

2538

Jahrbuch

für

Landeskunde von Nieder-Oesterreich.

Herausgegeben

von dem

Vereine für Landeskunde von Nieder-Oesterreich.

II. Jahrgang.
(1868—1869.)



Mit 1 Karte und 8 Holzschnitten.

Wien 1869.

Im Selbstverlage des Vereines.

Handbuch

Landeskunde von Nieder-Oesterreich

Redigiert von den Ausschussmitgliedern:

M. A. Becker, A. Silberstein und K. Weiss.



II. Jahrgang

(1887/88)

Wien 1887
Druck von R. v. Waldheim.

INHALT.

	Seite
Zur Geschichte des n. ö. Landtages in der ersten Wahlperiode 1861—1866	1
Die Römerorte in Nieder-Oesterreich, von Dr. Friedrich Kenner. (Mit einer Karte)	119
Die Alpen im Kreise U. W. W., von Dr. Josef Kržisch in Neunkirchen	215
Ueber den Fortschritt in dem Betriebe der Bodencultur in Nieder- Oesterreich, von F. W. Hofmann, Wirthschafts-rath	267
Die Fischer'schen Eisenwerke zu St. Egyd am Neuwalde, von M. A. Becker	299
Die Tirna. Historisch-diplomatische Skizze von Ernst Edl. v. Franzens- huld. (Mit 8 Holzschnitten)	325
Raphael Donner. Ein Beitrag zur Geschichte der Plastik in Wien, von K. Weiss	347
Kleine Mittheilungen.	
1. Das Klima zu Baden. Von K. Fritsch	369
2. „ „ „ Gresten. Von K. Fritsch	375
3. Die Maut am Semmering im Jahre 1545. Mitgetheilt von M. A. Becker	386
4. Zur Geschichte der Jesuiten in Wien	390

RAPHAEL DONNER.

Ein Beitrag zur Geschichte der Plastik in Wien.

Von

Karl Weiss.

Wenn ich es unternehme einen Rückblick auf das Leben Raphael Donner's zu werfen, so kommt es mir dabei nicht in den Sinn, die äusseren Lebensschicksale dieses Mannes zum Gegenstande der Darstellung zu machen, sondern ich will versuchen das Verhältniss des Künstlers zu der Epoche, welche ihm voranging und zu der Zeit, in der er selbst lebte, zu beleuchten.

Ueber den Lebenslauf Raphael Donner's hat bereits Schlager, veranlasst durch einen von Dr. Ludwig Frankl im Jahre 1844 ausgeschriebenen Preis auf eine erschöpfende Biographie des Künstlers, einiges Licht verbreitet¹⁾ und so lückenhaft auch das gesammelte Material ist, so verdanken wir doch diesem fleissigen Forscher die ersten ausführlicheren Nachrichten über Donners Aufenthalt in Pressburg und Wien, und seinen von Kummer und Sorgen begleiteten Lebenslauf.

Das von Schlager entrollte Bild hat einen wehmüthigen Eindruck hervorgebracht; es sind darin Züge enthalten, welche das menschliche Gemüth tief berühren. Donner lebte in einer Zeit, in welcher fremde Kunst noch überwiegenden Einfluss hatte, und unsere Grossen sich mit Vorliebe ausländischen Künstlern zuwandten. Und so sehr auch unsere Kunsthistoriker, im Rechte sein mögen, zu demonstrieren, dass dieses Stadium ein naturnothwendiges war, um den Entwicklungsgang der heimatlichen Kunst zu fördern, so erweckt doch das Individuum, welches das Geschick mitten in den Kampf hineingestellt hat, das um seine Existenz gerungen, nur mit Mühen und Anstrengungen sein Talent zur Geltung zu bringen vermochte, unsere wärmste Sympathie, eingedenk der Worte des Dichters, dass Ruhmeskränze, welche dem Künstler im Leben vorbehalten blieben, und erst die Stirne seiner Marmorbüste beschatteten, ein Denkmal menschlicher Schwäche

¹⁾ Schlager J. E. Georg Raph. Donner. Ein Beitrag zur österreichischen Kunstgeschichte. Wien, 1848.

und Unvollkommenheit bilden. So ungefähr sprach sich auch schon die literarische Beilage der Wiener Zeitung vom Jahre 1763 über das Missgeschick aus, welches damals deutsche Künstler in Wien verfolgte.

Es ist bekannt, dass Michel Angelo, der ungefähr 200 Jahre vor Raphael Donner lebte, einen bedeutsamen Wendepunkt in der Entwicklung der modernen Plastik bildet. Man nennt ihn das Fatum der modernen Kunst, weil seine Schöpfungen der Anlass waren, der später lebende Künstler unaufhaltsam zur Unnatur und Manier, das ist, zu den hässlichsten Auswüchsen des Barockstyles führte. Aber als Künstler für sich betrachtet, als Schöpfer des wundervoll gedachten Grabdenkmales für Papst Julius II. in Rom, und der grossartigen Medicäergräber in Florenz, ohne Rückwirkung auf seine Epigonen, gilt Michel Angelo unbestritten als der genialste, gewaltigste Bildhauer der neueren Zeit.

Die universelle Bedeutung des Florentiner Meisters lässt sich in den Worten zusammenfassen, dass er der Idee einen überwiegenden Einfluss über die Form einräumte, dass er seine innersten Inspirationen, die wunderbaren Gebilde seines Seelenlebens unvermittelt und unbeirrt von den bisher beobachteten Grenzen in der Darstellung menschlicher Körperformen auf seine Gestalten übertrug, dass das subjective Gefühl die plastische Schönheit beherrschte. Ob eine Bewegung natürlich, ungezwungen war, diess galt dem Meister gleich, wenn sie nur das ergreifend ausdrückte, was seiner Gedankenwelt vorgeschwebt. Er formte die menschliche Gestalt, bildete oft bestimmte Theile übertrieben mächtig in's Colossale, steigerte die Kraft der Muskeln und vernachlässigte wieder andere Partien, wie beispielsweise den Hinterkopf seiner Statuen, so dass es oft den Anschein hat, als ob er dem menschlichen Körper neue Gesetze vorschreiben wolle. Aber die ganz eigenthümliche Darstellung seiner Gestalten, welche seinen Vorgängern Pisano und Ghiberti unbekannt war, entsprang nicht etwa aus einer schrullenhaften einseitigen Auffassung der Formenschönheit — denn wir wissen ja, dass er ein genauer Kenner der Antike war — oder aus einer mangelhaften Kenntniss der Anatomie des menschlichen Körpers, sondern weit mehr aus der Unzulänglichkeit der Kraft, seine gewaltigen Gedanken vollendet zum Ausdruck zu bringen, aus der

fast zu geringen Macht des erhabenen Geistes über den spröden Stoff, aus dem Siege der Idee über die Form. Michel Angelo stellte der Plastik zuweilen Aufgaben, welche sie ihrer Natur nach nicht zu lösen vermochte; aber sein mit Begeisterung erfasstes Studium der Antike schützte ihn vor einer Ueberschreitung der Grenzen der Schönheit, der grosse Ideengehalt bewahrte seine Gestalten vor kleinlicher manierterter Auffassung. In kühnen mit grossen Linien gezeichneten Formen stellte er eine höhere Art von Wesen vor uns hin, vor deren Anblick alles Niedrige von uns abfällt. „Wir ahnen noch mehr in ihnen,“ bemerkt ein neuerer Kunstforscher, „als was wir in ihnen schauen.“

Das Beispiel Michel Angelo's wirkte um so mächtiger, als es die leidenschaftliche Bewunderung seiner Zeitgenossen begleitete. Solch einer gesteigerten Subjectivität zu folgen, war aber auch im hohen Grade verführerisch. Es lag ihr ein neues Kunstprincip zu Grunde, und wo immer ein solches auftritt, zieht es mit magischer Kraft die Geister in seinen Bann. Aber nur wenige der Nachfolger Michel Angelos konnten sich rühmen seiner Gedankentiefe, seiner gewaltigen künstlerischen Gestaltungskraft. Noch wenigere zogen den Entwicklungsgang des grossen Meisters in Betracht. Michel Angelo begann mit dem Studium der besten damals bekannten antiken Vorbilder, und gelangte nach hartem Kampfe zwischen den Traditionen und dem Ringen seines Geistes nach individuellem Ausdruck seiner Ideen zu jener Lösung plastischer Aufgaben, die ich bereits hervorgehoben. Seine Nachahmer fingen dort an, wo Michel Angelo aufhörte, unter ihnen voran Bernini, das vielbewunderte und mit fürstlichen Ehren überhäufte Schooskind seiner Zeit. Seit Michel Angelo hielt sich jeder Künstler berechtigt, seine Gefühle, seine Ideen und Anschauungen zur Geltung zu bringen, unbekümmert um die Gesetze der Schönheit, die allgemeine Giltigkeit gewisser Formen und die Grenzen der Plastik. Solch eine schrankenlose Subjectivität führte aber zur Unnatur.

Unnatürlich war jedoch — und das dürfen wir nicht vergessen — nicht blos die bildende Kunst, sondern auch die Poesie wie überhaupt die ganze Gefühlswaise des XVII. Jahrhunderts. Wer kennt nicht die geschmacklose Uebertreibung und Unwahrheit der Schäferpoesien dieses Zeitraumes, hervorgegangen

aus dem Bestreben nach äusserem Glanze und blendender Wirkung. Dieses Hervorsuchen greller Effecte, die Neigung zu einem falschen Pathos verpflanzte sich bis in die Kirche, und die Träger des Katholicismus, darunter vor Allem die Jesuiten, gefielen sich darin, die religiösen Gefühle mit dem Aufwande wahrhaft heroischer Mittel zu steigern, ihre Beredsamkeit auf der Kanzel mit den wunderlichsten Geberden und Actionen zu begleiten. Jesuiten waren es auch, welche mit Vorliebe Apostel- und Heiligenstatuen vor die Façaden der Kirche, ja selbst im Raume des Allerheiligsten in Form jener exstatisch erscheinenden Statuen stellten, die uns heute wie eine Profanation der edelsten Gefühle erscheinen.

Gesteigerte Gefühle und Empfindungen, wie jene der Trauer und des Schmerzes, der Freude und Sinnlichkeit durch lebhaften Geberdenausdruck zur Darstellung zu bringen, in der Anordnung der Gruppen einen äusserlichen auf das profane Auge berechneten Effect zu erzielen, Porträte derb-naturalistisch, Charakterköpfe gemein-heroisch und die menschliche Gestalt, wo sie nackt erscheint, in einem weichen schwülstigen, durch eine glänzende Politur noch mehr gehobenen Fette zu formen, das Gewand in weiten fliegenden Massen und flatternden Enden anzuordnen, sowie die Falten in stark gebrochenen Linien und bauschiger Aneinanderhäufung zu drapiren, — das war der Grundzug der Plastik jener Zeit die auf Michel Angelo folgte.

Wie am kaiserlichen Hofe vorzugsweise in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts italienische Musik und Poesie gepflegt wurde, so erstreckte sich diese Neigung auch auf die bildende Kunst; auch sie fand an den Fürsten und Prinzen des kaiserlichen Hauses begeisterte Verehrer, und der italienische Einfluss, welcher in der Geschichte unserer Stadt sich seit dem XIII. Jahrhundert verfolgen lässt, gelangte zu einer die vornehme Gesellschaft völlig beherrschenden Geltung. Während aber im XIII. und XIV. Jahrhunderte vorzugsweise Handelsinteressen Wien mit Italien verbanden, und reiche, mächtige Kaufherren der Lagunenstadt Wien besuchten, mithin die bürgerlichen Kreise, diese Verbindung mit warmem Eifer pflegten, waren es im XVII. Jahrhunderte Architekten, Maler, Bildhauer, Musiker, Poeten, Sänger (Kastraten), die sehnsvoll ihre Blicke auf die

Kaiserstadt richteten, nun waren es Hof und Adel, welche die Beziehungen mit Italien erneuerten. Was aber zum Frommen der Musik war, gereichte nicht zum Segen der bildenden Kunst. In dieser Richtung hatte Italien bereits seine Rolle ausgespielt.

Nur selten begegnen wir in jener Zeit den Namen eines deutschen Künstlers, und wenn es ja der Fall ist, so war seine Carriere erst dann gesichert, wenn er nachweisen konnte, dass er von einem italienischen Meister ausgebildet wurde. Nicht blos der Hof und der Adel, sondern auch die Klöster sandten junge Leute nach Venedig oder Florenz und Rom, um sie dort in eine der Meisterschulen eintreten zu lassen. Dazu trieb sie aber keineswegs ausschliessend der herrschende Geschmack. Wollten junge Leute ernste und gründliche Studien in der Architektur, Malerei oder Plastik anstellen, ja selbst sich blos umfassende Kenntnisse in der technischen Ausübung der verschiedenen Kunstgebiete erwerben, so erübrigte für sie nur Italien, da Wien noch keinen Mittelpunkt für einen geregelten Kunstunterricht hatte, die Sammlungen geringfügig und nicht der öffentlichen Benützung übergeben waren, und die jungen Leute sonst der Führung meist sehr mittelmässiger Künstler überlassen blieben. Es lässt sich der überwiegende italienische Einfluss auf die Bildhauerkunst in Wien an Beispielen verfolgen. Ich will mich jedoch darauf beschränken, nur solche Werke namhaft zu machen, welche zur Charakteristik der Epoche, die unmittelbar jener von Raphael Donner vorausging, beitragen sollen.

Im Innern des St. Stefansdomes, an dem aus kostbaren Marmor erbauten Hauptaltare, stehen zu beiden Seiten des Altarblattes vier lebensgrosse, aus Marmor gemeisselte Statuen, welche die Heiligen Leopold, Sebastian, Florian und Rochus vorstellen. Nach Ogessers Angabe sind sie das Werk des Bildhauers Johann Bock, eines, wenigstens dem Namen nach deutschen Künstlers, der um das Jahr 1640 die Statuen anfertigte. Sie sind ein für jene Zeit vorzügliches Werk und athmen einen Styl, der noch weit entfernt ist von der Aufgedunsenheit der Barockzeit. In der plastischen Geschlossenheit der Gestalt Leopolds liegt unverkennbar, Würde und Seelenruhe, und jene des heil. Sebastian zeigt einen seltenen Formensinn und ein genaues Studium des menschlichen Körpers. Nur die manierirte Bewegung der Figuren ver-

räth das lebendige Gefühl für den herrschenden Geschmack jener Zeit.

Tritt man dagegen auf den Hof vor die Denksäule der Immaculata, welche im Jahre 1668, mithin kaum 30 Jahre nach den Bock'schen Figuren bei St. Stefan gegossen wurde, so fühlt man wohl heraus, dass hier ein ganz anderes künstlerisches Gefühl thätig war. Auf einer übermässig hohen Säule steht dort das Bild der heil. Maria in Erz gegossen; ihre Hände sind gefaltet, das Antlitz mit dem Ausdrücke des innersten Seelenkampfes nach Oben hin gewendet und die ganze Haltung des Körpers sehr bewegt und geziert. Das ganze Werk verräth die Sucht nach sehr wirksamen — weder der Plastik im Allgemeinen noch dem Gegenstande der Darstellung zusagenden Effecten, dem Ausdruck jener falschen zur Schau getragenen Empfindung, in der sich, wie ich schon angedeutet, der Kunstsinne der Jesuiten des XVII. Jahrhunderts gefiel. Dazu kommt noch die ganz missrathene Darstellung der vier Nebenfiguren, bestehend aus kleinen unförmlichen Engeln, die, im Rittercostume dargestellt, Drachen unter ihren Füßen vernichten. Solch eine carrikirte Darstellungsweise muss schon an sich den ersten Eindruck des Werkes gründlich vernichten.

Damit sind wir aber noch keineswegs an dem Gipfelpunkte der barocken Wiener Plastik angelangt. Man kann mit Recht einwenden, dass man es hier nur mit dem Werke eines ganz mittelmässigen Künstlers zu thun hat, der keinen Massstab für die Beurtheilung einer ganzen Kunstrichtung abgibt. Und aus diesem Grunde will ich noch ein anderes Werk ins Auge fassen, an dessen Ausführung einer der gefeiertsten Künstler der Leopoldinischen Epoche gearbeitet hatte. Es ist die sogenannte Dreifaltigkeits-Säule am Graben. Durch einen Irrthum Fuhrmann's hat man bisher dieses Werk dem Architekten Ludwig Burnacini zugeschrieben. In der That rührt aber von diesem nur die Zeichnung zu dem Postamente her, während der Entwurf zu dem eigentlichen Denkmale und die Modelirung der Figuren das Werk des berühmten Paul v. Strudel sind, desselben Künstlers, welchen Kaiser Leopold mit seinen Brüdern in dem ihm ertheilten Adelsbriefe mit Praxiteles, Phidias und Archimedes verglich.

Die Dreifaltigkeits-Säule ist bekanntlich ein Denkmal der Dankbarkeit für das Aufhören der Pest, das Leopold errichten liess. Sie ragt 70 Fuss hoch empor und zeigt mithin schon die Eigenthümlichkeit der meisten Denkmale dieser Epoche, dass die gewöhnlich auf der Spitze angebrachte Figurengruppe entweder nur mit äusserster Anstrengung des Halsgelenkes oder aus einer solchen Entfernung betrachtet werden kann, in der bloß die Umrisse der Figuren zu erkennen sind. Aber 60—70 Fuss hoch musste wenigstens eine Figur stehen, welche der überirdischen Welt angehörte.

Ist schon die Composition eine verworrene, und der Gedanke ein sehr unglücklicher, eine Pyramide mit steinernen Wolken zu umwinden, die, an einzelnen Stellen schwer und wuchtig herauswachsend, den Platz zur Anbringung der Figuren abzugeben bestimmt sind, so tritt an keinem Monumente Wiens das verfehlete Bestreben, malerische Motive in die Plastik hereinzuziehen, so störend wie bei der Dreifaltigkeits-Säule in den Vordergrund. Vergebens hat man sich daher auch bemüht, die Idee des Monumentes in ihrem ganzen Umfange zu ergründen; man ist in Zweifel was ein Engel mit der Mandoline, ein zweiter nachdenkend und in einem Buche blätternd, und der dritte geharnischte Engel mit dem Speere zu bedeuten habe. In den dünnen schwächtigen Körperformen einzelner Gestalten, namentlich aber in der an die Carrikatur grenzenden Figur Kaiser Leopold's und der widerwärtigen Allegorie der Pest spricht sich so recht der Mangel an gesundem plastischen Sinne, an einem Studium menschlicher Körperformen aus. Bedenkt man, dass derselbe Künstler auch die Mehrzahl der Standbilder im Habsburger Saale des alten Ritterschlusses zu Laxenburg angefertigt hat, Werke, die doch eine ganz respectable Leistung sind, so ist man fast versucht zu zweifeln, ob Paul v. Strudel wirklich der geistige Eigenthümer jenes Denkmals ist, als welchen er sich selbst in dem Adelsbriefe bekennt, und ob nicht doch von ihm und seinen Schülern nur die erträglich modellierten Figuren herrühren.

Von anderen plastischen Werken dieser Epoche wollen wir schweigen. Die Kunst geht bei uns in dieser Zeit wie anderwärts mit resoluter Verzweiflung an ihr Tagewerk. Hier sehen wir einen Heiligen mit einem Hunde in Conversation, dort einen

Apostel heftig in einem Buche blättern; Veronica läuft mit ihrem Schweisstuch, so dass man fürchtet, sie stürzt über das Gesimse der Predella herab. Dort fährt sich ein Heiliger wie in somnambulen Zustände wirr durch die Haare, und einen heil. Aloisius sehen wir schwärmerisch in die Knie sinken, mit einem solchen Blick nach Oben, dass man wenig mehr als Nasenspitze und Kinnbacken bemerkt. Wer kennt endlich nicht die treffenden Satyren auf die zahllosen aus Böhmen zu uns verpflanzten Johannesstatuen mit ihren typischen Kopfbewegungen, — sie sind die letzten Ausläufer dieser sonderbaren Geschmacksrichtung.

Auch Raphael Donner (geb. 25. Mai 1692 zu Esslingen im Marchfeld) — und dies will ich gleich vorausschicken, — war in der ersten Periode seines künstlerischen Schaffens nicht frei von jener manierirten unschönen — weil unwahren Darstellungsweise seiner Zeit. Ich erinnere an den heil. Franciscus und die Kreuzabnahme, welche die spätere Entwicklung Donners nicht ahnen lassen. Wie konnte dies aber auch anders sein! Donner erlernte die Anfangsgründe seiner Kunst, die Handhabung des Meissels bei Giuliani, einem ganz mittelmässigen, als Laienbruder im Stifte Heiligenkreuz lebenden Bildhauer. Schon als Stiftszögling ergriff Donner ein eigenthümlicher Trieb zur Kunst, er stahl die Kerzen um das Wachs zu kneten und daraus Figuren zu formen, er verschaffte sich zinnerne Krugdeckel, um auf die Flächen Ornamente und Figuren zu zeichnen, und ein Verdienst Giulianis war es jedenfalls, dass er in Donner den Trieb zur Kunst sorgfältig nährte, — wer aber die von Giuliani angefertigten Gruppen auf dem Kreuzwege in Heiligenkreuz näher betrachtet hat, wird zugeben, dass dieser Künstler nicht der Mann war, in Donner einen feineren Formensinn zu wecken.

Vielleicht fühlte Donner selbst das Ungenügende seiner Kenntnisse, vielleicht waren es auch nur Bande der Liebe, welche ihn aus dem Stifte, wo er als Gehilfe Giulianis arbeitete, forttrieb — genug, wir wissen, dass er zwischen den Jahren 1712 bis 1715 Heiligenkreuz verliess. Das Bezeichnende aber ist, dass er nicht, wie es allgemein Uebung war, nach Italien ging, sondern nach Wien, um hier sein Fortkommen zu suchen. Italien sollte er überhaupt niemals sehen. Ob er bereits zu einer Zeit in Wien war, wo Peter v. Strudel noch lebte und die Kunst-

akademie noch bestand, lässt sich nicht nachweisen; aber kein Zweifel dürfte darüber bestehen, dass er dem Einflusse der akademischen Richtung nicht ferne stand. Peter v. Strudel liess sich aber in Bezug auf die Plastik von Grundsätzen leiten, die auf die Entwicklung der jüngeren Künstler bedeutenden Einfluss ausüben mussten; er empfahl nämlich: das Studium nach der Natur und nach antiken Kunstwerken. Plötzlich begann man sich wieder zu erinnern, aus welchen Quellen die grössten und vollendetsten Meister der neuern Plastik geschöpft hatten. Der Ruf zur Rückkehr nach der Natur wurde aber nur von Wenigen gewürdigt, da die Italiener wie Cuvanese, Stannetti und Stöber, in deren Händen fast ausschliessend alle grossen Arbeiten für den Hof und den Adel waren, noch fest an älteren Traditionen festhielten und auch die ganze Empfindungsweise in Sitte und Religion jenem Streben nach äusserlicher Wirkung entsprach.

Donner gehörte zu den wenigen Künstlern, welche sich von den Grundsätzen Strudels lebhaft angezogen fühlen mussten. In einer Beschreibung über Wien aus dem verflossenen Jahrhundert wird auch bemerkt, dass Donner mit Vorliebe nach der Antike und der Natur seine Studien machte. Unklar mögen allerdings noch die auf diesem Auge gewonnenen Eindrücke in der Seele des Künstlers gewesen sein. So wenig die Wachsfiguren, welche der Knabe in einem unbestimmten Drange zur Kunst formte, schon einen bestimmten Schluss auf sein Talent zur Bildhauerei schliessen liessen, so wenig wusste wahrscheinlich schon damals Donner, auf welches Ziel er lossteuerte. Aber der Umstand, dass er, die ausgetretenen Bahnen verlassend, von den ungeahnten Schönheiten einer neuen Welt sich mächtig angezogen fühlte, dass er es vorzog in stiller Betrachtung vor den auf van Schuppens Veranlassung nach Wien gebrachten antiken Sculpturen mit Vorliebe verweilte, während die Masse noch mit Bewunderung an den falschen Göttern hing, dass er selbst in seiner Seele den Kampf zwischen dem Herkömmlichen und Neuen heraufbeschwor, zeigt schon die ganz eigenthümliche Organisation seines Talentes, und musste bestimmend auf dessen Entfaltung einwirken.

Dass für Donner unter den bestandenen Verhältnissen in Wien keine Aussicht auf eine glänzende Zukunft vorhanden war,

kann nicht überraschen. Er erhielt kleinere Aufträge, welche ihm den Titel „Kaiserlicher Galanterie-Bildhauer“ verschafften. Aber die feststehende Thatsache, dass er bei keinem der grösseren Werke — ich erinnere an die Ausschmückung der Carlskirche, das Monument am hohen Markte und die zahlreich gebauten Paläste auch nur in untergeordneter Stellung beschäftigt wurde, zeigt die spärliche Anerkennung des Talentes.

Verdriesslich und gekränkt kehrte Donner unserer Stadt, ungefähr in einem Alter von 34 Jahren (1725) den Rücken und wanderte gemeinschaftlich mit Schletterer und seinem Bruder Franz, seinen beiden Gehilfen an den bischöflichen Hof nach Salzburg, wo eben der Bau des Schlosses Mirabell vollendet worden war. Es ist nicht unmöglich, dass er einem an ihn ergangenen Rufe gefolgt war; denn wir sehen ihn dort, gemeinschaftlich mit seinen Begleitern die ersten bedeutenden Aufträge vollführen, nämlich die Ausschmückung des Stiegenhauses im Schlosse Mirabell. Welchen Antheil aber Raphael Donner an dieser Arbeit hat, ist noch nicht festgestellt.

Was Mielichhofer in Frankls „Sonntagsblättern“ v. J. 1847 (Kunstblatt Nr. 15) darüber bringt, steht nicht in Uebereinstimmung mit einem mir darüber zugekommenen Briefe. Während Mielichhofer davon spricht, dass der grössere Theil der Figuren von Raphael Donner ausgeführt wurde, heisst es in dem Briefe, dass nur nach der Tradition zwei Figuren im Vestibule R. Donner zugeschrieben werden. Mit derartigen Traditionen steht es aber bekanntlich oft schlimm.

Donner verweilte nur zwei Jahre in Salzburg, von dort aus führte ihn sein Geschick nach Pressburg. Sein Aufenthalt in dieser Stadt bildet den wichtigsten Abschnitt seines Lebens.

Wie er den Weg von Salzburg in diese Stadt gefunden, ob er einem Rufe dahin folgte oder auf gutes Glück hin sich daselbst ansiedelte ist noch unaufgeklärt. Wahrscheinlich ist es, dass er noch während seines Aufenthaltes in Wien, den damals als ungarischen Hofkanzler fungirenden Fürsten Emerich Esterhazy kennen lernte und als dieser Primas von Ungarn wurde, einem Rufe desselben folgte um in Pressburg dem gewöhnlichen Aufenthaltsorte Esterhazys — mehrere Aufträge zu vollführen, worauf er dort ganz verblieb.

Wir dürfen übrigens nicht vergessen, dass Pressburg damals eine andere Bedeutung wie heute hatte. Als Krönungsstadt und Sitz des ungarischen Landtages war sie der Sammelpunkt aller Magnaten des Landes, fast das Centrum alles geistigen Verkehrs in Ungarn. Sowie Donner schlugen nicht wenige Künstler und Gelehrte in jener Zeit ihren Wohnsitz in Pressburg auf, weil es ihnen dort nicht an Beschäftigung und Anerkennung fehlte. Unter den Künstlern nenne ich nur Oeser, den Lehrer Winkelmanns, der dort seine Ausbildung empfing und Franz Messerschmidt jene eigenthümliche Künstlernatur, die noch heute ein ungelöstes Räthsel ist.

Donner verweilte 10 Jahre in dieser Stadt und eine Reihe von Arbeiten, welche sich gegenwärtig in Wien finden, wie die Büste Kaiser Carl VI. im kaiserlichen Belvedere, die Mehrzahl der Basreliefs im österreichischen Museum und selbst die Mittelgruppe an dem Brunnen am neuen Markte in Wien rühren aus der Zeit seines Aufenthaltes in dieser Stadt. Sein mächtigster und einflussreichster Gönner war dort der Primas von Ungarn, ein leidenschaftlicher Kunstfreund. Diesem verdankte er auch seine Stellung als fürstlich Esterhazy'scher Baudirector, ja noch mehr, Fürst Emerich Esterhazy gab ihm die Mittel zur vollen Entfaltung seines Talentes an die Hand, indem er ihm in seinem eigenen Garten die Einrichtung eines Gusshauses gestattete. Von Pressburg aus verbreitete sich Donners Ruf in weitere Kreise, von dort aus erschütterte er die Allmacht der Italiener am hiesigen Hofe. Wenn der Kaiser und mit ihm die Erzherzoge in Pressburg ihre Residenz aufschlugen, so hatten sie im Dome wie in Palästen des ungarischen Adels Gelegenheit, die Werke des Künstlers zu betrachten und es musste ihnen klar werden, dass sich darin ein anderer Geist als in jenen Mathiellis und Cavanese's kundgab. Wollen wir daher gerecht sein, so haben wir nicht Ursache uns einen zu grossen Antheil an dem Ruhme des Künstlers zuzuwenden. Nur dem Wiener Stadtrathe gebührt das Verdienst, dass er Donners Bedeutung erkannte und ihn im Jahre 1739 durch zwei grössere Aufträge veranlasste, nach Wien zurückzukehren.

Würde Donner durch die Ausführung der vier — am Rande des Beckens angebrachten Brunnen-Figuren am neuen Markte

nicht genöthigt gewesen sein, nach Wien zu übersiedeln, so bleibt es immerhin fraglich ob er je in unserer Stadt seinen bleibenden Aufenthalt genommen hätte.

In Pressburg haben sich noch heute drei grössere Werke erhalten. Am Thore der Domkirche steht die in Erz gegossene Gruppe des heil. Martin mit dem Bettler und in Verbindung damit zwei knieende Engel; in dem Stiegenhause des vor der Stadt auf der Strasse zur Eisenbahn gelegenen fürstlich Grassalcovits'schen Palastes vier lebensgrosse aus Sandstein gemeisselte Figuren, die vier Jahreszeiten vorstellend und auf dem Calvarienberge, einem Andachtsorte auf den Weingebirgen bei Pressburg, ein in Erz gegossener Christus am Kreuze.

Nächst den Brunnenfiguren in Wien ist das Reiterstandbild des heil. Martin unzweifelhaft das bedeutendste uns bekannte Werk Donners.

St. Martin geniesst wie in Frankreich so auch in Ungarn die grösste Verehrung. Nach der Legende war er ein tapferer heidnischer Krieger. Als er an einem rauhen Wintertage durch den Wald ritt, begegnete ihm von Frost und Kälte durchschüttelt ein Bettler. Von Mitleid ergriffen schnitt er seinen Mantel mitten entzwei und reichte ihm von seinem Rosse herab die Hälfte. Da gab sich ihm der Bettler zu erkennen. Es war Christus der mit dem halben Mantel angethan zum Himmel emporstieg und ihm die Worte zurief: „Was du dem armen Manne gethan, das hast du mir gethan.“

Getreu der Legende hat Donner den heil. Martin dargestellt. Er sitzt in Gestalt eines kräftigen Kriegers auf dem sich aufbauenden Pferde; zu seinen Füßen liegt ein nackter Bettler, der mit dem Ausdrucke des Schmerzes zu dem Krieger aufblickt. St. Martin neigt sich zu ihm herab und ist eben im Begriffe, mit dem Schwerte seinen Mantel zu durchschneiden. Die ganze Gruppe ist mit grossem Verständnisse angeordnet, sie wird von schön gezogenen Linien begrenzt; sie ist bewegt und doch nicht zu unruhig, charakteristisch in der Auffassung und doch nicht von falscher, forcirter Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks. Das Unplastische der Darstellung mit dem Mantelzerschneiden tritt nicht störend in den Vordergrund und wenn wir etwas vermissen so ist es die Modellirung des Kopfes des heil. Martin, die uns

nicht edel und kräftig genug erscheint. Ebenso hat Donner zu massiv und schwerfällig im Verhältnisse zu der Figur die Gestalt des Pferdes geformt. Vollendet in der Darstellung ist dagegen der nackte Bettler. Der leidende Ausdruck des Kopfes, die Erschöpfung des Körpers, die Natürlichkeit der Bewegung sind so glücklich wiedergegeben, dass sie kaum schöner und wahrer gedacht werden können. Was aber der ganzen Gruppe ein eigenthümliches Gepräge gibt, ist das Realistische in der Auffassung. Nicht nur der Kopf des heil. Martin trägt den Typus der magyarischen Race, sondern Donner ist noch weiter gegangen; er hat ihn auch im nationalen Costume dargestellt und daraus erklärt sich die grosse Popularität, dessen sich das ganze Werk in und um Pressburg noch heute erfreut. Für die Zeit, in welcher der Künstler lebte, bleibt dieser Realismus sehr bemerkenswerth; er gibt uns den Schlüssel für das ernste Streben Donners, seinen Zeitgenossen verständlich zu sein, an die Hand.

Die vier Jahreszeiten im Grassalcovits'schen Palais füllen gegenwärtig die vier Ecknischen des Vestibule. Die Allegorie erscheint einfach und frei behandelt. Der Frühling ist eine leicht beschwingte weibliche Gestalt mit einem Blütenkranze in den Haaren und einem Rosenstrausse zu den Füßen. Zart und anmuthig in den Formen, bedeckt den Körper ein leichtes durchsichtiges Gewand; völler und üppiger ist die Gestalt des Sommers mit der Sichel in der Rechten und dem Garbenbündel in der Linken. Der Herbst, eine jugendliche männliche Gestalt hat den Kopf mit Weinlaub bekränzt und stützt den linken Arm auf einen schwer mit Reben behängten Traubenstock. Der Winter erscheint als ein Greis mit scharf markirten Zügen und einer Dornenkrone auf dem Kopfe. Insoweit sich die Figuren in ihrer gegenwärtigen Uebertünchung, wodurch zartere Linien jedenfalls gelitten haben, beurtheilen lassen, erscheinen mir der Sommer und der Herbst am glücklichsten und vollendetsten dargestellt. In ihnen entwickelte Donner seinen feinen Formensinn am mächtigsten; es lebt in ihnen etwas von dem Geiste classischer Schönheit. Um so störender wirkt dagegen in den vier Jahreszeiten die Abhängigkeit Donners von dem Geschmacke seiner Zeit in Bezug auf die Anordnung der Gewandung. In den flatternden Enden und den stark gebrochenen, verworrenen und

schwerfälligen Falten wirkte noch die Tradition der Schule zurück. Man merkt, dass der Künstler damals in dieser Beziehung nicht selbständig war, noch keine eingehenden Costüm-Studien gemacht hatte.

Ich habe bei diesen beiden Werken etwas länger verweilt, weil sie wenig gekannt und doch für eine Beurtheilung Donners von grösster Bedeutung sind. Vergleicht man mit diesen eine Anzahl kleiner Werke, die aus derselben Zeit herrühren — ich erinnere an die im Jahrè 1866 im österreichischen Museum für Kunst und Industrie ausgestellten Reliefs Rebecca am Brunnen, Urtheil des Paris, Thetis bei Vulkan, den sterbenden Fechter und Prometheus, dann an die Büste Kaiser Carl VI. im Belvedere¹⁾ — so lässt sich die Eigenthümlichkeit des Künstlers scharf kennzeichnen. Sein Ringen nach Vollendung, sein Abstreifen veralteter Ueberlieferungen, seine naturalistische Auffassung von Charakterköpfen, seine einfache Verkörperung mythologischer Scenen, dabei aber auch seine Mängel in der Anordnung der Costime sowie seine unwillkürliche Gestaltung gewisser, dem Barockstyl eigenthümlicher Bewegungen der Figuren, — alle diese Züge lassen sich nicht verläugnen. Hat man aber den heil. Martin in Pressburg aufmerksam betrachtet, so drängen sich unwillkürlich Bedenken auf, ob eine Schöpfung Raphael Donners auch das Modell zu einem Monumente der Kaiserin Katharina von Russland ist, welches gleichfalls im österreichischen Museum ausgestellt war. Es spricht dafür nichts als die Tradition. Raphael Donner traf aber gleich seinem Zeitgenossen Fischer von Erlach das Geschick eine fast mythische Person geworden zu sein. Alles was in ihrer Zeit an plastischen und architektonischen Werken geschaffen wurde und wofür sich ein bestimmter Künstlernamen nicht nachweisen lässt, wurde bisher ihnen zugeschrieben, daher auch so viele Werke von Raphael Donner und Fischer von Erlach bestehen, die noch einer genaueren Prüfung bedürfen.

Ich komme nun auf seine beiden Hauptwerke in Wien —

¹⁾ Die „Mittheilungen des österr. Museums für Kunst und Industrie“ J. 1866, S. 30 enthalten ein vollständiges Verzeichniss der im Museum ausgestellten Werke; es ergänzt mehrfach das von Schlager mitgetheilte Verzeichniss. Uebrigens sollen sich auch noch in der Dresdner Kunstkammer, in der Pfarrkirche zu R a a b Werke von Donner befinden.

auf die Brunnenfiguren am neuen Markte und das Brunnenrelief im Rathhause zu sprechen deren Entstehung in die Jahre 1739 bis 1740 fallen, ihnen verdankt der Künstler fast ausschliessend seinen weit verbreiteten Ruf, und an diese will ich daher auch meine Betrachtung über Donner's Verhältniss zu seiner Zeit knüpfen.

Die Brunnenfiguren am neuen Markte sind kein einheitlich gedachtes Werk. Ursprünglich hatte Donner nur den Auftrag, den Brunnen mit einer Gruppe zu schmücken. Er wählte hiezu eine sitzende weibliche Figur, die „Vorsehung“ darstellend, und umgab diese mit vier reizenden Kindergestalten, welche an den Brunnen-Ausläufen Fische emporhalten. Erst nachdem diese Gruppe aufgestellt und deren Ausführung die Stadträthe entzückt hatte, ertheilten sie Donner den Auftrag auch die Ränder des Beckens mit Figuren auszustatten. So erklärt sich, dass zwischen der Hauptgruppe und den Randfiguren kein innerer Zusammenhang besteht, dass die überaus kräftig und bewegtgeformten Allegorien der vier vorzüglichsten Seitenflüsse der Donau mit der ruhigen, mild-ernsten Auffassung der weiblichen Hauptfigur lebhaft contrastiren. Wenn aber auch die Brunnenfiguren am neuen Markte keine einheitliche Composition sind, so bleiben sie doch von unvergänglichem Werthe durch die einfache, ungekünstelte Verkörperung der ihnen zu Grunde liegenden Ideen, durch die Wahrheit im Ausdrucke, die sinnliche Schönheit der Körperformen und die überaus fleissige technische Ausführung. Ihnen zur Seite steht an Vollendung nur das Brunnenrelief im Rathhause, welches Andromeda an einen Felsen geschmiedet darstellt, wie sie von Perseus erlöst wird. Die schlanke, im schönsten Ebenmasse geformte weibliche Gestalt mit der ungemein graziösen und ausdrucksvollen Wendung des Körpers reicht zu den schönsten Werken der neueren Plastik heran.

In beiden Werken sehen wir Donner auf der Höhe seines künstlerischen Schaffens angelangt. Als Jüngling in der Werkstätte eines Meisters herangebildet, der an den Traditionen der Schule Bernini's festhielt, trieb ihn ein tieferes Eindringen in die höchsten Aufgaben der Plastik zu eifrigen Studien an der Natur und zur Verehrung für die Antike. Aber noch unklar in seinen Kenntnissen, kämpfte er längere Zeit mit der besseren Einsicht seines natürlichen Gefühles gegen die herrschende Geschmacks-

richtung. Ohne mächtige Gönner, welche die aufbrechenden Keime seines Talentcs sorgfältig pflcgten, mit Mühen und Entbehungen um das tägliche Brod ringend, hemmt in seinen ersteren Werken eine mehr handwerksmässige Thätigkeit die Freiheit seines Geistes und er fügt sich den conventionellen Formen. Sowie er jedoch bald auf die Gefahr, den Ruf eines Sonderlings sich zu erwerben, die Perrücke und den Haarpuder von seinem Kopfe entfernte, die gekrauste Halsbinde hasste, und im Gegensatze zur herrschenden Mode sein natürliches Haar über die Schultern wallen liess, und mit entblösstem Halse einherging, so entfernte er auch von seiner Kunst den Flitter seiner Zeit, die falsche gekünstelte Empfindung. Er suchte die Schönheit in der Wahrheit auf und führte die menschliche Gestalt auf einfache, natürliche Verhältnisse zurück. Vergleicht man die Allegorie der vier Jahreszeiten mit den Brunnenfiguren und der Andromache, so zeigt sich darin am besten der grosse Fortschritt des Künstlers. Dort stört noch das Gesuchte mancher Bewegung, wie beispielsweise bei der Gestalt des Frühlings, sowie das Barocke in der Anordnung des Costumes den Gesamt-Eindruck; hier tritt uns die Allegorie der Vorsehung mit dem Ausdrücke milden Ernstes und bedächtiger Ruhe entgegen, und die Gewandung, welche sich den edlen Körperformen anschmiegt, ist einfach und natürlich. Bei der Gruppe des heil. Martin überrascht zwar die Schönheit der Anordnung, die nationale Auffassung der Legende; aber den Bewegungen fehlt noch Freiheit und Ungezwungenheit, und die beiden Cherubine tragen die Fesseln des herkömmlichen Styles. Bei den vier Flüssen am neuen Markte tritt schon das Streben nach scharfer Charakteristik mit vollständig freier Behandlung der Motive, Kraft und Energie der Bewegung, und die Wirkung grosscr und einfacher Linien mächtig in's Auge.

Donner's Bedeutung für die Wiener Plastik lässt sich daher im Folgenden zusammenfassen: Er war einer der Ersten, wenn nicht der Erste, welcher mit den Ueberlieferungen der entarteten, geistig verkümmerten italienischen Schule brach, einem hohlen, von falschem Pathos getragenen Idealismus den Rücken kehrte, und mit feinem Gefühle auf Wirkungen verzichtete, welche ausserhalb der Aufgaben und auch ausserhalb der Grenzen plastischer Darstellung liegen. Er machte an den wenigen, ihm zu Gebote

gestandenen Vorbildern einen Einblick in den Geist hellenischer Kunst, und erkannte den hohen Werth derselben für die Belebung des Formgefühles und die Gestaltung einfacher und edler Linien. Mit dieser Erkenntniss reifte aber auch in ihm das Bedürfniss eines eifrigen Studiums der Natur, um an ihnen die höchste Schönheit, das reinste Ebenmass des menschlichen Körpers zu empfinden. Er strebte nach Wahrheit des Ausdrucks, nach Anmuth und Grazie der Bewegung, nach leicht verständlicher Wiedergabe seiner Ideen. Um uns eines heute geläufigen Ausdrucks zu bedienen, er ist Realist in der Plastik; er dringt in den Geist griechischer Kunst, ohne aber dabei zu vergessen, dass der Künstler, in den Gestalten, welche er schafft, nicht die Sitten, Gefühle und Anschauungen seiner Zeit verläugnen kann und darf.

Damit will ich aber keineswegs aussprechen, dass Donner das Höchste in seiner Kunst auch erreicht hat; das Wollen ist unverkennbar, das Erreichen lag aber ausser den Grenzen seiner Kraft. Er war kein bahnbrechendes Genie; dazu fehlt seinen Werken die Hoheit der Ideen, der künstlerische Schwung in der Auffassung. Um wahrhaft Grosses und Bedeutendes zu leisten, fehlte es ihm aber auch an der Lösung bedeutender Aufgaben. Ihm war es nicht, wie Schlütter in Berlin vergönnt, ein Reiterstandbild, wie jenes des grossen Kurfürsten auszuführen. Sein grösstes und unsterbliches Verdienst wird immer darin liegen: der unermüdete Vorkämpfer für eine bessere und edlere Richtung der Kunst in Oesterreich gewesen zu sein.

Und die Verehrung für Donner ist umso berechtigter, wenn wir noch einen Umstand in's Auge fassen. Der Künstler starb bereits im Jahre 1741. Erst zwanzig Jahre später trat Winkelmann mit seiner Geschichte der alten Kunst, noch später Lessing mit seinem Laokoon in die Oeffentlichkeit. Beide stellten Principien auf, die schon in der Brust unseres Künstlers, wenn auch noch unklar gährten. Ja noch mehr, Oeser, welcher die ersten Schritte Winkelmanns im Studium der Antike leitete, war ein Schüler Donners. Ist es nicht eigenthümlich, dass die Keime, welche Donner in die Seele Oesers pflanzte, auf einen Boden fielen, auf dem die schönsten Früchte wissenschaftlicher Forschung reiften? Dass sein Name auch verbunden ist, mit jenem gewal-

tigen Umschwunge in den Kunstanschauungen, die zwei der grössten Geister des verflossenen Jahrhunderts, Lessing und Winkelmann vorbereitet hatten? Auch Donner erkannte unzweifelhaft die hohe Bedeutung der griechischen Plastik für die moderne Kunst. Aber sie war ihm nicht mehr als Mittel zum Zweck. Er bewunderte an den Griechen das zur Einheit geschlossene Verhältniss der menschlichen Gestalt, den harmonischen Ausdruck von Seele und Körper. Den falschen Classicismus, das Nachahmen äusserer leerer Formen, welches keinen anderen Zweck hat als eine fremde Cultur auf unsere Zeit zu übertragen; jenen Classicismus, in welchen die Mehrzahl der Künstler der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts verfiel, würde er dagegen gewiss vermieden haben.

Raphael Donner starb am 15. Februar 1741 im Mannagetta'schen Gartenhause am Heumarkte in Wien unter nicht günstigen Verhältnissen. Sein Verlust wurde tief betrauert, sein grosses Talent aber erst nach seinem Tode vollständig gewürdigt. Gegenwärtig beschäftigt die künstlerischen Kreise lebhaft die Frage über die Conservirung des Brunnendenkmals am neuen Markte. Es wäre ein untilgbarer Makel für Wien, wenn nicht sorgfältig darüber gewacht werden würde, dass sein grösstes Werk, die Brunnenfiguren am neuen Markte, der Nachwelt erhalten bleiben.