



Werke. 1864 wurde er an die Akademie zu Düsseldorf berufen, um dort eine Bildhauerschule zu begründen, aus welcher u. a. die schon genannten Carl Hilgers und Heinz Hoffmeister, beide in Berlin ansässig, und der auf dem Gebiete der religiösen Bildnerei thätige Joseph Tüshaus hervorgegangen sind.

6. Die romantische Schule und der Naturalismus in München.

Die Entwicklung der Münchener Bildhauerkunst im zweiten Viertel unseres Jahrhunderts hat in demselben Maasse unter dem Einflusse und unter dem Eigenwillen König Ludwigs I. gestanden wie die der Malerei. Sie spiegelt denselben Wechsel zwischen den klassizistischen und den romantischen Neigungen des königlichen Auftraggebers wieder, und wenn die letzteren schliesslich das Uebergewicht gewannen, so war das nicht etwa das Ergebniss ästhetischer Erwägung, sondern des zufälligen Umstandes, dass der König in Ludwig *Schwanthaler* (1802—1848) eine künstlerische Kraft fand, die der fieberhaften Eile, mit welcher der Monarch jeden Gedanken ausgeführt wissen wollte, bereitwilligst entgegenkam, und da diese Arbeitskraft, deren Endziel schnelle Vollendung der gestellten Aufgaben war, unter dem Einflusse der romantischen Ideen der zwanziger und dreissiger Jahre stand, erhielt auch die Skulptur ihre romantische Richtung. Wenn man ihr auf den Grund geht, wird man inne, dass sie diesen Beinamen nur um der Stoffe willen tragen darf, welche sie zumeist behandelte. Ein formales Element, das einer Weiterbildung fähig gewesen wäre, besitzt sie nicht. Ihre Grundzüge sind malerische Willkür in der Komposition und summarische, bis zur Flüchtigkeit, Nachlässigkeit und Unnatur gesteigerte Behandlung der Einzelformen, und das sind zwei Dinge, die sich gegenseitig ausschliessen. Die malerische Richtung in der Skulptur hat sich in München erst die Existenzberechtigung erkämpft, als sie eine ihrer Hauptaufgaben in der strengen Nachahmung der Natur erblickte. Man hat gesagt, dass Schwanthaler für München gewesen wäre, was Rauch für Berlin war. Aber dieser Vergleich ist nur zutreffend hinsichtlich des Umfangs der Thätigkeit beider Künstler. In ihrem Wesen sind sie grundverschieden. Denn gerade derjenige Vorzug Rauchscher Kunst, welcher die geschichtliche Bedeutung des Berliner Meisters in erster Linie feststellt, die Sicherheit im Ergreifen und Festhalten des monumentalen Stils, war Schwanthaler versagt. Seine Begabung wurzelte in der Improvisation, und er wäre in einer Zeit wie der jetzigen, wo die plastische Verzierung von Bauwerken und der Bedarf an Modellen für alle Zweige der Kunstindustrie einen grossen Kraftaufwand erfordern, vielleicht auf einen seiner Begabung entsprechenden Platz gekommen.



Aber der Mehrzahl der Aufgaben, die ihm König Ludwig stellte, vornehmlich aber den zahlreichen, ihm übertragenen Denkmälern war Schwanthaler nicht gewachsen. Die Begeisterung, welche die romantische Skulptur als ein Vielen erwünschtes Seitenstück zu der romantischen Malerei in den Tagen der blühendsten Kunstthätigkeit unter Ludwig I. hervorrief, ist dann auch schnell einer allgemeinen Ernüchterung gewichen, und gegenwärtig bedarf es keiner weiteren Begründung für die That-
sache, dass Schwanthaler nur ein gewandter, schnellfertiger Dekorateur war, dem die Befriedigung seiner Auftraggeber auch als die höchste eigene Befriedigung galt. *) Sein künstlerisches Ideal war schon in frühester Jugend die Romantik deutschen Helden- und Ritterthums gewesen, und da sein Vater Bildhauer war, lag es in den Verhältnissen, dass er seinem Nachbildungstrieb durch die Mittel der Plastik zu genügen suchte. Es ist bezeichnend für ihn, dass Relieffriesen für einen noch von König Max I. bestellten silbernen Tafelaufsatz seine erste Arbeit waren, welche das Interesse von Cornelius erweckte, der ihn für seine plastisch-dekorativen Zwecke in der Glyptothek verwendete. Nach kurzem Aufenthalt in Italien (1826) war er wieder eine Zeit lang mit dekorativen Arbeiten beschäftigt, bis er 1832 von neuem nach Rom gehen konnte, wo er bis 1834 blieb und durch den Verkehr mit Thorwaldsen Einflüsse empfing, die jedoch nur seine Formenbehandlung etwas im Sinne der Antike läuterten. Nach München zurückgekehrt, entfaltete er dann im Laufe von vierzehn Jahren eine Thätigkeit, welche nicht nur die hervorragendsten Bauten König Ludwigs mit Reliefs, Friesen, Einzelfiguren und Gruppen versorgte, sondern auch eine lange Reihe von Modellen für Erzstandbilder in süddeutschen Städten lieferte. Was ihm die Natur an feinem Gefühl für gefällige Darstellung und an Leichtigkeit des Entwurfs mitgegeben hatte, verflüchtigte sich namentlich in den öffentlichen Denkmälern bis zur Nachlässigkeit und Rohheit. Wenn man nur das Verzeichniss dieser Statuen betrachtet, von denen wir Tilly und Wrede in der Feldherrnhalle, Herzog Albrecht V. und König Ludwig I. in der Bibliothek und Kreitmayer auf dem Promenadenplatz zu München, Jean Paul in Bayreuth, Markgraf Friedrich Alexander in Erlangen, Grossherzog Friedrich von Baden in Karlsruhe, Grossherzog Ludwig von Hessen in Darmstadt, Rudolf von Habsburg im Dom zu Speyer, den Minnesänger Heinrich Frauenlob im Dom zu Mainz, Goethe in Frankfurt a. M., Mozart in Salzburg und den König Karl XIV. Johann zu

*) Vgl. zu diesem Abschnitt: F. Pecht, Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert. S. 122 ff.



Norköping in Schweden erwähnen, so ergibt sich schon daraus die Unmöglichkeit, dass Schwanthaler während der kurzen Zeit seines Schaffens in das physische und geistige Wesen dieser Persönlichkeiten eindringen konnte. Seine ganze Natur war auch nicht darauf angelegt, was Cornelius später selbst einsah, indem er es in einem während Schwanthalers zweiten Aufenthaltes in Rom geschriebenen Briefe als wünschenswerth darstellte, dass er sich »von dem leichten dekorativen Wesen losreissen und zu grösserer Strenge und Vertiefung seines Talent« gelangen möchte.

Die dekorativen Hauptwerke Schwanthalers sind die beiden Giebelfelder der Walhalla bei Regensburg, von denen er jedoch nur das hintere, die Hermannsschlacht darstellende nach eigenen Entwürfen angefertigt hat, während er sich in der Komposition des vorderen, die Germania nach der Völkerschlacht bei Leipzig schildernden an Skizzen von Rauch halten musste, ein 140 Fuss langer Fries nach Motiven aus dem Mythos der Aphrodite im Tanzsaal des Königsbaus, ein Bacchusfries im Palais des Herzogs Max, ein 266 Fuss langer Barbarossafries im Festsaalbau und die zwölf Kolossalfiguren bayrischer Fürsten im Thronsaal der königlichen Residenz. »Von der Romantik hatte er (Schwanthaler) überhaupt bloss die Willkür und die Oberflächlichkeit, die es mit nichts ernst nehmen mag, mit allem nur spielen will«, so lautet das Gesammturtheil Pechts über das Können Schwanthalers, und die Tugenden und Fehler des Künstlers zeigen sich nach demselben Beurtheiler, welcher Zeuge dieser Entwicklungsperiode der Münchener Kunst gewesen ist, am auffallendsten in der kolossalsten Monumentalschöpfung Schwanthalers, in der 54 Fuss hohen Bavaria auf der Theresienhöhe bei München. Diese Figur zeigt auch am deutlichsten, wie wenig Schwanthaler im Stande war, in grossem Maassstabe Schärfe und Bestimmtheit der Formen festzuhalten und wie weit sein Gefühl für die Bedingungen des monumentalen Stils hinter demjenigen Rauchs zurückblieb.

Ein so flüchtiges Talent konnte, obwohl es ihm nicht an Schülern und Nachahmern gefehlt hat, keine Schule gründen, welche den Keim der Lebensfähigkeit in sich trug. Doch hat wenigstens einer seiner Schüler an der romantischen Richtung Schwanthalers festgehalten und Stoffe aus der nordischen Mythe bei sorgfältigerer Durchbildung der Form und grossem Ernste der Komposition behandelt. Wilhelm *Engelhard* (geb. 1813 zu Grünhagen bei Lüneburg) war ursprünglich Elfenbeinschnitzer gewesen und hatte sich der Bildhauerkunst dann bei Thorwaldsen in Kopenhagen gewidmet, von welchem er 1841 zu Schwanthaler ging. Bei ihm war er bis zu dessen Tode thätig und schuf während dieser



Zeit u. a. eine Germania, eine Lorelei, eine Reiterstatuette Heinrichs des Löwen. In München begann er auch die Komposition eines grossen Frieses aus der Edda, die er 1851 in einer Reihe von Kartons vollendete. Nachdem er dann noch einige Zeit in Hamburg als Zeichner von Kartons für Wandgemälde thätig gewesen, ging er 1855 nach Rom, wo er vorzugsweise Genregruppen antikisirenden Charakters (Amor auf dem Schwan, Bacchus einen Panther bändigend, Mädchen mit einem Schwan) anfertigte. Im Jahre 1859 vom König Georg V. nach Hannover berufen, erhielt er von diesem den Auftrag, seinen grossen Fries aus der nordischen Heldensage für das Schloss Marienburg bei Nordstemmen in Marmor auszuführen. In achtzehn Darstellungen, welche zusammen 33 Meter lang sind, suchte er die Hauptmomente und die Hauptpersonen der Edda plastisch zu gestalten; aber auch er kam wie sein dänischer Vorgänger Freund nicht über einen äusserlichen Kompromiss zwischen antikisirender Formenbildung und altnordischer Tracht und Bewaffnung hinaus. *) Später schuf er noch einen Fries ähnlichen Inhalts für die Fassade des Tiele-Winklerschen Hauses in Berlin und eine Kolossalstatue des thronenden Odin (in der Berliner Nationalgalerie), entfaltete aber eine ausgedehntere Thätigkeit auf anderen Gebieten der Plastik. Er schuf u. a. eine bronzene Schillerstatue für Hannover, einen die Kinder segnenden Christus, eine sitzende Figur der Kurfürstin Sophie in Herrenhausen und einen Amor, der einen Löwen bändigt, und gerade in solchen Schöpfungen der Genrebildnerei, welche in dem Boden der Antike wurzeln, zeigt sich sein Talent von der liebenswertesten Seite. Ein gleiches gilt auch von Ernst von *Bandel* aus Ansbach (1800—1876), der sich auf der Akademie zu München gebildet hatte und auch dort mit einigen Unterbrechungen durch einen Aufenthalt in Nürnberg und Rom bis 1834 thätig war. Seine daselbst ausgeführten Portraitbüsten und seine mythologischen und allegorischen Gruppen und Einzelfiguren (eine Caritas, Amor und Psyche, Venus, Herkules, die Schlangen erwürgend) sind künstlerisch werthvoller als das kolossale Werk, welches seinen Namen volkstümlich gemacht hat: die in Kupfer getriebene, 26 Meter hohe Figur des Cheruskurfürsten Armin, welche sich auf einem 31 Meter hohen, tempelartigen Unterbau auf der waldigen Höhe der Grotenburg in Detmold erhebt. 1834 fertigte Bandel die erste Skizze zu diesem Standbild, dessen Ausführung seitdem fast seine ganze Thätigkeit in Anspruch nahm und dem er sein Vermögen opferte, bis die Einigung Deutschlands nach den Ereignissen von 1870 und 1871 das Unternehmen des Privatmanns zu

*) Vgl. über diese ganze Frage: Bd. II. S. 108 ff.



einer nationalen Sache machte. Durch eine Spende aus Reichsmitteln zu Ende geführt, wurde das Denkmal, welches mittlerweile zu einem Wahrzeichen des Kampfes gegen jede Fremdherrschaft geworden war, am 16. August 1875 in Gegenwart des deutschen Kaisers eingeweiht. Dieser nationalen Bedeutung entspricht aber nicht der künstlerische Werth der Riesenfigur, welche an dem gleichen Mangel unbestimmter und allzu massiger Einzelbildung leidet wie Schwanthalers *Bavaria*.

Dass die Schule Schwanthalers in München selbst keine festen Wurzeln zu fassen vermochte, erklärt sich einerseits aus ihrer stetig zunehmenden Verwilderung, andererseits daraus, dass nach der Abdankung König Ludwigs I. die Aufträge mehr und mehr abnahmen. Dazu kam noch, dass die begabteren, ernster veranlagten Schüler Schwanthalers durch ihre Studien in Rom, beziehungsweise durch den Einfluss Thorwaldsens veranlasst wurden, sich der klassizirenden Richtung anzuschliessen. Das gilt besonders von Max *Widmann* (geb. 1812 zu Eichstätt) und Friedrich *Brugger* (1815—1870). Ersterer war nach erlangter Vorbildung auf der Münchener Akademie und bei Schwanthaler 1836 nach Rom gekommen, wo er bis 1839, vornehmlich unter dem Einflusse Thorwaldsens, auf dem Gebiete der antikisirenden Idealplastik thätig war. Nach seiner Rückkehr nach München wurde ihm dort eine Reihe von monumentalen Aufgaben zu Theil, deren er sich zwar mit aner kennenswerthem technischen Geschick entledigte, die aber ebenso wenig wie alle monumentalen Schöpfungen der Schule einen Vergleich mit den Arbeiten der Rauch-Rietschelschen Schule ertragen können. Für München schuf er die Statuen des Orlando di Lasso und Westensrieders auf dem Promenadenplatz, die Marmorstatue Rauchs an der Aussen- seite der Glyptothek, das Schiller- und Goethedenkmal und das Reiter- standbild des von zwei Pagen geleiteten Königs Ludwig I., letzteres nach einer Skizze von Schwanthaler *) und völlig verfehlt wegen der Verbindung von mittelalterlich-romantischen und modern-realistischen Elementen, für Würzburg die Statue des Bischofs Julius Echter von Mespelbrunn und für Mannheim die Statuen Dalbergs und Ifflands. Mangel an Schärfe der Charakteristik und eine unplastische, verschwommene Haltung sind die Merkmale dieser Denkmäler, welche von Widmanns Arbeiten religiösen und mythologischen Inhalts (einer Pietà, Simson und Delila, einem Schild mit dem Herkulesmythus und einigen Grabdenkmälern) übertroffen werden. Seit 1849 ist Widmann als Nachfolger Schwanthalers

*) Nach Pechts Angabe (a. a. O. S. 129) wäre die Schwanthalersche Skizze ursprünglich für ein Denkmal des Johann Hunyady bestimmt gewesen.



Professor an der Münchener Akademie, hat aber auf die spätere Entwicklung der Plastik in München keinen merklichen Einfluss zu üben vermocht. Auch Bruggers beste Arbeiten (Oedipus und Antigone, Achill und Chiron, Dädalus und Ikarus) gehören dem Bereiche der Idealplastik an, während seine an öffentlichen Orten aufgestellten Bildnisstatuen (Kurfürst Max Emanuel, Gluck und Gärtner in München, Ludwig der Reiche in Landshut, Fugger in Augsburg, Feldmarschall v. Wrede in Heidelberg) ebenfalls beweisen, dass die romantische Schule zur Lösung solcher Aufgaben unfähig war. — Einem dritten, vielbeschäftigten Vertreter dieser Richtung, Johann *Halbig* (1814–1882), schreibt Reber das Verdienst zu, dass er »die Schwanthalersche Schule nach der realistischen Seite weiterzubilden suchte«, während ihn Pecht als den »ersten, frechen, durch die Schleuderei in der Schwanthalerschule noch völlig verdorbenen Naturalisten« bezeichnet. Er zog zuerst die Aufmerksamkeit der über plastische Arbeiten verfügenden Auftraggeber durch seine Leistungen in der Thierbildnerei auf sich, weshalb ihm die Ausführung der Löwen vor der Pinakothek, vor dem Wittelsbacher Palast und für den Triumphwagen der Victoria auf dem Siegesthor übertragen wurde. Eine feinere Individualisierung des Thierkörpers wie der thierischen Physiognomie ging ihm völlig ab, und nicht viel besser wusste er sich mit dem Menschen abzufinden, obwohl er an tausend Portraitbüsten angefertigt haben soll, denen man bei roher Ausführung aber wenigstens Aehnlichkeit nachrühmte. Seine öffentlichen Denkmäler und Statuen (Platen in Ansbach, König Maximilian II. in Lindau, Erzherzog Palatinus-Johann in Pest, Erzherzog Karl in Wien, König Wilhelm von Württemberg in Cannstatt) sowie seine achtzehn Figuren der deutschen Provinzen in der Befreiungshalle zu Kelheim und seine marmorne Gruppe der Kreuzigung Christi in Oberammergau sind handwerksmässige dekorative Arbeiten. Mehr als durch seine eigenen Schöpfungen, unter denen die Genrefiguren eines badenden Mädchens und eines Mädchens auf dem Panther die verdienstlichsten sind, scheint er durch Atelierunterricht gewirkt zu haben. Denn aus seiner Schule sind u. a. Konrad *Knoll* (geb. 1829 zu Bergzabern in der Rheinpfalz) und Kaspar *Zumbusch* (geb. 1829 zu Herzebrock im Regierungsbezirk Minden) hervorgegangen. Knoll ist einer der ersten Bildhauer in München gewesen, welche eine Wiedergeburt der Plastik durch das Studium der nationalen Kunst des Mittelalters und der Renaissance anstrebten, also die romantische Richtung durch eine gesunde, historische Grundlage zu stützen suchten. Er hat seine Motive mit Vorliebe aus der deutschen Sagengeschichte und Dichtung geschöpft (ein Schild mit der Tannhäusersage, die Statuen Wolframs von Eschenbach,



Heinrichs des Löwen und Ludwigs des Bayern, eine Statue Luthers für einen Brunnen in Eisenach sind seine besten Arbeiten auf diesen Gebieten); jedoch liegt der Schwerpunkt seiner Begabung in der dekorativen Plastik, und dieser entspross auch sein Hauptwerk: der Fischbrunnen auf dem Marienplatz zu München mit einer Darstellung des Metzgersprungs (1862—65), im Aufbau gothisch komponirt, aber in den zahlreichen, durch höchste Lebensfülle ausgezeichneten Figuren bereits von dem auf malerische Wirkungen bedachten Geiste der deutschen Renaissance durchdrungen, welcher zehn Jahre später in der Münchener Plastik ganz zur Herrschaft gelangen sollte. — Zumbusch ist nur bis zum Jahre 1873 in München thätig gewesen, um dann einem Rufe nach Wien zu folgen, wo sich seine künstlerische Eigenart erst in dem Beethovendenkmal und in dem Denkmal für Maria Theresia zu voller Reife entwickelte. Was er in München geschaffen, zeigt nur den ersten Keim dieser Entwicklung, so besonders die Statue des Grafen Rumford auf der Maximiliansstrasse, welche zwar noch etwas an theatralischer Haltung leidet, aber durch energische und tiefe Charakteristik doch alle Denkmäler der Schwanthalerschen Richtung überragt. Dieser Vorzug echt plastischer Charakteristik tritt in dem Denkmal für König Maximilian II., dessen Wirkung überdies durch einen misslungenen architektonischen Aufbau stark beeinträchtigt wird, minder glücklich hervor. Doch wird dieser Mangel dadurch erklärt, wenn auch nicht entschuldigt, dass Zumbusch während der Ausführung der Modelle den Ruf nach Wien erhielt und deshalb nicht mit gewohnter Sorgfalt die Arbeit zu Ende brachte.

Eine Erneuerung der religiösen Plastik durch Anschluss an das gothische Mittelalter und an die Bestrebungen der neudeutschen Romantiker wie Overbeck, Führich u. a. hat der Tiroler Joseph *Knabl* (1819—1881) versucht, welcher eine grosse Zahl von Altarwerken und kirchlichen Schmuckgegenständen (zumeist in Holz geschnitzt) für bayrische Kirchen geschaffen hat und 1863 auch zum Lehrer der kirchlichen Plastik an die Münchener Akademie berufen wurde. Ursprünglich auf den Ausdruck innigster Empfindung, auf sorgsame edle Formenbildung und kunstvolle Komposition gerichtet — sein bestes Werk ist die Krönung Mariae für den Hochaltar der Münchener Frauenkirche —, verlor er sich später in handwerksmässige Fabrikarbeit, welche auch das Gepräge der neueren kirchlichen Plastik in München geblieben ist.

Ein gründlicher Umschwung zu Gunsten eines lebensvollen, gesunden Naturalismus ist erst durch Michael *Wagmüller* (1829—1881) herbeigeführt worden, welcher zwar auf der Münchener Akademie ein Schüler Widmanns gewesen, aber in seiner künstlerischen Richtung nicht durch ihn,



sondern durch Lenbach, Makart, Gedon wie durch das ganze auf starke malerische Wirkungen gerichtete Streben der Schule Pilotys bestimmt worden ist. Nachdem er mit zwei lebensvollen, anmuthigen Genrefiguren, einem Mädchen, welches nach einem Schmetterling hascht, und einem Mädchen, welches vor einer Eidechse zurückschreckt, debütirt und eine Reihe von dekorativen Arbeiten ausgeführt hatte, in welchen das malerische Element bereits zum Ausdruck kam, widmete er sich einige Jahre lang fast ausschliesslich der Portraitplastik, welche er ebenfalls in durchaus malerischem Sinne mit Hinneigung zum Barockstil kultivirte. Unter den zahlreichen Büsten, die er geschaffen, befinden sich die der hervorragendsten Männer, welche München zu Anfang der siebenziger Jahre besass, so Dr. Döllingers, Paul Heyeses, Lachners, Liebig's, und zu ihnen gesellte sich noch eine grosse Zahl von Büsten reicher Engländer, welche ihm während mehrfachen Aufenthalts in London aufgetragen wurden. Seine Neigung zum Barockstil wurde, nicht zu seinem Vortheil, noch bestärkt, als König Ludwig II. auf ihn aufmerksam gemacht wurde und ihm eine Reihe von grossen dekorativen Arbeiten für die Schlösser Linderhof und Herrenchiemsee, darunter zwei Brunnen mit kolossalen Figuren für das erstere, übertrug. Da es sich auch hier, wie bei den Arbeiten für König Ludwig I., um rasches Vollbringen handelte, zeigen diese Schöpfungen Wagnmüllers Können nicht von der besten Seite. Es offenbarte sich am günstigsten in dem 1878 vollendeten Modell eines Grabdenkmals, einer auf einem Sarkophage mit einem Palmenzweige sitzenden weiblichen Gestalt und einem trauernden Genius neben ihr, und in dem Liebigdenkmal in München, für welches er jedoch nur das Modell zu der sitzenden Figur des sehr geistvoll und lebendig charakterisirten Gelehrten geschaffen hat, da ihn ein früher Tod an der Vollendung hinderte. In diesen Werken erscheint Wagnmüller als ein Vertreter derjenigen Richtung, welche in Berlin durch R. Begas, in Wien durch Tilgner begründet worden ist. Sie hat auch in München viele Nachfolger gefunden, und dabei ist dieselbe Beobachtung wie in Berlin gemacht worden: eine stetig wachsende, bis zur Verwilderung getriebene Nachahmung des Barock- und Rokokostils, die sich namentlich in der dekorativen und in der Kleinplastik bemerkbar macht. Die ernstesten und in der Formenbehandlung sorgfältigsten und gediegensten Anhänger dieser Richtung sind Christoph *Roth* (geb. 1840 zu Nürnberg), welcher sich vornehmlich durch Portraitbüsten von frischer Lebendigkeit des Ausdrucks und durch Genregruppen bekannt gemacht hat, Wilhelm *Rümann* (geb. 1850 zu Hannover), ein Schüler Wagnmüllers, welcher dessen Liebigstatue in Marmor ausgeführt sowie das Relief am Sockel der-



selben und später einen monumentalen Brunnen für Lindau und das bayrische Landesdenkmal auf dem Schlachtfelde von Wörth, eine Siegesgöttin, welche den Lorbeerkranz über einem zu ihren Füßen sterbend zusammensinkenden bayrischen Soldaten erhebt (1889 enthüllt), geschaffen hat, Jakob *Ungerer* (geb. 1840 in München), dessen Hauptwerk die Bronzefiguren von Tritonen, Nymphen, Putten u. s. w. am Mendebrunnen in Leipzig sind, und Ludwig von *Kramer* (geb. 1841 in Augsburg), dessen Begabung in der dekorativen Plastik unter Bevorzugung des Rokoko-stils wurzelt.

Eine vermittelnde Stellung zwischen der antikisirenden und der naturalistischen Richtung nimmt Ferdinand von *Miller* (geb. 1842 zu München) ein, der Sohn des berühmten Erzgiessers und spätere Leiter der Erzgiesserei, welcher sich bei Kiss in Berlin, Widmann und Hähnel gebildet hat. Der Umstand, dass er 1871 nach Nordamerika ging, und einen nach Krelingschen Modellen geschaffenen Brunnen in Cincinnati aufstellte, machte ihn dort so bekannt, dass er zahlreiche Aufträge für Amerika erhielt. So führte er u. a. die Statuen Shakespeares, Alexander von Humboldts für St. Louis, die Statue des Generals Mosquera für Bogota und die Figur eines südstaatlichen Kriegers für ein Denkmal in Charlestown aus. Für deutsche Städte schuf er das Standbild des Albertus Magnus in Lauingen, einen monumentalen Brunnen in Bamberg, ein Kriegerdenkmal in Elbing, und 1889 wurde ihm die Ausführung des Reiterdenkmals Kaiser Wilhelms I. für Metz übertragen. Seine schöpferische Thätigkeit wie sein persönliches Ansehen in der Münchener Künsterschaft wurden die Veranlassung, dass er Ende 1888, nach F. A. von Kaulbachs Rücktritt, an die Spitze der Kunstakademie berufen wurde.

Mehr von dem malerischen Zuge der Münchener Bildhauerkunst als von der nach Thorwaldsen gebildeten kalten Formensprache seines Lehrers Steinhäuser ist auch der hervorragende der in Karlsruhe thätigen Bildhauer, Hermann *Volz* (geb. 1847 zu Karlsruhe), beeinflusst. Er begann seine Studien an der Bauschule des Polytechnikums seiner Vaterstadt, widmete sich aber später der Plastik, in welcher Steinhäuser 1871 bis 1873 sein Lehrer war. Doch kam seine Neigung für das malerische Element in der Plastik, für eine wärmere Auffassung der Individualität und für eine lebhaftere Bewegung von Einzelfiguren und Gruppen erst zum Durchbruch, als er später nach Stuttgart ging und dort bei dem österreichischen Maler Hans Canon ein halbes Jahr lang seine künstlerischen Studien fortsetzte. Aus so verschiedenartigen Eindrücken bildete er allmählig eine eigenartige schöpferische Kraft heraus, in welcher sich die von der Antike erlernte, sorgsame Behandlung aller Einzelformen mit grosser



Lebensfülle in der individuellen Haltung und in der gesamten Komposition und mit dem Ausdruck tiefer, bis zu leidenschaftlicher Erregung gesteigerter Empfindung vereinigt. Das Marmordenkmal zum Gedächtniss der Gefallenen von 1870—71 in Karlsruhe, das Kriegerdenkmal für Hannover und das 1889 enthüllte Geibeldenkmal in Lübeck sind die monumentalen Schöpfungen, in welchen Volz seine künstlerische Eigenart zu einem Ausdruck voll Kraft und Würde gebracht hat.

So hat die romantische Episode in der Münchener Plastik ebenso wenig Bestand gehabt wie in der Baukunst; auch die Bildhauer, Giesser und Modelleure haben sich dem mächtigen Zuge der Zeit angeschlossen, welcher auf allen Gebieten des menschlichen Wissens und Könnens nach der Erkenntniss des wahren Wesens der Dinge, nach engstem Anschluss an die Natur und nach innigster Versenkung in sie trachtet und von dem Schaffen der Vorzeit nur dasjenige gelten lässt, was dieses Streben zu fördern geeignet ist. Von der Antike zur Natur, von dem Autoritätsglauben zur eigenen unmittelbaren Anschauung — das ist der Weg, den die deutsche Kunst unseres Jahrhunderts nach harten Kämpfen, nach schmerzlichen Irrthümern und ruhmvollen Siegen durchmessen hat!

