen Volkskraft lebensvoll hervortreten.

Auch außerhalb des geschlossenen Zusammenhanges der Schule besitzt Wien eine Reihe trefflicher Bildhauer, deren ausgesprochene Eigenthümlichkeit von uns gewürdigt zu werden verdient. In erster Linie steht der fernige Vincenz Pilz, der Freund und Geistesverwandte Kahls, der Schöpfer der herrlich bewegten Quadrigen auf den Krönungspfeilern des Reichsrathsgebäudes, von denen unsere Abbildung ein Beispiel gibt. Auf den Bahnen der Spätrenaissance bewegt sich der hochbegabte Theodor Friedl, dessen Heliosgruppe auf dem Palais des Markgrafen Pallavicini zu den wirkungsvollsten decorativen Werken der Gegenwart zählt. — Streng kirchlich ist die Richtung des trefflichen Josef Gasser, des Urhebers unzähliger Heiligengestalten und schön componirter

Reliefbildwerke in den Kirchen Wiens und anderer Orte, vornehmlich an der Botivkirche. An ihn reiht der aus Bauers Schule hervorgegangene Franz Erler sich an, ein nicht minder geschickter und stilgerechter Vertreter dieser in den Traditionen des Mittelalters fortschaffenden Sculptur. — Auch Melniky und sein Schüler Hertl, sowie die beiden aus Tirol gebürtigen Bildhauer E. Pendl und H. Natter verdienen als Urheber größerer decorativer und monumentaler Werke hier einen Platz.

Borzügliche Kräfte besitzt das moderne Wien endlich auf dem Gebiete der plastischen Kleinkunst. Den ausgezeichneten Medailleuren des vorigen Jahrhunderts, Matth. Donner an der Spitze, reihte in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts der auch als feinsinniger



Bilz: Eine Quadriga vom Reichsrathsgebäude in Wien.

Kenner und Sammler bekannte J. D. Böhm sich an, mit seinen Schülern und Nachfolgern Karl Radniky, Lautenhayn, Scharff, Leisef und Anderen, welche theils an der Akademie der bildenden Künste, theils am kaiserlich-königlichen Hauptmünzamt diese Kunst vertreten. Während Scharff besonders als trefflicher Charakteristiker und Porträtist sich hervorthat, ruht die Stärke Lautenhayns auf der idealen Seite; er bewährte sein Talent nicht nur in prächtigen Werken der Goldschmiedekunst (Schild mit Centaurenkampf und Schlüssel mit den vier Elementen, beide im Besitze Seiner Majestät des Kaisers), sondern erhob sich auch zu stattlichen Schöpfungen monumentaler Decoration classischen Stils (Giebel am Mittelbau der neuen Universität). Eine ähnliche Vielseitigkeit, jedoch mehr im Geiste der romantischen Schule, zeigen die poesievollen Leistungen Otto Königs, des verdienstvollen Lehrers der Bildhauerei an der Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums (Marmorgruppe das „Liebesgeheimniß“, Bronzestatue der trauernden Victoria für Pola, zahlreiche

Modelle für Brunnengruppen, Tafelaufsätze und dergleichen). Neben ihm wirken der feinsinnige August Kühne, der treffliche Ciseleur Stefan Schwarz, der durch seine farbigen Holzbildwerke populär gewordene H. Klotz und Andere erfolgreich an der Verbreitung der Kunst in allen Zweigen des mit der Plastik verwandten Handwerks. Eine Reihe längst vergessener Arten der Production wurde durch das Zusammengehen dieser Männer mit wissenschaftlich gebildeten Technikern, wie Kofsch, wieder zum Leben erweckt. Die Terracotta-plastik, die Stuccaturarbeit, die Modellfabrication in Gyps und die reich verzweigte plastische Ornamentationskunst, welche sich unter der Leitung von Schönthaler, Schönfeld, Lavigne, Schindler, Pokorny und Anderen in Wien zu einer weltbekannten Specialität entwickelt hat, gewann durch die Verbindung mit der figürlichen Sculptur neuen Reiz und neue Nahrung. Die Miniaturplastik besitzt in Straßer, dem Schöpfer polychrom bemalter Statuetten verschiedener interessanter Nationalitäten, einen begabten Vertreter.

Gleich der Baukunst hat auch die Sculptur in Wien sich aus beengter Sphäre zum Höchsten aufgeschwungen; sie hat die weite Stadt mit Statuen und Reliefs geschmückt; sie beginnt auch die Gräber, die so lange vernachlässigt geblieben, mit dem versöhnenden Zauber der Schönheit zu umkleiden. Aber wie der Baukunst, so öffnet sich auch der Sculptur noch ein ausgedehntes Feld der Thätigkeit im Hause. Da möge sie nicht nur als Erzeugerin jenes plastischen Spielwerks der Porzellanfigürchen und sonstigen Nippes ein geduldeter Gast sein, sondern, wie wir es in Italien, in Frankreich und in Deutschland sehen, als ernste, sinnige Muse in Bildwerken aus Erz und Marmor die Schönheit der Räume erhöhen, den Sinn der Bewohner erheben! Ihr Einzug ins Haus verbürgt am sichersten ihre Zukunft.

