

I.

Die akademische Zeit

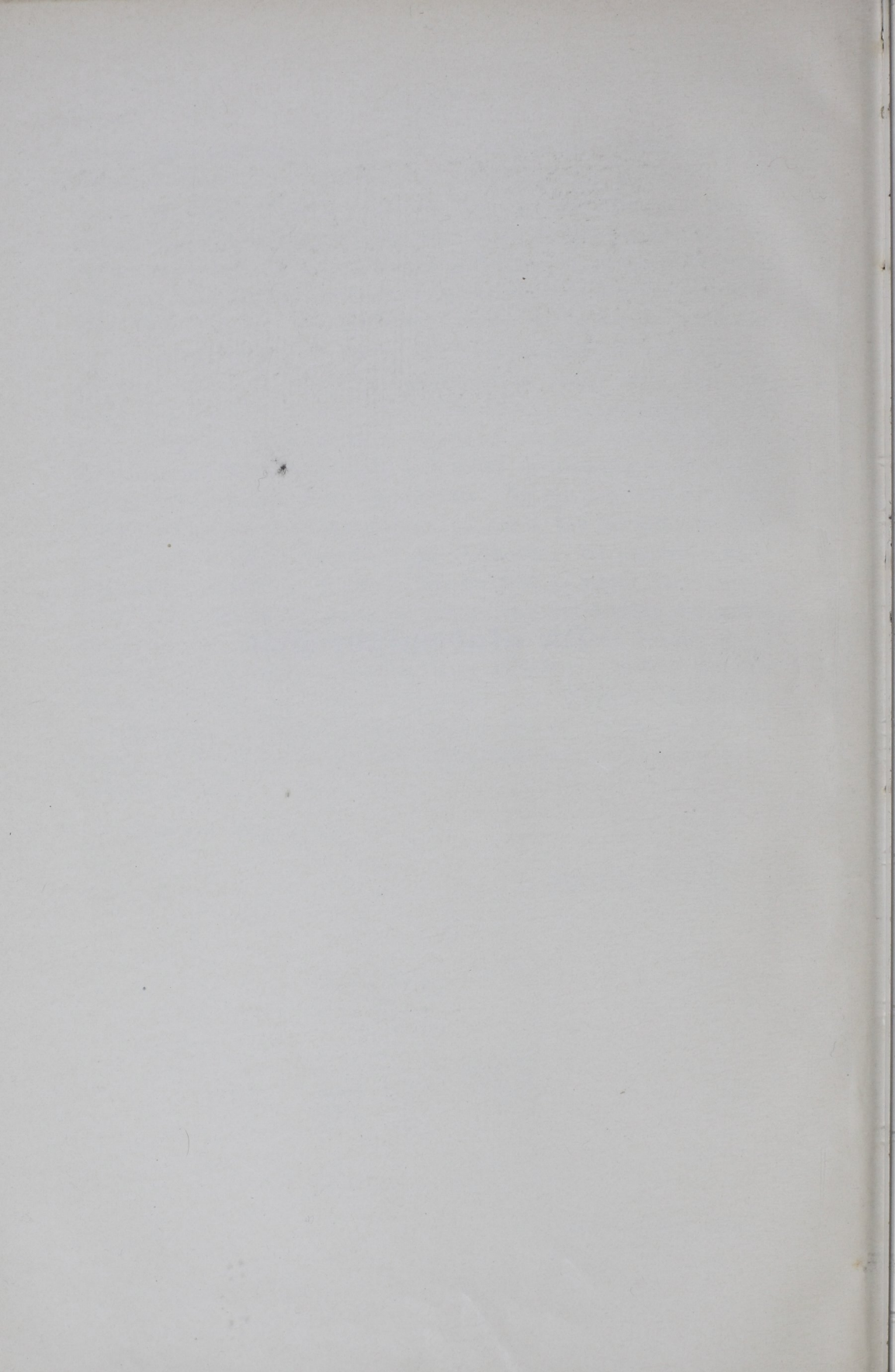




Abb. 1. Peter Fendi: Der Amazonen-Sarkophag. Wölgemälde.
Original in der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien.

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ist in Oesterreich keine glänzende Kunst-
 epoche. Der damalige Zustand glich einem grauen Winterschlaf nach dem
 langen bunten Sommer des 18. Jahrhunderts. Zweimal allerdings hat sich
 die österreichische Kunst in diesem Schlafe auf die andere Seite gewandt; das waren
 die Wendungen zum Klassizismus und zur Romantik. Die Anlässe kamen natürlich
 von außen und auch die leitenden Männer waren zum Teil Ausländer. An Talenten
 fehlt es zwar in Oesterreich nie, dazu ist der Stamm zu fruchtbar und seine Kunst-
 instinkte haben immer zu seinem besten Nationalvermögen gehört; aber erst hatte
 die Zeit keine Zeit für die Kunst, und dann hatte sie kein Geld. Das erste Jahr-
 zehnt berechnete nur Kriegskosten, 1811 kam der Staatsbankerott, 1814 der kostspielige
 Wiener Kongreß und dann die große Sparschule des Kaisers Franz. Zwei Denk-
 mäler und eine Anzahl öffentlicher Nutzbauten, das ist die gesamte „große“ Kunst
 dieses halben Jahrhunderts. Nicht als ob es in den oberen Sphären an Kunstsinne
 gefehlt hätte. Kaiser Franz sparte nicht, wenn es galt Kaiser Josef ein Denkmal
 zu setzen oder auf der Reise in Rom Canovas Theseus zu erwerben; er hatte
 auch seine besondere Vorliebe für einzelne Künstler, z. B. den Landschaftsmaler
 Rebell, und ließ sich gelegentlich von J. A. Schödlberger eigens einen großen Traun-
 fall malen. Erzherzog Karl sammelte für die vom Herzog Albert von Sachsen-
 Teschen ererbte Albertina fleißig weiter und öffnete diese herrliche Kupferstich-
 sammlung 1822 dem Publikum. Erzherzog Josef ließ sich von seinem Kammer-
 maler Karl Ruß viele Szenen aus der vaterländischen Geschichte malen. Auch an
 hochadeliger Protektion fehlte es den bildenden Künstlern so wenig als den großen
 Tonmeistern der Haydn-Mozart-Beethoven-Zeit. Die Grafen Lamberg, Singen-
 dorf, Fries, Rudolf Czernin, die Fürsten Kaunitz, Schwarzenberg, Esterhazy, Adam
 Czartoryski u. a. gaben, wie der Hof ja auch, Stipendien für römische Aufenthalte,
 hielten sich auch wohl Kammermaler und Galeriedirektoren. Die Bildnis-Kunst

erlebte sogar noch unter Kaiser Franz eine familienhaft stille Blüte, die Miniaturmalerei entwickelte sich glänzend, das Wiener Porzellan erlebte sein Glück und Ende. Im Grunde aber war doch die Wiener Akademie der bildenden Künste die festeste Burg für alles, was künstlerische Ueberlieferung hieß, stellenweise sogar für Fortsetzung und Fortschritt.

Sie selbst war eine Schöpfung der schöpferischen Barockkaiser Leopold I. (1698) und Karl VI. (1726) und seit ihrer zentralistischen Neugestaltung durch Maria Theresia ein Sammelbecken aller Kunstbegabung oder wenigstens dessen, was von Staatswegen die Qualifikation als solche genoß. Daß die Hochburg auch Zwingsburg wurde, war nicht zu vermeiden; Akademien sind immer akademisch. In ihrer Art aber genoß sie einen Weltruf, namentlich seitdem fügte sie aus der Enge der alten Universität in der „unteren Bäckerstraße“ in den geräumigen Annenhof, ein ehemaliges Jesuiten-Probehaus in der akademisch berühmten Annagasse, verlegt hatte. So manche Lehrsäle sollen da sogar weit verwendbarer gewesen sein, als in der jetzigen Akademie, dem typischen Hansenspalaste. Kaiser Josef selbst und die erzhertzoglichen Herrschaften sprachen gelegentlich im Annenhofe vor. Und Hans Veit Schnorr von Carolsfeld schreibt: „Den Ruf, den die Wiener Akademie hat, verdient sie mit vollem Recht. Es kann keine Anstalt leicht besser für die Bildung des studierenden Künstlers eingerichtet sein. Die schön erleuchteten Säle, die große Anzahl der emsigen Zeichner, die thätigen Professoren, alles dies ladet unwiderstehlich ein. Daß die Einrichtung der Akademie fast ganz Fügers Werk sei, erzählte man mir mit vieler Wärme, und mit welcher Klugheit und Würde er jede Gelegenheit, mit Kaiser Josef zu sprechen, benutzte.“ Mit Augen von heute betrachtet, hatte freilich selbst solche Gunst der Verhältnisse vor allem einen akademisch-bureaufkratischen Geschmack. Die Titel sogar hatten noch einen solchen Beigeschmack. Es gab Hof-Galanterie-Bildhauer, es gab einen Professor für Bossieren und Modellieren an der Erzverscheidungs- und Kunstprofessionistenschule, einen Professor der Erfindungskunst an der Fabrikantenschule der k. k. Akademie der bildenden Künste und dergleichen mehr. Auch die oben belobte Protektion war so zweischneidig als je. Es hat in Wien immer berühmte Protektionskinder gegeben. So krasse Fälle gab es freilich selten, wie den des steifleinernen Hofbauamts-Ingenieurs Gottlieb Nigelli, der um 1784 gegen den genialen Ferdinand von Hohenberg ausgespielt wurde. Nigelli hatte eben die evangelische Kirche in der Dorotheergasse vollendet und Hohenberg das Palais Fries am Josefsplatz. Da redete sich ein Teil von Wien in ein Nigellifieber hinein und erging sich in einer förmlichen Hohenberghetze. Wurde nicht auch Salieri mit allen Mitteln Mozart gegenüber protegirt, und zwar gerade von dem bedeutenden Kreise der wirklich geistvollen Fürstin Rosa Hinsky, die nun einmal dieses engouement hatte? Auslehnung gegen Mißbräuche war vollends sehr mißlich. Ein Künstler von frischerem Zug, der erwähnte Karl Ruß, der als Kustos der kaiserlichen Galerie gegen die Restaurierwut des Direktors Rebell anzukämpfen wagte, zog sich dadurch nur schwere disziplinäre Unannehmlichkeiten zu. Wie in gewissen östlicheren Ländern, war der „Tschin“ ein für allemal unantastbar.

Für den jetzigen Beurteiler liegt die Gefahr nahe, die Leistungen jener ein für allemal als „öde“ geltenden Zeit zu unterschätzen. An Gelegenheit, über sie

ins Reine zu kommen, hat es uns nicht gefehlt. Bei der Einweihung des neuen Akademiegebäudes im Jahre 1877 wurde zugleich eine große historische Kunstausstellung eröffnet, die zunächst ein wahres Panorama akademischer Kunst bildete. Im Jahre 1880 folgte die historische Porträtausstellung im Künstlerhause (1680 bis 1840) mit 925 Nummern. Sie zeigte uns auch jene „tote“ Zeit von einer gar nicht so unlebendigen Seite. Die Wiener Kongressausstellung von 1896 im Oesterreichischen Museum führte uns dann ihren Glanzpunkt vor, mit mancherlei Ausstellungen über die obere und untere Zeitgrenze weg. Schließlich sah man in der Schubertausstellung der Stadt Wien im Jahre 1897 das Erwachen des künstlerischen Volksgeistes, der sich im triebkräftigen „Vormärz“ so echt wienerisch lebenslustig ausströmen sollte. Schubert und Schwind waren ja die Unzertrennlichen, und was da alles an Tages- und Gelegenheitskunst aufging, bildete mit den Schwind-, Danhauser- und Kupelwieser-Sälen ein vollständiges Zeitgemälde, dessen Reichtum selbst die Eingeweihten überraschte.

Jene historische Ausstellung der Akademie faßte den Stoff übersichtlich genug zusammen. Das Urtheil der damaligen Generation, die eben den volks- und kunstwirtschaftlichen Aufschwung durchgemacht hatte — der Krach war vorbei und Hans Makart stand in Blüte — lautete recht geringschätzig. Ich selbst war damals um dreißig Jahre jünger und von einer Schärfe, die mich heute lächeln macht. Die Jugend ist immer streng und scharf. Dennoch nehme ich Anstand, heute mit gleichgültigerem Blute in absentia neu zu urtheilen, und berufe mich lieber auf mein damaliges, angesichts jenes Panoramas geschöpftes Urtheil. Ich begann meine Artikelreihe mit folgenden Betrachtungen im richtigen Vernichtungsstil:

„Wer die Säle und Kabinette der Akademie jetzt durchwandern und dennoch eine Art Befriedigung finden will, wird wohlthun, alle der Ausstellung günstigen Gesichtspunkte fertig mitzubringen und alle absoluten Maßstäbe in der Garderobe abzulegen. Er bringe all sein Interesse an Wien der Stadt mit und decke das Defizit an kunstgeschichtlicher Anregung mit dem vorhandenen lokalgeschichtlichen Ueberschuß. Er erwäge, daß er sich in einer Ausstellung befindet, die akademisch und zugleich historisch ist, also uns vor allem akademischen Kunstgeschmack und künstlerischen Zeitgeschmack vor Augen zu führen hat. Die Urheber der namhaftesten oder doch anspruchsvollsten hier ausgestellten Werke glänzten als ehrwürdige Väter der Akademie, empfehlen sich aber zugleich als „Kinder ihrer Zeit“ der geneigten Nachsicht einer p. t. Nachwelt. Der Herren eigener Geist verkriecht sich hinter den Geist der Zeiten. Also eine billige Erwägung, die einem von den Jahreszahlen des Katalogs stillschweigend nahegelegt wird. Die ersten Zeitstrecken der Wiener Akademie waren eben die mageren Jahre der Kunst. Apollo trug erst eine Allongeperücke und später Taubenflügel an den Schläfen und hinten einen Zopf. Die Mäusen erschienen mit Fontangefrisur und Reifrock bei Hofe und unterhielten mit den in hoher Gunst stehenden Künstlern galante Verhältnisse. Die Natur hatte sich um Verhaltensmaßregeln an die ihr übergeordnete Zensurbehörde zu wenden, es gab eine k. k. akademische Natur, die landesbefugt und privilegiert wurde und bei loyaler Aufführung es wohl gar bis zur k. k. Hof- und Kammernatur bringen konnte. Es war das Jahrhundert des Schnörkels und seines Erben, des Lineals, die Welt war

ein Komödienthaus und der Mensch eine Attitüde. Wenn die Kunst sich auf eine rechte Höhe schwingen wollte, mußte sie nur fleißig und unverrückt bergab gehen. Gewiß, der Geist der Zeiten ist eine große Entschuldigung. Aber der Herren eigener Geist war eben sehr gering, sonst hätte er ihn besiegen, ihn wenigstens bekämpfen können. Hat nicht Schlüter in Berlin schon im Jahre 1700, mitten unter den nachberninischen Orgien, seinen Großen Kurfürsten gegossen? Hat nicht Rafael Donner in Wien noch später durch den ganzen Irrgarten der Barockkunst sich bis zur Natur durchgefunden und unterwegs nur geringen Schaden gelitten? Aber die Schlüter und Donner kamen eben nur selten. Die Mittelmäßigkeit saß auf den schönsten Stühlen und wurde fett, sehr fett. Man mußte Würdenträger sein, um als Künstler zu gelten; man wurde zum Genie ernannt und immer weniger unterschied man zwischen Kunst und Gunst."

Dieser scharfe Ton, insbesondere auch diese Bissigkeit gegen das arme, herrliche, unvergeßliche 18. Jahrhundert kam geradeswegs aus der Schule der Wiener Neurenaissance, in der wir damals alle standen. Er verallgemeinert auch zu sehr. An Natur fehlte es in Wien selbst zur zopfigsten Zeit nicht. Hof und Adel gaben sich sogar recht bürgerlich unbefangen, von Maria Theresia bis zum Kaiser Franz, eher noch spielte der Bürger den „Kavalier“. Die wackere Frau Pein, Schlossermeisterin und Hausbesitzerin am Katzensteig, sieht in ihrem Bildnis von Oelenhainz (dessen bekanntestes Bild sein Blumauerporträt im hohen Hut ist), im hellblauen Seidenkleide mit mächtiger Spitzenkrause, tiefem Busenausschnitt und hoher Puderfrisur, wie eine leibhaftige Hofdame aus. Das war 1787. Etwa um dieselbe Zeit durfte ein unbekannter Aquarellmaler den Kaiser Josef malen, wie er in Nachtmütze, Schlafrock und gelben Hausschuhen am Wochenbett seiner ersten Gemahlin die neugeborene Erzherzogin Maria Theresia betrachtet. Gemächlich war es hier immer, Landesvater und Landesmutter waren richtige Landeseltern, das Reich wurde patriarchalisch verwaltet wie ein großes Landgut, die Hauptstadt wie eine große Familie. Da konnte es auch an Natürlichkeit nicht fehlen, zum Hausgebrauch nämlich. Aber die eigentliche Schauseite der Kunst sollte ganz und gar repräsentativ sein. Große Kunst bedeutete Großmachtkunst, also seit Ludwig XIV. schlechweg das Niveau von Paris, den jeweiligen Pariser Hofstil. Wien war nach wie vor ein großer Magnet für Künstler und Kunststrichtungen. Der imposante Hof, die uralt-vornehme Gesellschaft konnten ihre Anziehungskraft nicht verlieren. Berühmte Künstler zeigten sich gern in irgend einer Beziehung zu Wien. Der gefeierte Liotard, der 1743 und 1777 nach Wien kam, schreibt sogar auf sein merkwürdiges, türkisch kostümiertes Selbstbildnis (Florenz, Affizi), breit und ausführlich hin: „Liotard de Genève surnommé le peintre Turc, peint par lui-même à Vienne 1744.“ (Sein einst so weltbeliebtes Schokoladenmädchen in der Dresdner Galerie ist auch eigentlich ein Wiener Stubenmädchen.) Für viele Meister des europäischen Porträts wurde Wien eine wichtige Lebensstation. Einige durften die Schönheit der Töchter Maria Theresias malen: der brillante Schwede Alexander Roslin, der 1778 in Wien war, die liebliche Erzherzogin Maria Christine, Herzogin von Sachsen-Teschen, für die auch Canova das berühmte Marmorgrabmal in der Augustinerkirche schuf; die geistvolle Vigée-Lebrun Marie Antoinette

und die Ihrigen. Der Kongreß brachte Isabey und Lawrence nach Wien, die hier die ganze internationale Kongreßgesellschaft konterfeiten. Und ebenso machten die Richtungen und Stile ihre Besuche in Wien oder nahmen da séjours. Das Landeskind Rafael Mengs wirkte nur von draußen herein, aber sein Klassizismus wurde unabweislich. Sein Schüler Nikolaus Guibal war in Stuttgart der erste Lehrer Fügers, der in Wien der Maler der neueren Akademie wurde. Ein Schwager Mengs' war Professor der Wiener Akademie. Die Fügerzeit ist die eigentliche Empirezeit Wiens. Füger, der über Mengs und Oeser zu David gelangte, war



Abb. 2. Heinrich Füger. Nach einem Stich von Doby.

zur Zeit der Jahrhundert- und Stilwende der Papst des Wiener Geschmacks. Er wirkte selbst nach Westen hinaus. Stieler, der nachmalige Schönheitenmaler König Ludwigs I., kam aus seiner Lehre. Die neuen Grundsätze wurden mit drakonischer Strenge aufrecht erhalten. Historischer Stil war das Schlagwort, aber die Praxis machte daraus eine akademische Manier. Ihre Grundlage war die trockene Gipsform der Schulantike. Diese wurde durch möglichst sauberes Zeichnen nach dem Akt „belebt“. Es ist bezeichnend, daß der ältere Campi bei der Stiftung seines Preises für Modellzeichnung eigens ausbedingte, daß „ordentliche Ausführung der Hände und Füße vorzüglichst zu beachten“ sei. Die Gebärde bezog man aus Paris, von David, besaß aber nicht die Strammheit, in ihr zu versteinern. Auch blieben

die Galerieindrücke zu stark. Manche Maler begannen überhaupt als fleißige Galeriekopisten und kamen immer wieder auf diese Eindrücke zurück. Füger selbst malte seine „heilige Magdalena“ als verflühten Abklatsch der Vatonschen in Dresden, die damals für Correggio galt. Die überzierliche Gebärde des aufgestützten rechten Armes, der zum Kopfe zurückgewendet, diesen mit den zarten, langen Fingerspitzen berührt, ist typisch für die äußerliche Attitüde von damals. Dabei hatte man es aber auch auf Ausdruck abgesehen. Als der k. k. Feldkriegsregistrator Josef Benedikt Reichel (gest. 1807), ein erleuchteter Kunstfreund, seinen hochschätz-



Abb. 3. F. H. Füger: Coriolans Abschied.
Original in der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien.

baren Reichelpreis stiftete, dachte er ihn in der Stiftungsurkunde dem Bewerber zu, „welcher in der Abbildung und Ausführung des Gegenstandes . . . die Leidenschaften und Empfindungen der Seele am meisterhaftesten ausdrückt“, andere kämen nur in Betracht, „dafern sich nicht immer Künstler fänden, die sich im ausdrucksvollen historischen Fache vorzüglich auszeichnen“. Man versteht eben zu jeder Zeit etwas anderes unter Seele und Ausdruck. In unseren Tagen, seitdem die farbige Stimmung die Hauptsache bei der Malerei geworden und das Historienbild aus der Mode gekommen, haben die akademischen Juries alle Mühe, die Leistungen ihrer Schüler mit den Reichelschen Bestimmungen in Einklang zu bringen. Der erste Maler, der den Reichelpreis bekam, war Anton Petter. Seine Gemälde sind

in Wurzbachs biographischem Lexikon als Arbeiten charakterisiert, „denen man weiches, treffliches Kolorit, Harmonie in der Farbe, Geschicklichkeit in der Anordnung und effektvolle Beleuchtung nachrühmt.“ Nun, diese Worte passen ebensogut auf die Bilder irgend eines anderen Wiener akademischen Malers jener Zeit.

Den Eindruck, den die Fügerzeit auf der Ausstellung von 1877 machte, habe ich damals — man beachte auch den theoretisierenden Ton der Zeitkritik — in folgendem festzuhalten versucht:

„Verfolgen wir den Gang der Wiener Malerkunst weiter, wie sie auf der



Abb. 4. J. B. Fieger: Weißende Magdalena.

historischen Ausstellung sich darstellen will, so begegnen wir am Ende der Jopf-, Reifrock- und Puderperiode der bedeutenden Gestalt Friedrich Heinrich Fügers (1751—1818). Die revolutionäre Arbeit, welche Jacques-Louis David in der französischen Kunst unternahm, das große Aufräumen mit der Verrottung in jeder Gestalt, verpflanzte Füger auf den Wiener Boden. Wien hatte seiner Zeit die höfische Kunst der französischen Ludwige aus Paris bezogen, aus Paris bezog es nun auch die Guillotine, welche den Legitimismus im gesamten Reiche des Geschmacks vernichten sollte. Mehr noch als Carstens, dessen Finger zu derselben Zeit nach Griechenland wies, war es David mit seinem französischen Römertum, der in der Wiener Kunst zu Geltung gelangte. Die echt republikanische Kunst der Franzosen stand

zwar im monarchisch-loyalen Oesterreich eigentlich in der Luft, denn sie ging hier nicht, wie jenseits des Rheins, aus der allgemeinen Stimmung des Zeitgeistes hervor, aber sie wirkte trotzdem unendlich fesselnd durch den Reiz des schneidenden Gegensatzes zum Gestern, sie war die eiskalte Douche nach der Schwüle der eben überstandenen Dunstkammer, und zwang (sozusagen) zu freierem Aufatmen. Der Zwang, frei zu sein, das ist ja so recht eigentlich der Charakter dieser Epoche; darin liegt ihr Paradoxon, an dem sie zuletzt auch scheitern mußte. In Paris trat dieses klarer zu Tage, als in Wien, wo die Analogien auf anderen Gebieten des Gemeinwesens fehlten. Das Puritanertum der französischen Republik endete, so wie das der französischen Kunst, mit einem aus demokratischem Boden erwachsenen Absolutismus. Jacques-Louis David wurde starrer Imperator, ebenso wie Napoleon, nachdem beide zuerst starre Republikaner gewesen. In dem politisch stabileren Oesterreich begab sich daselbe nur auf dem Gebiete der Kunst.

Fügers großer Fehler war, daß er von der Unnatur nicht zur Natur, sondern — wie es in der Zeitströmung lag — zur Antike zurückkehrte. Allerdings war der Weg bis zur Antike nicht so weit, da diese selbst in ihrer Erneuerung durch die Renaissance ja schon den Ausgangspunkt für eben jene Unnatur gebildet hatte. So unschätzbar nun aber die Antike als „Methode“ ist, Quelle einer neuen Kunst kam immer wieder nur die Natur sein. Die Klassizisten am Ende des vorigen Jahrhunderts begriffen dies nicht und zeugten darum lauter tote Kinder. Es kamen Menschen zur Welt, die schon vor zweitausend Jahren verstorben waren. Es wurde Mitternacht am hellen Tage und die Hallen der Kunst füllten sich mit bleichen Gespenstern, welche aus dem Jenseits die ewige korrekte Form wohl mitbrachten, das längst entflohenene Leben aber nicht. Wie lange dauerte es, so war die Kunst eine Art Geometrie geworden, deren Inhalt sich in mathematischen Formeln ausdrücken ließ? Form, Regel, Maß war alles und das Kunstwerk nur noch eine Illustration der Theorien seines Urhebers. In der That, so lange hatten die Künstler „in der Erscheinungen flucht das feste Gesetz gesucht“, bis sie zuletzt nur noch das Gesetz sahen und für die Hauptsache, nämlich eben jene „flucht der Erscheinungen“, blind geworden waren. Ein Blick auf die in der Ausstellung befindlichen Historienbilder Fügers und seiner Schule erhärtet dies sofort. Es wird gewiß niemand die große Summe von Wissen und Können leugnen, welche in einem Bilde wie „der Tod des Germanikus“ steckt. Aber das Wissen ist Wissenschaft geblieben und das Können ist keine Kunst geworden. Was hier zu stande kommt, soll ein erhöhtes, veredeltes Abbild des Lebens sein, ist aber nur eine abstrakte Symbolik desselben. Der größte ethische und ästhetische Gewinn der modernen Zeiten, die Entdeckung des Individuums im Menschen, ist hier wieder verloren. Wie eine hundertfach und immer in pedantischer Gleichheit wiederholte Uniform sitzt der Leib auf jeder dieser Seelen, bis auf den letzten Knopf genau dem Reglement entsprechend. Und diese Seelen selbst? Eine eiserne Dressur scheint sie in unerbittliche Schranken gebannt zu haben, welche die Bewegung und Empfindung nur nach gewissen Tempi gestatten. Der Soldat in Reih und Glied wird sich nicht fragen, und wenn es ihn noch so heftig juckte; es würde denn kommandiert: „Kraht euch“; in diesem Falle aber wird sich auch der mitkragen, den nichts in der Welt juckt. Solch starrres

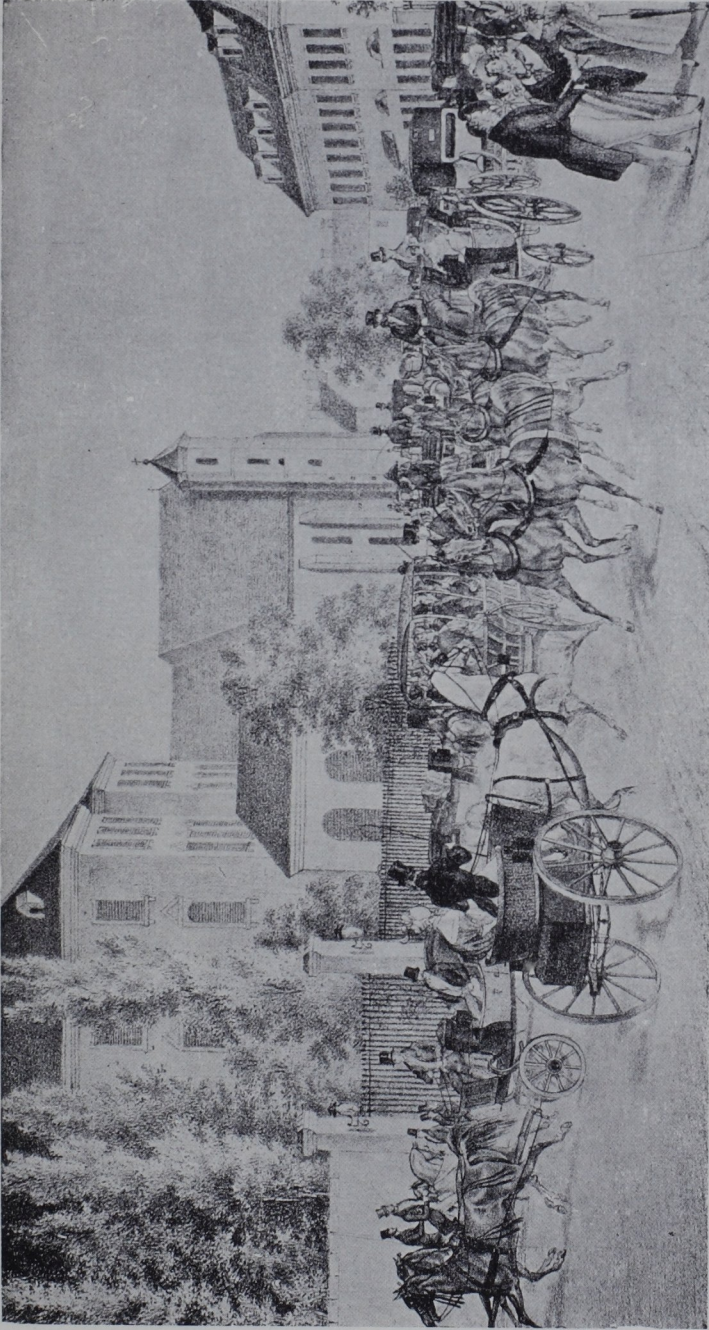


Abb. 5. Benfa: Ein Sonntag in Hieging (rechts Dommayers Kaffeehaus).
(Aus dem Befiße der Buchhandlung Gilhofer & Benfchburg in Wien.)

Regiment herrscht auch in dieser ganzen Welt von bemalten Statuen. So weit erstreckt sich die Mannszucht, daß sogar alles gleiche Nasen hat. So wenig darf die persönliche Empfindung, von Leidenschaft gar nicht zu reden, sich ihren eigenen Ausdruck gestatten, wie der Knall der einen Muskete im Peloton sich auch nicht im geringsten von dem Knall jeder beliebigen anderen unterscheidet. Es ist durch und durch eine Normalwelt, in der keine Ueberschreitungen möglich sind. Die „beste aller Welten“ vielleicht, aber auch die langweiligste.

„Der Tod des Germanikus“ gehört indes unstreitig zu den besten Arbeiten Fügers. Es steckt eine erstaunliche Geschtheit, ein hohes Zweckmäßigkeitsgefühl darin. Die Anordnung der vielen Figuren, die Führung des Lichtes, die Beherrschung der Farbenharmonie, die Zeichnung im Nackten und in den Gewändern haben ihr Verdienst. Und dennoch bleibt alles starr, hohl und kalt, und bei aller augenfälligen Richtigkeit grundsalsch. Viel tiefer in jedem Betracht steht aber „Die Ermordung Cäsars“. Eine Anzahl von Attitüden, welche eine andere Attitüde ermorden wollen. Eine Togenversammlung, die durch einen plötzlichen Luftzug in Bewegung geraten zu sein scheint. Wie es möglich ist, daß ein geschwungener Dolch weder auf dem Antlitz dessen, der ihn schwingt, noch dessen, gegen den er geschwungen wird, auch nur eine im geringsten entsprechende Bewegung hervorbringe, versteht der heutige Beschauer nicht mehr. Alle diese Dolche sind eben nur Pointen der Deklamation, welche ihren Effekt verfehlen müssen, weil schlecht deklamiert wird, wo gar nicht deklamiert, sondern gehandelt werden sollte. Nicht minder schwach ist „Der Tod der Virginia“. Eine Skizze: „Vestalin zum Tode geführt“, ist lediglich eine Sammlung zum Teil trefflicher Gewandstudien. In den zwanzig Kompositionen zu Klopstocks „Messias“ herrscht durchaus ein nicht zu lösender Widerspruch zwischen dem christlichen Stoff und der heidnischen Behandlung. An der nötigen religiösen Begeisterung hat es Füger für diese Arbeit nicht gefehlt, wohl aber an jener Naivetät der Empfindung, welche die religiöse Kunst des christlichen Mittelalters und der frühen Renaissance, ja sogar bis zu einem gewissen Grade die deutschen Romantiker dieses Jahrhunderts auszeichnet. Die Fügersche Kunst war ein zu künstliches Destillat, eine Kopfkunst par excellence, welche eine ausschließliche Herzenswelt, wie die der Religion, gar nicht im richtigen Lichte sehen konnte. Alle diese Illustrationen werden darum einen Zug der Verlegenheit nicht los und schwanken unentschieden zwischen antiker Bejahung und christlicher Verneinung des Fleisches; die ärgste Zwickmühle, in die gerade der bildende Künstler geraten kann. In seinen Porträts zeigt sich Füger von einer anziehenderen Seite. Das Bildnis kann denn doch nicht umhin, auf das Individuum an sich einzugehen und das Generalisieren aufzugeben. Eine flaue Glätte der Behandlung und eine Angst, Farbe zu bekennen, macht sich auch hier geltend, doch wird niemand anstehen, das Porträt seines Sohnes im kindlichen Alter („Palette und Pinsel in den Händen“) für ein reizendes Bild zu erklären und auch das Porträt seines alten Vaters unter die besten ähnlichen Arbeiten der Zeit zu zählen. Süßlicher wird das Bildnis seines Sohnes im Mannesalter, und das schwächliche Porträt der Gräfin Bellegarde könnte Angelika Kauffmann gemalt haben. Als großer Meister steht Füger auf einem Felde da, auf dem ihn die heutige Zeit nicht zu suchen gewohnt war. Er beherrscht das Miniaturporträt, wie



Abb. 6. J. Scheffer von Leonhartshoff: Hl. Cäcilia.
Original in der kais. Gemälde-Galerie in Wien.

die Ausstellung sattem beweist, in souveräner Weise. Was ihn im Großen süßlich und kühl macht, macht ihn im Kleinen zart und vornehm. Dabei kennt er sehr wohl alle Schliche der damaligen Technik und weiß sie im Interesse der Charakteristik trefflich zu verwerthen. Seine Porträts Josefs II. und Leopolds II. sind äußerst lebensvoll und meisterlich gemalt, sein Dosendeckel „Venus und Adonis“ von französischer Zierlichkeit, das Porträt seiner Frau als Emilia Galotti reizend, sein Selbstporträt und das seines Vaters von seltener Kraft der Behandlung bei so kleinem Maßstab, dagegen wieder das Porträt einer Prinzessin von der Zartheit eines Hauches. Diese kleinen Meisterwerke machen erst die außerordentliche Beliebtheit Fügers in den vornehmsten Kreisen begreiflich.

Von den Schülern und Nachfolgern Fügers schweigt man besser. Sie entfalten die ganze Mächtigkeit ihrer Schule ohne das Talent ihres Meisters. Die totale Sonnenfinsternis des Geistes in einem Hauptbilde wie Josef Abels: „Cato nimmt das Schwert aus den Händen eines Knaben, um sich den Tod zu geben“, dürfte selbst von chinesischen Astronomen verzeichnet werden. Ein „Tod des Meleager“, wie der von Josef Petter, wirkt geradezu heiter, so lebendig sieht darin der Tote und so tot sehen die Lebendigen aus. Es war Zeit, das die Nazarener kamen, um an die Stelle des Leibes, der ohnehin nur noch zum Schein existierte, den Geist zu setzen. Der Wiener Künstler, in dem dieser Geist zuerst mächtig aufflammte, war Johann Scheffer von Leonhartshoff (1795—1822). Mit seinen drei Madonnen und seinem heiligen Georg, welche die Ausstellung (außer verschiedenen Handzeichnungen)

aufweist, geht dieser Künstler bis vor Raffael zurück. Er ist noch unselbständig Perugino gegenüber, aber die tiefe Empfindung und der geniale künstlerische Instinkt, die inmitten so allgemeiner profaischer Verflachung aus allen seinen Werken sprechen, lassen es als harten Schlag für die Wiener Kunst erscheinen, daß dieses Licht gleich nach seinem ersten Aufblühen verlöschen mußte. Der Künstler starb mit siebenundzwanzig Jahren.“

Friedrich Heinrich Füger, der sich aus dem Heilbronner Predigersohn zum „deutschen Raffael“ entwickelt hatte, war einer der drei großen Künstler, die damals die Wiener Kunst bedeuteten. Die beiden anderen waren der Bildhauer



Abb. 7. Franz Zauner.

Franz Zauner und der Architekt Peter Nobile. Diese drei fruchtbaren, zähen und klugen Naturen machten die Wiener Empirekunst. Alles andere war nur Hof um diese Sonnen, denen das Leuchten amtlich aufgetragen war. Ihr Ansehen war unbeschränkt, Hof und Gesellschaft betrachteten sie als unfehlbar. Nach ihnen kam im ganzen Halbjahrhundert nur noch ein Künstler, der mit dieser grenzenlosen Autorität über die ganze Monarchie herrschte, der verhängnisvolle Hofbaurat Paul Sprenger, der Großmeister der später sogenannten Beamtenkunst.

In der österreichischen Empirezeit war die Malerei die bevorzugte Kunst, darum sei sie hier zuerst behandelt. Füger war doch eigentlich am bedeutendsten als Miniaturmaler. Schon als elfjähriger Knabe trieb er diese Kunst und nur das Mengs'sche Beispiel verlockte ihn ins Große, aber seine breiten Historien sind

immer nur vergrößerte Miniaturen. In der Miniaturmalerei dagegen erreicht er mit der Zeit eine auffallende Saftigkeit und Breite, bei freilich etwas süßem, zum Honiggelben neigendem Fleischton, und wird ein feiner Charakterdarsteller. Manche Köpfe lagen ihm besonders, so der Laodon, den er auch in mittelgroßem Format wiederholt vorzüglich gemalt hat. Sein Kaiser Josef ist von berühmter Ähnlichkeit. Auch hatte er in Wien anfangs nur Miniaturen zu malen. Er war 1774 aus Italien zurückgekehrt, wo er acht Jahre als Pensionär Maria Theresias in Rom und zwei Jahre im Hause des Grafen Lamberg zu Neapel gearbeitet hatte. Er brachte es zum kaiserlichen Hofmaler und Direktor der Akademie und starb als Direktor der kaiserlichen Galerie und Ehrenmitglied vieler fremder Akademien. In



Abb. 8. Peter von Nobile.

der Kongresszeit besuchten alle Großen Europas sein berühmtes Atelier. Der Cyklus aus der *Messiade* ist ein Krankheitswerk seiner letzten Jahre und wurde erst in Kreide und Tusche, dann in Oel ausgeführt, auch zweimal gestochen. In seinem Kreise finden wir zunächst seinen Schüler, den Oberösterreicher Josef Abel (1766—1818), dessen sechs römische Stipendienjahre zu Bildern wie dem erwähnten „Selbstmord Catos von Utica“ führten. In der kaiserlichen Galerie sieht man auch sein Bild: „Klopstock wird an der Hand der Religion in das Elysium und in den Kreis der berühmtesten älteren und neueren Dichter geführt, unter denen ihn Homer empfängt“. Es enthält fünf und zwanzig Figürchen in wohlgepflegter Landschaft und ist ein wahres Muster damaliger Zahmheit. Auf seinem Selbstporträt in der Liechtensteingalerie steht trotzdem „pictor humanarum figurarum“. Seinen dauernden Platz im Gesichtskreise des Publikums sichert ihm der Vorhang des alten Burgtheaters, der dem neuen jetzt als Zwischenvorhang dient. In einer Art Tivoli-

landschaft lauschen gesittete Pärchen aus einem goldenen Zeitalter der Leier Apolls.
Der Entwurf ist von Füger, die Ausführung der Figuren von Abel, der Land-

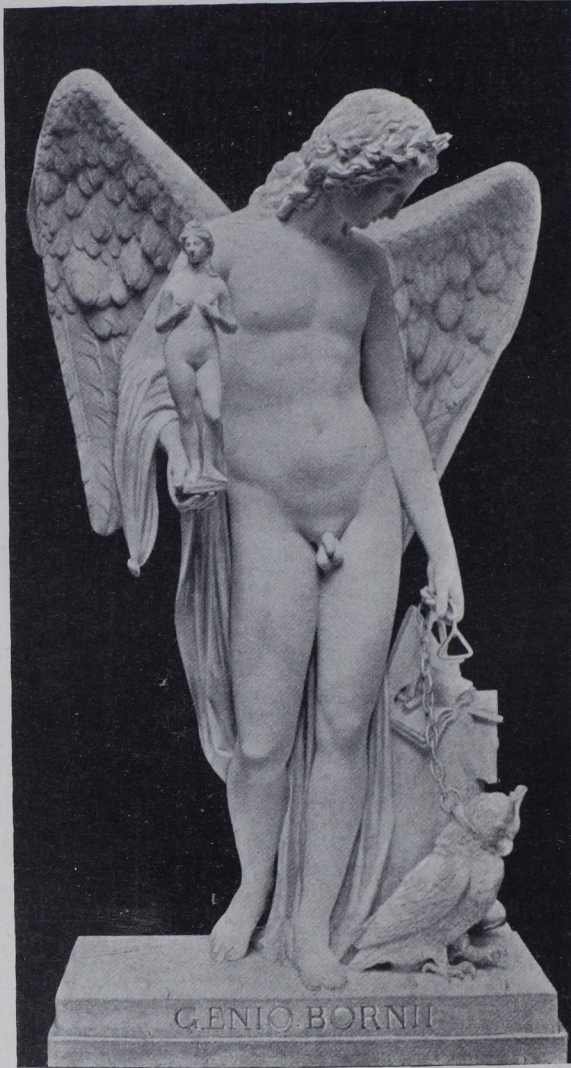


Abb. 9. Franz Zauner: Der „Genius Bornii“.

schaft von K. Schönberger. Anton Petter (geb. Wien 1781, gest. 1858) malte jenen „von seiner Mutter im Schoße seiner Gattin ermordeten Meleager“ (welche Tertierung übrigens keineswegs zutrifft) für seine Aufnahme als Mitglied der Akademie, deren Direktor er später wurde. Er war auch vielfaches Ehren-



Abb. 10. Franz Zauner: Portal des Palais Pallavicini.



Abb. 11. Franz Zauner: Grabmal Leopolds II.
Hevesi, Oesterreichische Kunst.

mitglied, Ehrenbürger von Wien u. s. w. Ein Jügerianer ist noch Karl Peter Goebel (1793—1823) mit Bildern wie „Jakob segnet die Söhne Josefs“. Professor Hubert Maurer (geb. zu Langsdorf bei Bonn 1738, gest. 1818) hatte in Italien viel Guido Renisches Element aufgenommen und wurde im Altarbild und Porträt bemerkenswert. Professor Franz Caucig (geb. zu Görz 1762, gest. 1828) hatte vierzehn Jahre Italien hinter sich und fiel nicht in die



Abb. 12. Franz Zauner: Denkmal Kaiser Josefs II.

dufelige Wiener Art. Seine Bilder („Salomos Urteil“ u. a.) und Bildnisse waren wegen der kräftigeren Malweise geschätzt. Der Maurerschüler Karl Ruß (1779—1843) geriet in eine strammere Weise, weil der Württemberger Eberhard Wächter, der bei David und Carstens gearbeitet, vor den Franzosen aus Rom floh und seit 1798 in Wien weilte. (Sein Hauptwerk „Hiob und seine Freunde“.) Ruß suchte die Historie schon charakteristischer zu fassen und Bilder wie „Hekabe ihre Kinder beweinend“ oder „Tiresias“ wirkten in diesem Sinne, doch schlug die Antike stark durch, so daß etwa eine hingestreckte Hekabetochter als Variante der



Abb. 13. Karl Ruff: Hekuba.
Original in der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien.



Abb. 14. Johann Peter Krafft: Trinys Ausfall aus Szigeth (1566).
Original in der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien.

ruhenden Agrippina gelten mag. In Prag wirkte als Akademiedirektor Josef Bergler (geb. Salzburg 1753, gest. 1829), der die Barocke Knollers und die Klassik Mengs' durchgemacht hatte und, fruchtbar ohne starke Eigenart, ein Menschenalter lang die böhmische Kunst beherrschte. Sein Nachfolger als Direktor wurde sein Schüler Franz Tkadlík oder, wie er sich vereinfachte, Kadlík (geb. Prag 1787, gest. 1840). Er hatte sich aber bei Overbeck modernisiert und malte schon recht nazarenische „religiöse Genrebilder“. Er war der Lehrer Führichs und hat in Prag ein Denkmal von Emanuel Max. Eine persönliche Natur war Professor



Abb. 15. J. P. Krafft: Der Abschied des Landwehrmannes.
Original in der kais. Gemälde-Galerie in Wien.

Joh. Peter Krafft (geb. Hanau 1780, gest. 1856 als Direktor der kaiserlichen Galerie). Er ist die steinerne Stufe zu einer realistischen Neuzeit. Im Geschichtsbilde trieb er zwar noch stark Galeriemalerei, so in seinem „Heldentod Niklas Trinyis“, wo der Ausfall der Besatzung über die Zugbrücke in der Art von Rubens' Amazonenschlacht organisiert ist. Aber er that den großen Schritt, den gemeinen Soldaten, ja den Bürgersoldaten historisch zu nehmen. Seine Bilder „Abschied des Landwehrmannes“ und „Rückkehr des Landwehrmannes“ wurden in Oesterreich so populär, wie der Trinyi in Ungarn. Seine großen enkaustischen Schlachtbilder im Invalidenhaus („Leipzig“, „Aspern“) haben noch jetzt ihre eigenen Besuchstage. In der Hofburg hängen drei große Einzüge beziehungsweise Ausfahrten des Kaisers Franz (1809, 1814, 1826), die seinen bürgerlichen Realismus zeigen. Er war für Wien, was Peter Heß für München.

Im Porträt lebten noch zwei letzte Barocke: der Galamaler Johann Zoffany (Zauffely) bis 1810 und Anton Maron, der Schwager Rafael Mengs', bis 1808. Aber schon kamen die beiden Reichsritter von Lampi empor. Der Vater, Johann Baptist (geb. 1751 zu Romeno in Tirol, gest. 1830), Professor der Historienmalerei, und der gleichnamige Sohn (geb. Trient 1775, gest. 1837), der ihn fortsetzte, gehörten zu den beliebtesten Abschilderern der großen und größten Welt. Auch in Polen und Rußland feierten sie Triumphe. Kaiserin Katharina bezahlte dem älteren Lampi 12 000 Rubel für ihr lebensgroßes Porträt; der Sohn aber blieb



Abb. 16. J. P. Kraft: Heimkehr des Landwehrmannes.
Original in der kais. Gemälde-Galerie in Wien.

gleich dreizehn Jahre in Petersburg haften. Kaiser Franz ist von beiden öfters gemalt. Den älteren Lampi hat man gelegentlich den „Wiener Lavigillière“ genannt, aber dies bezieht sich mehr auf die vornehme Kundschaft als auf die Malerei. Beide Künstler hatten die sorgfältig zeichnende, glatt vertreibende Malweise der Jahrhundertwende, aber der Vater ging den Charakteren recht genau nach und sah sich auch die englischen Zeitgenossen aufmerksam an. So manches Mal erinnert der „chevalier de Lampi“, wie er oft signierte, an Reynolds oder Hoppner und weiß auch die Farbe zu verstärken, wiewohl er meistens doch ausgelaugt genug dreinschaut. Sein Kundenkreis umfaßte die ganze große Gesellschaft, von den gekrönten Häuptern und siegreichen Feldmarschällen (Fürst Johann Liechtenstein noch viel feiner, ja geistvoller als Fürst Schwarzenberg) bis zu der sogenannten Hundegräfin hinab (Emilie Viktorine Freiin von Wolfsberg, geborene Kraus, eine Ge-



Abb. 17. J. B. Lampi d. Ae.: Selbstbildnis.
Original in der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien.

liebte Napoleons), die in argem Décolleté à la Guidosche Kleopatra auf ihrem Kissen ruht. Er hatte 1812 sogar ein lebensgroßes posthumes Bild der schönen Fürstin Pauline zu Schwarzenberg zu malen, die bei jenem entsetzlichen Ballfest auf der Botschaft zu Paris (1. Juli 1810) verbrannt war. Der Sohn trieb anfangs gleichfalls die gezeichnete Malerei der farblosen Zeit; selbst sein Canovaporträt in der Liechtensteingalerie ist ein Meisterwerk der Flauheit. Später schwang er sich bis zum roten Mantel des Bassisten Lablache auf und anglierte noch entschiedener als der Vater. Lawrence, der den Kaiser Franz lebensgroß, sitzend, als rotin-roten englischen Feldmarschall gemalt hatte (beim Fürsten Esterházy, meisterhafte kleine Aquarellwiederholung in der Sammlung Numale

zu Chantilly), ging nicht spurlos an ihm vorüber. Die Freiheit des Pinsels natürlich abgerechnet, denn das „fini“ blieb in Wien Regel, der Vertreibepinsel (englisch bezeichnend sweetener genannt) das Hauptwerkzeug. Von der wienerisch fecken Hand, die später auf ein Miniaturselbstbildnis die ungenierte Selbstkritik schrieb: „Farbenprobe eines österreichischen Schmierers. D. 27. Sept. 1838. Daffinger“ (im Besitz des Grafen Viktor Wimpffen), war in jener Leisetreterzeit noch nichts zu spüren.

Noch andere sehr beliebte Porträtmeister sind für Wien zu nennen. Was sie malen, ist alles ausnehmend sauber und liebevoll, auch sachgetreu, in der Farbe von einer harmonischen Schwächlichkeit. Typisch für das Kolorit ist ein lebensgroßes Selbstporträt des wackeren Friedr. Joh. Gottl. Lieder (geb. Potsdam 1780, gest. Pest 1859), das ich auf der Millenniumsausstellung zu Budapest sah. Lieder war der Sohn des Mannes, der gerufen: „Es giebt noch Richter in Berlin!“ und königlich preußischer Kammermaler, aber Schüler und Mitglied der Wiener Akademie und auch in Paris weitergebildet. Er sitzt malend vor der Staffelei, das Malgerät auf dem Tisch neben sich, insbesondere eine ganze Menge fläschchen mit lauter pulverisierten Farben von auffallender Blässe. Wie eine homöopathische Apotheke sieht es aus und homöopathisch kommt denn auch wirklich die Farbe heraus. (Ein ähnliches Selbstbildnis in der Wiener akademischen Galerie.) Eine poetische Natur war der Wiener Josef Grassi (geb. 1757, gest. Dresden 1838), eine Zeit lang Professor an der Dresdner Akademie. Seine Damenbildnisse sind meist apart insceniert, etwa mondscheinromantisch, wie das der schönen Herzogin

von Württemberg geb. Metternich, oder kunstgeschichtlich, wie das kongreßberühmte der schönen Baronin Henriette Pereira geb. Arnstein, die mit der Gebärde von Tizians Lavinia eine Schüssel Blumen erhoben hält, dazu aber das duftige Mollgewand à la Angelika Kauffmann trägt. Auch Peter Krafft und sein Bruder Josef (1787—1828), von dem man unter anderen das Bild Sophie Schröders als Medea besitzt, waren in dieser Richtung thätig, desgleichen der k. k. Kammermaler Josef Kreuziger (1750—1829). Die vielbeschäftigten Porträtmaler der Wiedermaierzeit gehen meist aus der Campischule hervor, trachten aber im Wandel der Jahrzehnte zeitgemäß zu werden. Es sind schätzbare Künstler: Johann Ender (1793—1754), der mit dem nachmals so berühmten Politiker Grafen Stephan Széchenyi Italien und Griechenland bereisen durfte, wie sein Zwillingsbruder Thomas, der Landschaftler (1793—1875) mit der Erzherzogin Leopoldine Brasilien, der k. k. Hofmaler Anton Einsle (1801—1871), der Galeriekustos Wilh. Aug. Rieder (1796—1880), in Krakau der mannigfach begabte Mährer Dominik Estreicher (1750—1809), der in Warschau den Königshof Stanislaus Augusts zu malen bekam und nebenbei aus Privatpassion die Salons des polnischen Adels mit chinesischen Mosaiken eigener Faktur möblierte. Sein Schüler, der Krakauer Josef Peszka (1767—1831), bildete sich in Warschau unter Campi und Smuglewicz weiter, wurde 1815 Professor in Krakau und malte und sammelte massenhaft Nationales. Der Matejkogeist erwachte in Polen sehr früh.

Wo sie aus ihrem bürgerlichen Ich herauszugehen hatten, fanden sie Vorbilder in London und Paris. Vor Lawrence namentlich den Baron Gérard („Maler der



Abb. 18. J. B. v. Campi d. J.: Venus.
Original in der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien.

Könige und König der Maler“) und die Miniaturenmeister Isabey und Schiavoni. François Gérard kam dem Wiener Publikum besonders durch den brillanten Grafen Moritz Fries nahe („Comte de Frise“ nennt er ihn), der sich von ihm in Paris 1804 malen ließ. Der Graf, Chef eines leitenden Bankhauses, reicher Mäcen und Galeriebesitzer, auch mit Goethe in Italien bekannt geworden, war mit einer dunklen Beauté, Prinzessin Maria Theresia Josefa von Hohenlohe-Waldburg-Schillingsfürst verheiratet. Sein brünetter Bonapartekopf und die schlanke Figur in blauem Frack und Kappen-



Abb. 19. Grabmal des Malers J. B. v. Lampi.

stiefeln waren die richtige Ergänzung zu ihrer noch jugendlichen Leppigkeit im blendenden Décolleté von damals. Ein rosiges, strampelndes Wiegenkindchen vervollständigte die Gruppe, die seither auf jeder Ausstellung Aufsehen erregt hat. Das Bild ist aus dem Krönungsjahre Napoleons, also tiefstes Empire, aber von einer Anmut, Ungezwungenheit und Familienstimmung, daß auch Goethe (in der Radierung Pierre Adams) den Eindruck hatte, als würde er „als Anschauer auf eine so freundlich höfliche Weise empfangen.“ Gérard wirkte auf die plastischer angelegten Maler, Sir Thomas Lawrence auf die mehr malerischen Instinkte. (Amerling wurde später sogar sein Schüler in London.) Lawrence bereifte im Auftrage des Regenten von England, nachmals Georg IV., die Kongresse (Wien, Aachen) und Höfe, um die Ueberwinder Napoleons Mann für Mann zu malen. Diese Bilder waren erst in der Waterloo-Gallery zu

Windsor vereinigt und sind jetzt im Kensington-Museum. Lawrence war ein verfrühter mächtiger Kolorist, gegen den sich damals noch die kanonische Aesthetik sträubte. Sein freier, breiter, dekorativer Bürstenstrich, sein saftiger Fleischton, seine viel verlästerten „Tricks“ („Du kennst das Talent Lawrences für die Augen und Haare“: Metternich an seine Frau), seine Art, „mehr den Ausdruck als die Züge“ zu geben, kurz diese ganze Moderne von damals machte auf die Maler Eindruck. Den Kaiser malte er in Aachen 1818; desgleichen das berühmte Sitzbild Metternichs (auf Schloß Plaf, eine Kopie im Wiener Palais). Auf der Wiener Kongreßausstellung konnten sich nur diese Bilder mit Gérards mächtigem Talleyrand (1808) messen. Die Miniaturisten sahen 1814 ihren Großmeister, Jean-Baptiste Isabey, in Wien. Der einstige Hoffleinmaler Napoleons war nach dessen Sturze stellunglos und fragte Talleyrand um Rat. Rat wußte dieser immer und sagte: „In Wien wird ein Kongreß stattfinden; gehen Sie hin.“ Und bald hatte Isabey sein prächtiges Atelier in der Leopoldstadt und konterfeite den Kongreß. Sein berühmtes Großminiaturbild einer Gesamtsitzung des Kongresses (Eigentum des Königs von England), mit allen den medaillenhaft sauber ausgeprägten Köpfen war ein Gipfel damaliger Bildniskunst. Die Einzelstudien dazu bilden ein ganzes Album, das dem Grafen Nesselrode, einem Nachkommen des damaligen russischen Bevollmächtigten, gehört. Auch die Schönheiten des Kongresses trachteten von Isabey gemalt zu werden. Auf seinen Elfenbeinplättchen leben sie weiter, mit ihren Teints von Rosen und Lilien, mit der obligaten Arabeske des weißen Gazeschleiers um Haupt und Büste, auch von Gewinden oder Hecken lebendiger Rosen umblüht. So unter anderen die berühmte Fürstin Bagration, die auch das Vorbild für das ganz ähnlich inscenierte Miniaturbildnis der Kaiserin Marie Louise von dem Mühllhauser Isabeysschüler H. Benner (gest. gegen 1818) wurde. Dieser Künstler malte damals die Miniaturen des ganzen Hofes. Natale Schiavoni endlich (geb. Chioggia 1776, gest. 1858), der Porträtist Eugen Beauharnais', von Kaiser Franz 1816 nach Wien berufen, vom Zaren Nikolas in Venedig besucht, der heute heilige, morgen mehr als lüsterne Malvirtuose, brachte seine oft historisierenden oder mythologisierenden Miniaturen mit vielbewunderter Saftigkeit auf das Elfenbein und war ein schwerbezahlter Liebling der mittleren Kaiser Franz-Zeit, bis in die Biedermaierei hinein (Porträt Castellis 1819). Nimmt man noch die „Bourbonmalerin“ Vigée-Lebrun hinzu, so hat man eine ganze Porträtakademie beisammen, an der die Wiener sich bilden konnten.

Einer der zierlichsten und lebenswürdigsten war der Fügerschüler Karl Josef Moio Agricola (geb. Seckingen 1779, gest. 1852), Isabey's Erbe als Maler des Königs von Rom, nunmehr Herzogs von Reichstadt, und unentbehrlich in allen vornehmen Kinderstuben (Fries u. a.). Dann Josef Lancedelli (geb. Ampezzo 1774, gest. 1838) und sein bedeutenderer Sohn Karl (1806—1865), der viel für Paterno lithographierte („Buntes Wien“ u. a.). Dann der Schlesier Robert Theer (1808—1863), der schon die Kaiser Ferdinand-Zeit zu malen hatte, in Tausenden von Porträtchen, immer auf den Glanz, was man auf die Edelsteinschneiderei seines Vaters zurückführte, aber dennoch im Schatten des urwüchsigen Fügerschülers Moritz Michael Daffinger (1790—1849), den er sich zum Vorbild genommen hatte. Man erzählt sogar, er habe sich von ihm inkognito malen lassen, um hinter seine

Kniffe zu kommen. Von dem Bildnis des Kaisers Ferdinand (1837) soll er an die 150 Kopien gemacht haben, für Dosen, Uhren und andere kaiserliche Geschenkobjekte. Daffinger kam vom Porzellan her und wurde auf Elfenbein zum Meister. Auch ihm ging durch Lawrence eine neue freie Farbe auf. Sein feuriges Temperament füllte die kleinen Formen und Formate mit einer satten Fleischlichkeit. Die farbige Fläche hatte den mageren Umriß besiegt. Seine Köpfe sind so lebensvoll und koloristisch, daß sie selbst einer farbigen erzogenen Nachwelt stand halten. Aber er weiß auch zart und sentimental zu sein, wie es dem Maler des blonden, blau-äugigen Wienertums ziemt. In dieser Skala hat er sogar berühmte Meisterwerke, wie das Bild des Kaisers Franz Josef als Kind und das bekannte Porträt des jungen Grillparzer. Im Elternhause des Kaisers Franz Josef war er hochgeschätzt, er war der Maler seiner Mutter, der schönen Erzherzogin Sophie, der man auch



Abb. 20. M. M. Daffinger: Grillparzer und Kathi Fröhlich.
(Historisches Museum der Stadt Wien.)

in der Münchener Schönheitsgalerie begegnet. Im Hause Metternich war seine Kunst förmlich privilegiert und wurde als etwas Apartes apart gehalten. In seinen letzten Jahren durch den Tod seiner Tochter vereinsamt, malte er nur noch „Blumenporträts“, eine ganze einheimische Botanik von 200 Blatt, jede Pflanze mit äußerster Sorgfalt vom Scheitel bis zur Zehe wiedergegeben (akademische Sammlung). Er starb an der Cholera. Für Miniaturen war man in Wien immer sehr eingenommen. Und nicht bloß für Porträts. Es sei hier an eine vorzügliche kleine Darstellung des S. Franciscus de Paula von unbekanntem Meister erinnert, die auf der Rückseite folgende Widmung von der Hand Maria Theresias trägt: „17 + 75 Wer auff gott Vertrauet dem wird nichts abgehen. Liebster wackerer carl wan er wird gros sein ich schon in grab ruhen werde erinnere sich meiner in sein gebett, die allzeit verbleibe seine treueste gros Mutter Maria Theresia“ (Versteigerung Gilhofer & Ranschburg, Wien 1899). Die kleine Porträtkunst vollends war im ersten Drittel des Jahrhunderts ungemein beliebt. Sie ging aus der Silhouettenmode hervor, die sie verdrängte. Man trug sogar Ringe mit



Abb. 21. M. M. Daffinger: Erzherzog Franz Josef.
Nach einer Radierung von W. Unger.

Italien in Berührung kam. Der Umgang mit Philipp Hackert machte sich einzelnen fühlbar. Es gab noch Schüler des in Krems geborenen phantastischen „Prospektmalers“ Michael Wutky (1738—1822), der mit Mond- und Feuereffekten hantierte, auch vor Ausbrüchen des Vesuvius nicht zurückschreckte. Der kernige Wiener Johann Christian Brand (1722—1795) hatte an der Akademie eine gesündere Richtung angebahnt. Seine Schüler Martin von Molitor (1759—1812) und Prof. Josef Mösmer (1780—1845) nebst dem Kammerkupferstecher Josef Fischer (1796—1822), einem Schüler des sehr bedeutenden Kupferstechers Johann Schmuzer (1735—1811), der sich bei Wille in Paris ausgebildet hatte, traten der Natur näher. Sie kehrten aus der „klassischen“ Gegend in die vertrautere Heimat zurück, die sie liebevoll, wenn auch noch etwas „ideal“ schilderten (Molitors „Donaufanal“, Fischers „Ansicht von Wien, von Außdorf aus“), ihr auch wohl nach Bedarf eine „historische“ Ehre anthaten, etwa in der Form eines effektvollen Gewitters, wie Mösmer. Die

winzigen Porträts, z. B. dem Miniaturstahlstich des Herzogs von Reichstadt, von Agricola. Man vergesse auch nicht, daß Lavaters Profildeuterei und Galls Schädelreläuterei zu den geistigen Tagesmoden gehörten. Zu keiner Zeit hatte man Bildnisse so genau angesehen. Auch die Dilettanten bemächtigten sich des Faches, namentlich als noch die Lithographie eine bequeme Technik zu bieten begann, und so wurde diese Zeit die bildnisreichste der ganzen vorphotographischen Kunstgeschichte. Die Erfindung der Porträtphotographie lag gewissermaßen in der Luft.

In der Landschaftsmalerei der Kaiser Franz-Zeit machen sich anfangs die stilistischen, „pittoresken“ und idyllischen Tendenzen geltend, mit denen man in



Abb. 22. M. M. Daffinger: Herzog von Reichstadt.
Original in der kaiserl. Gemäldegalerie in Wien.

meisten stachen oder ätzten auch oder waren auf technische Varianten aus. Molitor warf sich auf die Gouache, mit bloß vier Farben auf blaues Papier leicht hingeschrieben, und diese Blätter wurden so beliebt, daß er sie zu 20 und 30 Dukaten verkaufte. Um 1810 erschien eine ganze Reihe solcher Blätter aus der Gegend von Brunn am Gebirge, mit bukolischer Staffage. Fischer bereiste viele Länder, wurde Direktor der Esterházy'schen Galerie und Professor. Seine Gouachen bez. Stiche und Aquatinten, namentlich aus England, der Schweiz, Mähren und den Karpathen, waren sehr geschätzt. Die Karpathenbilder erschienen auch als Buch (Pest, Hartleben, 1826), wie schon früher seine „Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungarn“, geätzt von Schlotterbeck (Wien, Strauß, 1818) in 16 Blättern. Aus der Brandtschule kam auch noch der Radierer Franz Reehberger (geb. 1771, gest. um 1842), Galerie-Direktor des Grafen Fries, später des Erzherzogs Karl; aus der Schule Wutkys der unstäte Weltwanderer Lorenz Schönberger (geb. Vöslau 1770, gest. Mainz 1846), dessen blendende Mondschein- und Wassereffekte Aufsehen erregten. Joh. Nep. Schödlberger (1779—1853) kam aus der Schule Claudes und Poussins und verschönerte die Natur im Sinne der Gebildeten von damals. Auch Ludwig I. von Bayern und der Großherzog von Weimar bewunderten ihn. Einen liebenswürdigen Zug von Frische, von wienerischem Landparteiengeist hatte Johann Josef Schindler (1777—1836), bei etwas ungelentem Vortrag. Ferdinand Runk (1764—1834), Hofmaler des Fürsten Schwarzenberg, illustrierte dessen Leben landschaftlich, auch in Szenen von dessen Lieblingsitz Worlik und Schloß Frauenberg in Böhmen, wo der Besuch Kaiser Alexanders I. (1815) zu Festdarstellungen Anlaß gab. (Unter anderem Gouachen: Kaiser Alexander hinter dem Pflug und eine Kahnfahrt auf der Moldau.) Über Runk malte sogar jene schreckliche Brandkatastrophe in Paris, wo die Fürstin (Schwägerin des Feldmarschalls), geb. Prinzessin Arenberg, den Tod gefunden. Ganze Folgen von Ansichten malte er aus Tirol, Böhmen, Steiermark, Mähren; selbst der Park zu Uigen bei Salzburg lieferte ihm 24 Motive. Er hielt die Stecher in Atem. Zu besonderem Ansehen brachte es Josef Rebell (geb. Wien 1787, gest. Dresden 1828), Professor und kaiserl. Galeriedirektor. Ein Schüler Wutkys und lange in Italien gewesen, malte er meist italienische Landschaften, von romantischem Schwung und einem gewissen architektonischen Aufbau („Felsenthor von Foccia bei Neapel“), der erkennen ließ, daß er ursprünglich Baukünstler gewesen. Seine Naturbeobachtung war für jene Zeit scharf, sein starkes Temperament sicherte ihm großen Einfluß, auch bei Kaiser Franz persönlich. Schließlich ist hier der Lechthaler Josef Anton Koch (1768—1839) zu nennen, der die Jahre 1812—1815 in Wien verbrachte und dem Nachwuchs ein Wecker und Sporn war. Die Wiener Akademie besitzt viele seiner Blätter und in seinem Alter bezog er eine Pension des Wiener Hofes. Koch war eine ursprüngliche, zum Wirken auf andere geborene Sauersteignatur. Seine Zunge, seine Feder waren gefürchtet; seine Satire: „Die Rumsfortische Suppe“^{*)}, in der er dem akademischen Schlendrian und dem verständnislosen Mäcenatentum des „Lord Plumpsack“

^{*)} „Moderne Kunstchronik“. Briefe zweier Freunde in Rom und der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben; oder die Rumsfortische Suppe, gekocht und geschrieben von Josef Anton Koch in Rom. (Karlsruhe, Druck und Verlag von J. Velten 1834.)

zu Leibe ging — Goethe als Hackertfreund wird immer als „ein berühmter Name“ gehandelt — war ein Tages- und Jahresereignis, wie später die geharnischte Streitschrift Waldmüllers. Als derber Frondeur und suggestive Natur erinnerte er auch an Karl Rahl. Seine geistige Heimat war und blieb Italien, dessen Landschaft auch er mit historischem, ja idealisierendem Auge ansah, allerdings mit sehr persönlichem Talent zum sachlichen Durchforschen dieser erlebnisreichen Natur. Der Formenreichtum seiner römischen Landschaften und auch des Menschenwerkes und Menschendaseins darin zeugt von einer wahrnehmenden und ergänzenden Phantasie, die den Beschauer noch jetzt ergreift. Die Staffage spielt bei ihm eine große Rolle, weil seine Ueberzeugung war, daß man „Welt und Menschen nicht



Abb. 23. Jos. Anton Koch: Die Wasserfälle von Tivoli.
Original in der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien.

sondern“, vielmehr „gleich Gott die Erlebnisse der letzteren mit den Ereignissen der Natur in Verbindung setzen“ soll.

Der Aufschwung der zeichnenden Künste in Paris wirkte auch auf Wien herüber. Man versuchte sich in allen Techniken, und zwar auch die Herrschaften. Wie in Paris der Bourbonenhof sich mit Eifer auf die Lithographie warf, wird in Wien eifrig Kunst getrieben. Maria Theresia gab das Beispiel, schon als „Ser^{ma} Arciduchessa Teresa Primogenita di Carlo VI.“. Auch als Kunststickerin ragte sie hervor; das von ihr und ihren Töchtern mit Duzenden großer Blumenmedaillons vollgestickte Gemach in Schönbrunn wurde kürzlich von A bis Z nachgestickt und im Oesterreichischen Museum aufgestellt. Die Erzherzogin Charlotte zeichnete und stach damals Landschaften. Erzherzogin Maria Anna radierte sogar Genrebilder; von ihr ist in Schönbrunn auch die Kopie eines Aquarells, das die Mikolobescherung Maria Theresias darstellt. Erzherzog Ludwig Josef radierte, auch farbig. Selbst der rustike Erzherzog Johann verschmähte es nicht, die



Abb. 24. J. 27. Hoehle d. J.: Kaiser Franz I. in Begleitung des Kronprinzen Erzherzogs Ferdinand und der Generalfität mit den verbündeten Heeren, beim Einmarche in Frankreich, die Dogelen überföhrend (2. Juli 1815). Oelgemälde. Original in der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien.

Bilder in Juggers „Ehrenspiegel“ eigenhändig zu kolorieren. Und ebenso der Udel. Gräfin Marie Czernin radierte figurales (auch ein Selbstporträt), Gräfin Ulrike Falkenhayn, Graf Josef Dietrichstein, Markgraf Ed. Pallavicini (um 1800), Freiherr v. Pereira (Jagdscenen), Graf L. Buquoy (gestochene und lithographierte Ansichten) und andere mehr sind zu nennen. Die mehrerwähnte Fürstin Pauline Schwarzenberg radierte Ansichten der Schwarzenbergschen Schlösser (10 Blatt). Von Gräfin Gabriele St. Genois, die auch Schriftstellerin war, kam mir ein Album vor mit 51 Aquarellen und Bleistiftzeichnungen, meist Porträts. Der nachmalige Feldzeugmeister und berühmte Sammler Franz von Hauslab, Sohn des gleichnamigen Malers und Zeichenlehrers an der k. k. Ingenieurakademie zu Wien, führte die Radiernadel. Gräfin Flora Kageneck radiert sogar ein Selbstporträt, wo sie, an einen Felsblock gelehnt, zeichnet.

Die Leute vom Fach schufen damals, und schon seit Kaiser Josef, einen ganzen Orbis Pictus von Wien. Joh. Peter Pichler (geb. Bozen 1766, gest. 1807) trieb in Wien gute Schabkunst und schabte in großem Folio zahlreiche Bildnisse nach Grassi, Hickel, Welenhainz, aber auch Historien und Blumenstücke. Desgleichen der zierliche Pferdemaalr Joh. Dallinger von Dalling (1782—1869), Joh. Bernard (1784 bis nach 1821), der fruchtbare Franz Stöber (1795—1858) und andere mehr. Der allgegenwärtige David Weiß (geb. in Südtirol 1775, gest. Wien 1846) arbeitete sehr geschickt in der Punktiermanier, mischte wohl auch die Techniken mit findiger Hand, so daß sein Hauptblatt: „Das Gewitter“, nach Fendi, radiert, punktiert, geschnitten und geschabt ist. Der Kammerkupferstecher Karl Heinrich Rahl (geb. Hofen bei Heidelberg 1779, gest. 1843), Vater des berühmten Malers, ist eine kraftvolle Natur. Er kam aus einer Druckerfamilie, sein Vater, David Bernhard, war nämlich Kattundrucker. (Stiftzeichnung des Sohnes auf der historischen Porträtausstellung.) Vinzenz Georg Kiningger (geb. Regensburg 1767, gest. Wien 1851), ein nachdrückliches Talent, und sein Schüler Ignaz Runggaldier (geb. Graz 1799, gest. Wien 1876) waren vielseitig beschäftigt. Karl Weiß (1779—1843), in jungen Jahren zeitweilig Kunstreiter, war gleichfalls eine kräftig zugreifende Natur; die von Goethe so gefeierte Kaiserin Maria Ludovica (von Este) zog ihn zu den Malereien in ihren Appartements heran. Unter den Pflegern der Vedute ist vor allem das Kleeblatt Karl Schütz (1746—1800), Johann Ziegler (1750—1812) und Laurenz Janschka (geb. Proßnitz 1746, gest. 1812) zu nennen. Sie verbreiteten in langen Folgen von handkolorierten Kupferstichen, wie der Schweizer Johann Ludwig Oberli (1723—1786) sie für seine Heimat modern gemacht hatte, in kleinem und großem Querfolio, zunächst die Ansichten von Wien und Umgegend, dann auch welche aus der Provinz (1780—1800). Sie waren ungemein geschickt, Schütz mehr im Städtisch-Architektonischen, Ziegler im Vorstädtisch-Landschaftlichen, dazu aber auch in der Staffage, deren zahllose Figürchen mit kulturgeschichtlich schätzbarer Genauigkeit durchgeführt sind. Das schönste, figurenreichste Blatt des großen Formats ist das „Eustischloß Lagenburg“, dessen Staffage Kaiser Josef mit seinem ganzen Hofstaat bildet. Ein Hauptblatt ist ferner die Ansicht Wiens vom Belvedere aus (1784). Viele dieser Ansichten sind in zwei Zuständen vorhanden, mit Figuren in Rokoko-

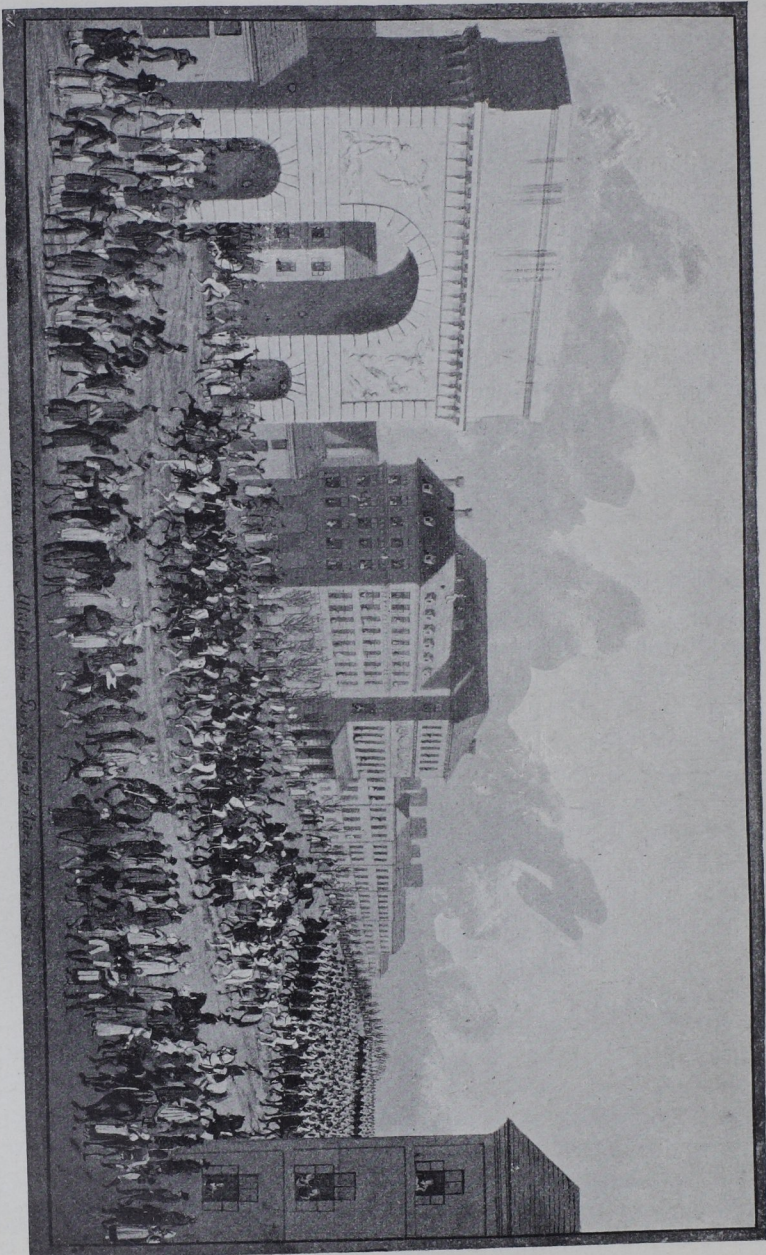
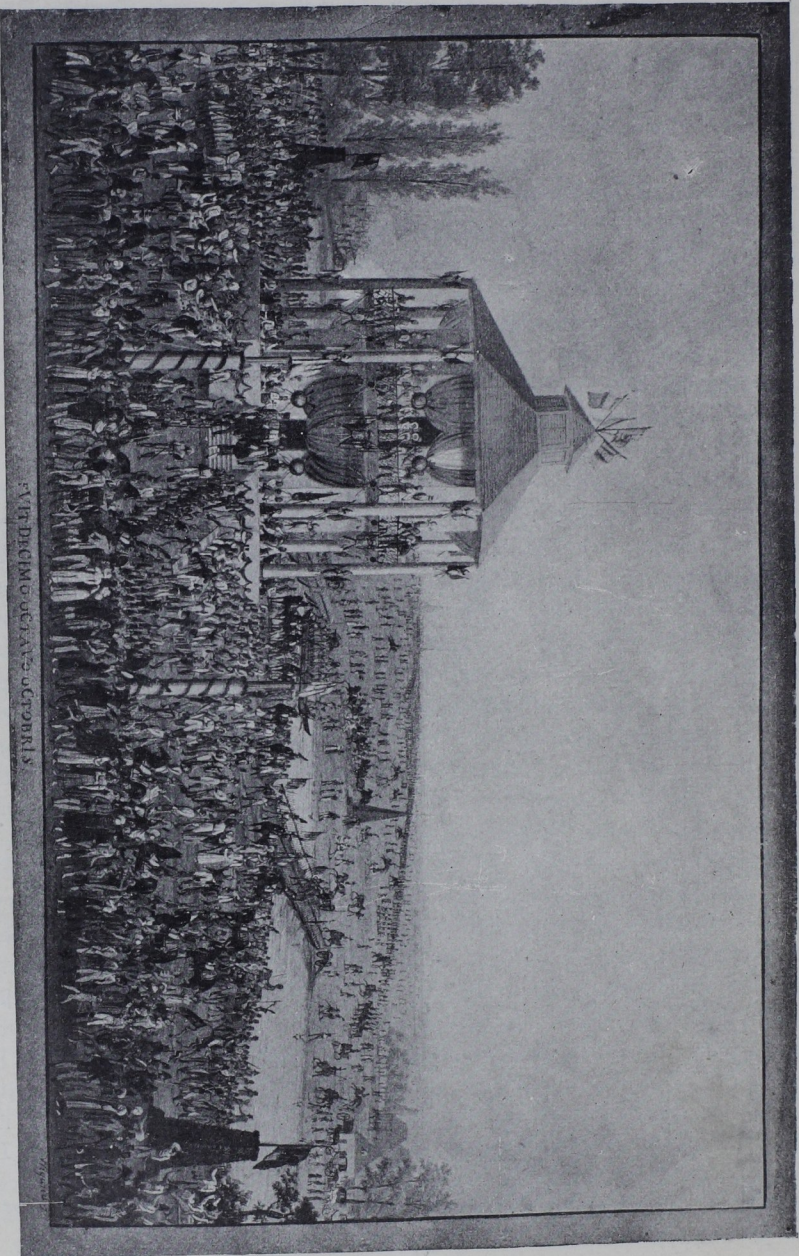


Abb. 25. J. 27. Höhle d. J.: Eingang der Zufferten in Paris (31. März 1814). Sonade.

und in Empiretracht. Das erste solche Werk: „Collection de cinquante vues de la ville de Vienne, des Fauxbourgs et de quelques unes de ses Environs“ ist bei Artaria erschienen, die Blätter sind 12 Zoll hoch, 16 Zoll breit. Eine ähnliche Folge von Prachtblättern, meist einzeln böhmischen Kavaliern gewidmet, erschien über Prag, von den Baumeistern Ph. und Fr. Heger (1792—1794). Die meisten Blätter aus der Provinz sind von dem erwähnten Kunk gezeichnet. Auch der späteren Zeit war solche Unternehmungslust nicht fremd. So gab Sigmund Ferdinand von Perger (1778—1841) in den Jahren 1820—1833 sein vierbändiges Werk: „Die k. k. Bildergalerie im Belvedere zu Wien“ heraus, für das er sämtliche Originale sorglichst in Aquarell kopierte, als Vorlagen für die 340 Stiche von verschiedener Hand. In jenen ersten Lustren des Jahrhunderts verlangte aber auch die Politik, das heißt die Weltgeschichte des Tages, ihre Illustratoren. Es giebt deren ganz hervorragende. Der Schlachtenmaler Johann N. Höchle der Jüngere, ein Schüler Duviviers (geb. München 1790, gest. Wien 1835) that es im ganz Großen. Er zog im Gefolge des Kaisers Franz nach Frankreich und malte und zeichnete die Ereignisse unermüdlich nach. Sein großes, wimmelndes Gemälde: „Kaiser Franz mit den verbündeten Truppen die Vogesen überschreitend“ (kaiserl. Galerie) ist ein auffallend farbenprächtiges Bild von tapferem Grün der Landschaft und lebendig bewegten Soldatenfiguren. Er malte dann solche Szenen auch in Gouache und Aquarell („Einzug der Alliierten in Paris“ u. s. f.), immer mit gleicher Schlagfertigkeit und dabei einer Sauberkeit, die sich mit allem französischen der Zeit messen kann. Die Hof- und Volksfeste des Kongresses fanden in ihm und anderen, besonders noch Balthasar Wigand (1771—1846) unermüdliche Chronisten. Wigands Szenen, wie das große Veteranenfestmahl im Prater am Völkerschlachtstage, leisteten an Mannigfaltigkeit und Genauigkeit der Hunderte winziger, rein für die Lupe gemalter figürchen das Außerordentliche. Zahlreiche Stecher (Mansfeld und andere) waren daran beteiligt. Die „Wiener Volkstypen“, die schon vor Beginn des Jahrhunderts von Brand und anderen reihenweise auf den Markt geworfen wurden, fanden 1805—1812 in Georg Emanuel Opitz (geb. Prag 1775, gest. als Professor in Leipzig 1841) einen besonders handfesten Schilderer. Er war außerordentlich fruchtbar und hatte viel humoristische Beobachtung. Die schöne Herzogin von Kurland nahm ihn 1814 mit nach Paris, das ihm eine Fundgrube von Motiven wurde. Für Wien ist er Spezialist mit seinen grob radierten und noch gröber kolorierten, aber in ihrer unumwundenen Wahrheit ungemein drastischen Blättern („Die Tyrolerin, der Hausmeister und der Italiener mit Gipsfiguren in Wien“, „ein Läufer, ein Stubenmädchen und eine Wäscherin in Wien“ u. s. w.), die jetzt eifrig gesammelt werden. Sie erfreuten sich der größten Beliebtheit, wie in der josephinischen Periode die von Hieronymus Löschenkohl gezeichneten und in seinem Laden am Kohlmarkt verkauften Tagesbilder. („Den gehorsamsten Diener des schlechten Geschmacks“ nennt ihn Gräffer.) Den Volkstrachten wurden eigene Kupferwerke gewidmet, wie die 30 Blätter „Abbildungen der Einwohner von Tyrol“ von J. Schaffer und C. Schütz (Wien, f. X. Stöckl). Die damaligen Zeitschriften beschäftigten auch viele Griffel und Nadeln. Bäuerles „Theaterzeitung“ allein verschlang Hunderte von Wiener Szenen (von Schoeller, Cajetan, Jachimo-



WIRTSCHAFTS-ANZEIGER

Abb. 26. Kaiserlicher Militär-Orchester im Prater (18. Oktober 1814). Ziquarell.

vicz und anderen), Theaterporträts, Kostümbildern und dergleichen. Man war so bilderfroh, daß selbst die damaligen und etwas späteren Gratulationskarten, Vignetten für Bonbonnieren und dergleichen oft einen künstlerischen Zug aufweisen und heute schon sammelbar sind. Der Kunsthändler Josef Eder (geb. 1759), ein echter Urwiener an Gemütsart, verkaufte in seinem populären Laden im Elefantenhause am Graben seine Visit- und Neujahrsbillets so massenhaft, daß an gewissen Namens- tagen (Anna!) oder um die Neujahrszeit, die Stadtwache Ordnung unter seinen Kunden machen mußte. Der Kunsthändler Frister am Mehlmarkt erfand die „mechanischen Visitkarten“, die auf einen Druck oder Zug mit einer Ueberraschung aufwarteten. Das Publikum riß sich um dergleichen Tand.

Der Wiener Kunsthandel begann sich überhaupt zu entwickeln. Franz und Karl Artaria (aus Como) hatten schon 1770 ihr Geschäft gegründet, den kleinen Laden „zum König von Dänemark“ im Sparkassengebäude am Graben; 1785 siedelten sie auf den Kohlmarkt über in das Haus „zum englischen Gruß“, das soeben als prächtiger Marmorbau wiedererstanden ist. Dominik Artaria war der eigentliche Ausgestalter des Geschäfts, das sich in der Kongreßzeit sehr geltend machte. Er hatte auch den Blick, Beethovens „Sonate Opus 1“ zu verlegen. Ansehnliche Kunsthändler waren noch Tranquillo MoMo am Hof, Carlo Mechetti am Michaelerplatz (Kriehubers erste lithographische Porträts), Leopold Neumann am Kohlmarkt. Alexander Allard handelt erfolgreich mit alten Gemälden*). Karl Riegel ist bis gegen 1820 k. k. Hofantiquar und Kunsthändler. Die Antiquitätenfirma Cubasch beginnt 1824 als bürgerliches Stadtrödlergeschäft. Das bald aufblühende Geschäft Anton Paternos am Hohen Markt beginnt 1823. Es ist bestimmt, in der Wiener Volksbilderkunst eine große Rolle zu spielen, wie etwas später der unternehmungslustige, erfinderische, vielprivilegierte, dabei kavalierrmäßig lebende und leben lassende Matthias Trentsensky (1790—1868). Sie sind die Entdecker der unabsehbaren Bilderbogenwelt, der allverbreiteten bunten „Mandelbogen“, für die in jungen Jahren selbst die Ranftl, Höchle, Schwind und Pettenshofen eifrig arbeiteten. Trentsensky war der „Braun & Schneider“ von Wien. Vorübergehend erscheint in Wien sogar Alois Senefelder (geb. in Prag), der Vater der Lithographie, der im Paternostergäßl eine bescheidene „chemische Druckerei“ hat und Musiknoten drucken möchte, was er aber einstweilen nicht durchsetzt. Dazu mußte in Wien erst Tobias Haslinger aufstehen, der „quondam Tobias Haslinger“, wie das Musikhaus Spina noch lange nachher hieß.

In der Plastik zeigte sich während dieser akademischen Jahrzehnte weniger Leben. Da die Sparsamkeit der Zeit das Bauen eingestellt hatte, mußte auch der dekorative Bildhauer feiern. Ueberdies war der Ruhm Canovas so groß, daß fast kein Nebenbuhler bestehen konnte. Durch ihn ließ Herzog Albert von Sachsen-Teschen seiner liebrenden Gemahlin, Erzherzogin Marie Christine (gest. 1793) das berühmte Marmorgrabmal in der Augustinerkirche errichten (1805, Aufwand 20 000 Dukaten). Eine 28 Fuß hohe Pyramide, durch deren Pforte die Tugend mit der Urne der Entschlafenen ingeht, gefolgt von Fackelmädchen, mit denen eine Blumenkette sie verbindet, und von allegorischen Figuren, während ein Löwe und

*) Th. v. Frimmel, „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen“. Leipzig 1898.

ein geflügelter Jüngling auf den Stufen trauern. Es ist das reichste Grabarrangement Canovas und ein interessantes Gemisch von Unmuth und Bedeutsamkeit. Im Jahre 1807 folgte dann die Enthüllung von Zauners Kaiser Josef-Denkmal. Und 1819 vollendete Canova seine einst höchberühmte Theseusgruppe, die noch von Napoleon nach seiner Krönung im Mailänder Dom für den dortigen Corso bestellt und nach seinem Sturze von Kaiser Franz in Rom erworben war. (18 Fuß hoch, 12 Fuß breit, der Theseus 9 Fuß hoch.) Der beschwerliche Transport des Marmorblockes über die Alpen war damals ein berühmtes Expeditionsabenteuer. Um die Gruppe würdig aufzustellen, erbaute Peter von Nobilité 1823 eigens den Theseustempel im Volksgarten. Jetzt ist sie in das neue kaiserliche Kunstmuseum übertragen und steht auf dem ersten Treppenpodest, wo sie doch zu sehr als kühle Attitüde wirkt. Das waren die großen plastischen Ereignisse dieses Zeitraumes. Die italienische Plastik wurde in Wien noch lange hors concours erachtet. Das große Denkmal des Kaisers Franz für den innern Burghof (1846 enthüllt) wurde dem Canovaschüler Pompeo Marchesi in Mailand übertragen (das für Graz desgleichen); „es ist nicht möglich, den Entwurf eines so vornehmen Künstlers, wie Marchesi, unbeachtet zu lassen“, sagte man damals an maßgebender Stelle. Aber es wurde sogar in Mailand gegossen, da doch schon Zauners Josef im Wiener Gießhause gegossen war, und mit solcher Tüchtigkeit, daß Canova ihn bewunderte und die Werkleute nach Rom kommen ließ, um seinen nackten Napoleonkoloß gießen zu lassen. So hatte jene Frühzeit in Wien doch ihre besonderen Leistungsfähigkeiten. Die Lust, ins Monumentale zu gehen, kam ihr später auch, nur hatte sie dann ihre eigenen spießbürgerlich-romantischen Mucken. Klieber quälte sich und die Leute jahrelang mit der fixen Idee, den über 6000 Fuß hohen Schneeberg in ein Kaiser Franz-Denkmal umzuformen, so daß er dessen Profil annehme, wie der Traunstein von Natur das Profil Ludwigs XVI. zeigt. Ein anderer Bildhauer der Zeit, Kissling, machte für den Grafen Prosper Sinzendorf auf dessen Besitzung Ernstbrunn ein Kaiser Franz-Denkmal, in Form einer 50 Fuß hohen Marmorbüste auf über 100 Fuß hohem, zur Pyramide zugeschnittenem Hügel. Er ist ein Seitenstück zum künstlichen Löwenhügel bei Waterloo.

Franz Zauner, seit 1807 Edler von Felpatan (geb. 1746 zu Felpatan oder Felpataun in Tirol, gest. Wien 1822), war einer der vornehmsten und bedeutendsten Künstler seiner Zeit. Als armer Waisenknaube aus dem Zirbellande schnitzte er, sobald er den Schnitzer halten kann. Dann lernt er in der Bildhauerwerkstatt eines Onkels, erst in Imst, dann bei Passau, alle Gesteine bearbeiten. Zehn Jahre lang hat er schon Altäre und Kanzeln gemeißelt, als er (1766) an die Wiener Akademie kommt. Zum Hofstatuarium J. W. Beyer, der neben Hagenauer der herrschende Krokoplastiker ist. Er lebt vorderhand von anatomischen Arbeiten, schnitzte eine ganze Sammlung solcher Präparate aus Holz für den Professor Josef Barth. Ihre Genauigkeit und Eleganz erregt Aufsehen, der Kaiser giebt ihm dafür eine goldene Medaille. Ein Schädel in Hochrelief wird besonders gelobt. Einen Antrag, sich auf zwölf Jahre als anatomischen Bildhauer mit 1000 Gulden Jahresgehalt anstellen zu lassen, lehnt er ab. Fürst Kaunitz fördert ihn, er be-

kommt Figuren österreichischer Flüsse für Schönbrunn zu machen. Erst 1776 erhält er die Pension für Rom, wo er, von Mengs beeinflusst, fünf Jahre arbeitet. Nach Wien zurückgekehrt, macht er die obligate akademische Karriere, wird 1784 Professor, 1796 Hofstatuarius, 1806 Galerie- und Akademiedirektor, 1807 für sein Josefsdenkmal geadelt, mit einer Brillantendose, einem Ehrengeschenk von 10000 Gulden und einer Pension von 3000 Gulden belohnt. Am Josefsdenkmal arbeitet er von 1795 bis 1806; es ist 5 Klafter 3 Fuß 8 Zoll hoch, am Sockel mit Reliefs und an den runden Kettenträgern mit Reliefmedaillons nach Münzen geschmückt. Ein kleinerer Probeguß in Bronze steht im botanischen Garten des Schönbrunner Parks. Die Reiterstatue ist die beste des ersten halben Jahrhunderts. Der Kaiser ist als römischer Imperator gegeben, die Hand segnend ausgestreckt. Die anfängliche Kokokoweise des Künstlers hat sich längst verloren, er klassifiziert offen, aber ohne Trockenheit, mit schlichter Größe. Sucht man nach Anregungen des Werkes, so bietet sich Edme Bouchardons Reiterdenkmal Ludwigs XIV. auf der Place Royale (jetzt Place des Vosges) zu Paris, die 1792 zerstört wurde, aber in einer kleinen Bronzereplik des Louvre erhalten ist. Auch die beiden prächtigen 15 Fuß hohen Karyatidenpaare am Portal des Palais Fries (Josefsplatz) lassen eine Pariser Anlehnung erkennen: die Karyatidenpaare Jean Goujons im oberen Geschoß des Louvrehofes und in der Salle des cariatides. Sie sind von monumentaler Wirkung. Im ehemals frieschen Schloßpark zu Vöslau sieht man von ihm das Denkmal des alten Grafen, der dort eines Tages tot gefunden wurde. Es ist ein Tempel mit einer Gruppe, welche die Begegnung des Vaters und Sohnes im Elysium darstellt. In der Augustinerkirche bildete er das Grabmal Leopolds II., einen Sarkophag aus buntem Marmor, darauf in weißem Marmor der Leichnam in voller Rüstung, über den sich die Gestalt der Religion neigt. Im Park zu Hadersdorf steht sein Grabmal Laudons, an dem ein kolossaler Krieger trauert. In der Karlskirche das Denkmal des Dichters Heinrich v. Collin. Auch eine Anzahl vorzüglicher Büsten im Empirestil (Franz I., Erzherzog Karl, Sonnensfels, der Anatom Brambilla und andere) verdankt man ihm. Sehr hübsch ist sein maurerisches Denkmal: „Genius Bornii“, dem geistvollen Erjesuiten und Aufklärer Ignaz v. Born, Verfasser der „Monachologie“ gewidmet, ein schlanker Knabe mit Kette, Eule und anderen Symbolen (jetzt im Oesterreichischen Museum).

Unter dem Einfluß Canovas stand Leopold Kisling (1770—1827). Er war bis zum einundzwanzigsten Lebensjahre Tischler und wurde vom Grafen Cobenzl nach Rom geschickt, wo er neun Jahre arbeitete. Seine äußerst korrekte Marmorgruppe: „Mars, Venus und Amor“ in der kaiserl. Galerie wurde 1810 als Anspielung auf die Vermählung Napoleons mit Maria Louise bestellt. Die Aristokratie beschäftigte ihn viel. Steiermark verdankt ihm die Erschließung von wertvollen Marmorbrüchen. Von robusterer Art war der Bildhauersohn Josef Klieber (geb. Innsbruck 1773, gest. 1850). Sein Protektor, Fürst Johann Liechtenstein, beschäftigte ihn für sein Majoratspalais, die Schlösser zu Eisgrub und Lundenburg, den Husarentempel bei Mödling (Reliefs). Im großen Saale des Palais des Erzherzogs Karl (jetzt Friedrich) findet man von ihm Apollo und die neun Musen in Sandstein, 6 Fuß hoch; anderes in der Weilburg; im Polytechnikum

die 7 Fuß hohe Marmorstatue des Kaisers Franz; über dem Portal der Johannis-
kirche in der Praterstraße das große Lünettenrelief; in der Hofkirche zu Innsbruck
das figurenreiche Relief des Hoserdenkmals (der Entwurf wird von Wurzbach
J. M. Schärmer zugeschrieben); verschiedenes auch in Budapest und auf ungar-
rischen Schlössern. An vielen Wiener Bürgerhäusern der Empirezeit sieht man
noch seine Kinderreliefs à la Fiammingo in damals gebräuchlicher Art eingebettet.



Abb. 27. J. M. Fischer: Mosesbrunnen.

So am Hause des einst stadtberühmten „Knödel-
wirts“, Annagasse 14, wo das gemütliche
Relief von spielenden und musizierenden Kindern
über dem Erdgeschoß quer durch die ganze
Fassade läuft. Klieber war auch Spezialist
in faschierten Kolossalfiguren für Triumph-
bogen und Katafalke; er lieferte sie sogar für
den Katafalk Ludwigs XVIII. in Paris. Ein
fruchtbares Talent war ferner Johann Martin
Fischer (geb. im Algäu 1740, gest. 1820).
Auch er schnitzte als Knabe, dann arbeitete er
für den genialen Charakteristiker Messerschmidt.
Sein berühmtestes Werk ist der „Muskelman“,
den man noch jetzt in allen Ateliers sieht. Der
Anatom Barth, der schon Jauner ins Ana-
tomische verlockt hatte, gab ihm eine besonders
schöne männliche Leiche, nach der er jene be-
rühmte anatomische Statue in Buchs, Gips und
Metall ausführte. Sie ging auch an viele Aka-
demien des Auslandes. Er wurde Jauners
Nachfolger an der Akademie und arbeitete viel
für den Hochadel; für den Fürsten Liechtenstein
unter anderem die drei Grazien aus einem
Block. Mehrere Wiener Brunnen haben von
ihm kolossale Gewandfiguren aus weichem
Metall; am Franziskanerplatz steht der Moses,
vor dem Josefinum die Hygiea, in der Aller-
straße die „Wachsamkeit des Staates“, am Hof
die „Bürger tugenden“. Sie zeichnen sich durch
überreichen Faltenwurf und effektvolle Ge-

bärden aus. In „weichem Metall“ arbeitete man noch immer gern, wie in
der Barockzeit. Auch die „vier Flüsse“ Rafael Donners wurden erst zu dieser
Zeit entdeckt, in einer Kumpelkammer, und zwar durch Jauner, der deren Ver-
setzung auf den Donnerbrunnen am „Mehlmarkt“ (Neuen Markt) veranlaßte.
In diese Zeit gehört endlich Professor Joh. Nep. Schaller (1777—1842). In
Rom, wo er elf Jahre blieb, entstand seine akademisch ausgezirkelte Marmorgruppe
„Bellerophon und Chimäre“ (kaiserl. Galerie). Sein allbekanntes Werk ist die
marmorne Hoserstatue in der Innsbrucker Hofkirche (1833); in Holz geschnitzt ist

sie zum Hauptobjekt des dortigen kleinen Souvenirgewerbes geworden. Sie ist von der summarischen Trockenheit, wie etwa Thorwaldsens Gutenberg in Bonn. Seine Kaiser- und Feldherrenbüsten sind weithin verbreitet.

Nicht alle diese Künstler waren ganz und gar in Akademie versunken. So hielt J. M. Fischer, wenn er auch selbst nicht „modern“ werden konnte, den romantischen Jünglingen die Stange, die nun bald ihr „junges“ Rumoren an der gestrengen Akademie beginnen sollten. Einer, dem das Erneuern im Blute lag, war der hochverdiente Plastiker Josef Daniel Böhm (geb. Wallendorf in der Zips 1794, gest. Wien 1865), dessen begeistertes Kunstempfinden den Wiener Nachwuchs förmlich elektrifizierte und noch bis in unsere Zeit herüberwirkte. Er war der geborene Kleinplastiker in allen möglichen Materialien. Als Knabe war er ein Benvenuto Cellini in Obst- und Blumen, aus denen er 1814 ein ganzes Halsband schnitzte, jeder Kern eine Figur oder ein Gegenstand mit symbolischer Beziehung auf die Kongressherrschaften. Graf Fries kaufte diese vegetabilische Plastik für 25 Dukaten. An der Akademie schnitzte er erst in Holz, dann wies ihn Zauner auf die Steinschneidekunst hin. Bei einem Schlosser lernte er den Stahl bearbeiten.

Eine Zeitlang that es ihm der ölgetonte Kelheimer Stein an, in dem er eine Menge Porträtreliefs arbeitete, viele für den Grafen Fries. Dreimal halfen ihm vornehme Gönner nach Italien. Das erste Mal (1821) sah er Thorwaldsen an der Arbeit, als er die Aegineten für München ergänzte. (Die Abgüsse in der Wiener Akademie sind damals von Böhm gemacht.) Das zweite Mal (1825) sah er in Rom die

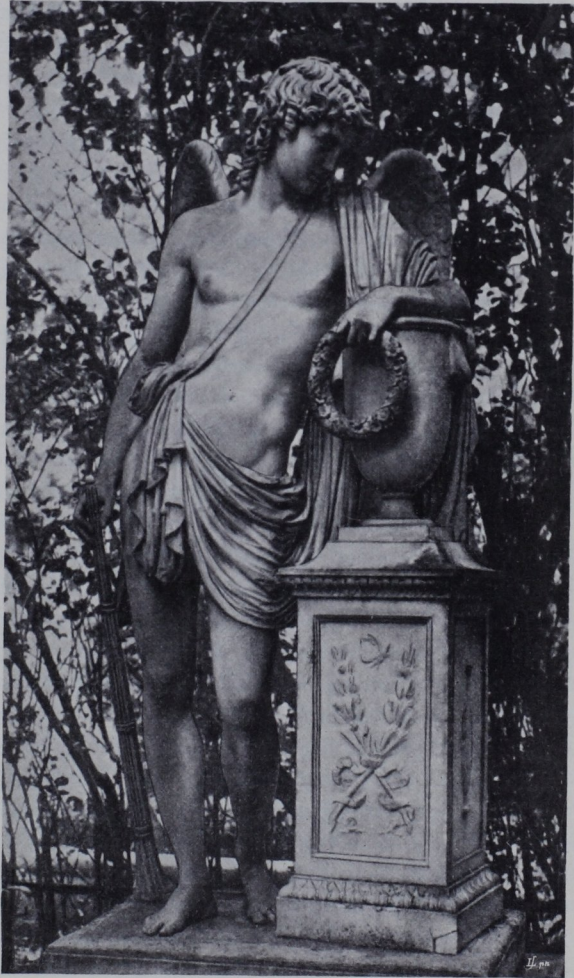


Abb. 28. Joh. Nep. Schaller: Der Todesengel.

eben angekommenen Elgin Marbles, bei deren Kopieren ihn die Antike aufging. Er kopierte auch Werke der Pisani, wie denn überhaupt die Frühen ihn am meisten anzogen. Die künstlerische Andacht jener Bahnbrecher rührte sein Herz, mit ihnen empfand er die Kunst als eine Art Religion, aber auch die Religion als Kunst, so sehr, daß er ganz nazarenisch vom Protestantismus zum Katholizismus übertrat. Das Faustwort: „Gefühl ist alles“ blieb sein künstlerisches Glaubensbekenntnis, auch in den späteren Jahren, als die Generation Eitelbergers und Tilgners bei ihm im Starhemburgschen „Freihause“ am Naschmarkt aus- und einging und seine berühmten Sammlungen verstehen lernte. Auch als Sammler hatte er diese Physiognomie. In allem, was ihn umgab, war Seele; aber auch Hand. Denn er selbst hatte das Handgenie der alten Toreuten. Er schnitt für die Großen Kameen, schmiedete Schmucksachen, schnitt Stempel für Denkmünzen. Er wurde Kammermedailleur und später Direktor der Münzgraveurakademie. Er war einer der Geister, die aus der Oede in neues Fruchtländ hinüberführten. In der Medaille war sein bedeutendster Vorgänger der Kammermedailleur Joh. Nep. Wirt gewesen (1755—1810), der noch Kaiser Franz und zwei seiner Gemahlinnen verewigte. In der Franzzeit treffen wir ferner den Hofmedailleur Franz Xaver Würth (1759—1814), von dem die k. k. Hof- und Staatsdruckerei 90 Matrizen besitzt. Dann J. B. Harnisch (1778—1826), Ignaz Donner und andere. Lauter unverkennbare Kinder ihrer Zeit, die in der Medaille recht trocken geworden war*).

Als Kleinplastiker ist schließlich Anton Grassi (1755—1807) zu nennen, der als Modellmeister der kaiserlichen Porzellanfabrik viel Zierlich-Würdiges im farblosen Empire-Biskuit schuf, das den antiken Marmor nachahmen sollte. Die Wiener Porzellanfabrik (gegründet 1718 als Privatfabrik, 1744 von Maria Theresia verstaatlicht) hatte unter der Leitung des Freiherrn Konrad Sorgenthal (1789—1805) ihre Blütezeit**). Dieses „Utwien“, mit der Marke des sogenannten „Bienenkorbes“, der eigentlich das österreichische Wappen mit der Querbinde ist, lief in der Empirezeit manchem anderen Porzellan den Rang ab und wird noch heute, samt der damaligen Blumenmalerei, nachgeahmt. Grassi, der Sohn eines Wiener Galanteriearbeiters, war eine richtige Porzellannatur. Die Fabrik schickte ihn 1792 nach Italien, um Modelle und Anregungen zu sammeln; 1794 wurde er zur künstlerischen Seele der Anstalt ernannt (in einem Bericht Sorgenthals heißt es, daß er dort „den Geschmack und die Kunst ordnen muß“). Er starb leider zu früh. Seine That ist die Antikisierung der bisherigen Kokokofabrik, die Verwendung der klassischen Schablonen mit einer wienerischen Liebenswürdigkeit, die ihr eine eigene Originalität gab und sie noch heute lebendig erhält. Im Statuarischen wich das bunte, glasierte Bürger- und Schäfergenre des Kokoko der unglasierten, weißen, marmormäßigen Mythologik des Empire. Dieses Biskuitgenre ist ein Spiel mit dem hohen Stil und gelangte in all seiner Absichtlichkeit doch zu einer neuen Art Unmut. Unter Sorgenthals Nachfolger, Matthäus Niedermayr junior (1805—1827), wurde anfangs das Niveau festgehalten, dann machte ihn sein hohes Alter von technischen Berätern abhängig.

*) Porträtmedaillen des Erzhauses Oesterreich. Von Karl Domanig. Wien 1896.

***) Die k. k. Wiener Porzellanfabrik. Von Jakob von Falke. Wien 1887.

Erst von dem vielseitigen Professor der Physik Peter Joris (1768—1825), dann vom Professor der Chemie Dr. Benjamin Scholz (gest. 1833). Im Jahre 1827 wurden der fünfundsiebzigjährige Niedermayr und der berühmte „Arkanist“ der Anstalt, der seit 1770 angestellte Josef Leithner, der Erfinder des „Leithnerblau“ (Kobaltblau), in den Ruhestand versetzt. Grassis Nachfolger als künstlerischer Leiter wurde sein Schüler Elias Hütter (geb. 1775), auch so ein Veteran, der mit 13 Jahren eintrat und erst mit 86 Jahren in Pension ging. Von ihm rühren viele Biskuitbüsten der Fabrik her; zwischen 1810 und 1816 saß ihm die ganze kaiserliche Familie dazu. Er blieb lange Zeit barock, erneuerte sich aber doch endlich (Büsten Jacquins und andere). Auch die Porzellanmalerei nahm unter Niedermayr einen großen Aufschwung. Es entstand an der Fabrik eine förmliche fünfklassige Kunstschule, unter deren Zöglingen man sogar Daffinger begegnet (zuerst 1801 genannt, 1804 Gewinner eines Prüfungspreises). Auf die Malerei wurde so großes Gewicht gelegt, daß die Stücke meist mit Künstlernamen bezeichnet sind. Niedermayr ließ durch Liep sogar den Rubensschen Decius Mus-Cyklus (Liedtchenstein-Galerie) auf eine Reihe großer Vasen malen. Auch führte er große Porzellantafeln mit historischen Szenen und reichen Blumenstücken ein, die anfangs von Huysum und Rachel Ruysch kopierten, später aber selbständig und bunt-naturalistisch wurden. Die Blumenmalerei wurde eine reine Spezialität und entwickelte sich von den vielbeliebten „leichten Dessins“ des Anfangs zu immer wuchtigeren Maschinen. Eine Kunstleistung in dieser Richtung war ein vom Hof bestelltes Speisefervice für König Georg IV. von England, das 1821—1824 gearbeitet, aber, da der Besuch des Königs unterblieb, nie überreicht wurde. Die Formen waren antik, der Dekor schwere Blumengewinde und Sträuße in aller Naturbuntheit. Das Service wurde dann von der ostasiatischen Expedition in Siam und Japan verschenkt, bis auf einige Proben im Oesterreichischen Museum. Die Fabrik lenkte später, unter Dr. Benjamin Scholz (1827—1833), dem Professor der Physik Andreas Baumgartner (1824—1843) und dem Professor der Chemie Franz Freiherrn v. Leithner (1843—1854) in immer technisere und geschäftlichere Bahnen, bis sie unter dem Chemiker Alexander Löwe (1856—1864) aufgelöst wurde. Der Bestand an Modellen und Kunstwerken ging in den Besitz des Oesterreichischen Museums über. In neuerer Zeit hat die Fabrik Moriz Fischer von Herend (zu Herend in Ungarn) das Fabrikat mit bemerkenswertem Geschick nachgeahmt und diesem neuen Altwien einen neuen Markt verschafft. Einzelne technische Eigenheiten des echten altwiener Porzellans, wie den erhabenen Golddekor, hat der letzte Arkanist Kosch wieder belebt.

Nach dieser interessanten Episode des Wiener Empire haben wir noch einen Blick auf die Baukunst jener Zeit zu werfen. Er führt uns nicht weit, denn die Zeit hatte kein Geld, um baulustig zu sein. Der wohlhabende Bürgerstand baute sich seine hübschen Empirehäuser, meist in der Vorstadt, wo man sie, besonders in Nebengassen, noch jetzt stehen sieht. Mit klassischen Rundbogenfenstern, römischen Medaillons und Relieffscenen, steif-linearen Balkongittern und reizenden Gartenhöfen. Schon die Barockzeit hatte sich gern auf jenen „Gründen“, die zum Teil noch „Land“ waren, angebaut. In der Gegend des Schaumburgergrundes wimmelte es von

kleinen „Kasinos“ Fischer von Erlachs; die meisten sind längst verschwunden, auch sein eigenes Heim an der Ecke der jetzigen Johann Straußgasse. Öffentliches wurde unter Kaiser Franz wenig gebaut. Das französische Geschütz, das 1809 die Burgbastei in Bresche legte, zwang das Hofbauamt, die Konsequenzen dieses Zustandes zu ziehen. Die Burgbastei, die beliebteste Spazierstrecke der Wiener, wurde 1818 niedergelegt, samt der sogenannten „Ochsenmühle“, dem Kaffeezelt, das den Mittelpunkt der Basteibummelei bildete. Es entstand der neue Paradeplatz, mit mehreren namhaften Bauten im Empirestil. Vor allem das äußere Burgthor (1821—1824), eine innen offene dorische Säulenhalle von 38 Klafter Länge (die Säulen 27 Fuß hoch bei 4 Fuß 7 Zoll Durchmesser), die außen mit glatter Wand als Zwischenstück der Bastei erschien. Dann der Theseustempel im Volksgarten (1823), eine kleine Nachbildung des großen Theseions zu Athen, also dorischer Peripteros mit 6 Säulen unter den Giebeln und 10 (statt 13) an jeder Langseite, unter Weglassung von Pronaos und Opisthodom. Unter der Glaskuppel der Cella wurde Canovas Theseusgruppe aufgestellt. Und im Volksgarten erstand auch das berühmte Cortische Kaffeehaus in Gestalt einer halbkreisförmigen Säulenhalle. Alle drei Bauten waren Werke des k. k. Hofbaumeisters Peter von Nobile (geb. Campestre im Tessin 1774, gest. Wien 1854), des damaligen Baukommandanten von Wien. Nobile war ein strenger Autokrat des Klassicismus, in Rom gebildet, auf Vitruv und Vignola eingeschworen, unduldsam gegen alle Andersgläubigkeit. Er baute erst in Triest, wo er auch noch später die nautische Akademie, die Kirche S. Antonio Nuovo (1830) und verschiedene Privatgebäude ausführte, die noch jetzt einen strengen Charakterzug in der Stadtphysiognomie bilden. Auch der säulenartige Leuchtturm von San Salvore (1818) ist sein Werk. (Der zu Triest ist von Nikolaus Pertsch, der auch das Lloydgebäude erbaut hat.) Die Ausgrabungen in Aquileja und Pola, wo er das Amphitheater freilegte und zwei eingestürzte Bogen desselben wieder herstellte, fallen in Nobiles Zeit als Oberbaudirektor zu Triest. Er errichtete ferner das Grazer Theater (1825) und das Denkmal der Schlacht bei Kulm (1835). 1817 wurde er Hofbaurat und Direktor der Architekturschule an der Wiener Akademie. Neben ihm dürfte noch Karl von Moreau (1758—1841) zu nennen sein, der in Paris gebildet, auch als Maler thätig war. In der Kongresszeit wurde sein Prachtbau des Apollosaales, wo die Lebewelt sich tummelte, von allen Fürsten besucht. Er war auch der Festarchitekt der geistvollen Kaiserin Maria Ludovika. Sein ansehnlichster Bau ist das Gebäude der Nationalbank in der Herrngasse (1823), bureaukratisch streng und schmucklos, aber zweckmäßig und großräumig. Er entspricht schon ganz dem Ideal der anbrechenden Baubeamtenzeit.