

Tilgners Werkstatt, nach dem Oelgemälde von A. J. Pepino.

## VICTOR TILGNER.

**V**ictor Oscar Tilgner wurde, als der Sohn eines Hauptmannes, am 25. October 1844 in Pressburg geboren. Schon nach wenigen Jahren kam er nach Wien, in dessen Luft er zum Vollwiener heranwuchs, so dass er später als einer der wienerischsten Künstler der Kaiserstadt gelten durfte. Sein Talent verrieth sich bald und Schönthaler wurde sein erster Lehrer. Auf der Wiener Akademie der bildenden Künste kam er zu Professor Franz Bauer, doch verdankte er noch mehr dem fruchtbaren Heiligenplastiker Josef von Gasser, der ihn ins praktische Schaffen einführte, sowie dem überaus anregenden Medailleur und Kunstsammler Josef Daniel Böhm, der, ein intim Fühlender, auch einen Theil des damaligen Wiener Nachwuchses zu künstlerischem Empfinden erzogen hat. Später, am Anfange der Siebzigerjahre, wurde der Umgang mit dem vielseitigen

Franzosen Gustav Déloye für ihn fruchtbar; durch Baron Schwarz zu Weltausstellungszwecken nach Wien gezogen, arbeitete dieser Plastiker viel für den Fürsten Liechtenstein und den Bronzeindustriellen Klinkosch. Auf der Akademie trug Tilgner 1868 einen Hofpreis davon, auch die Fügermedaille und ein Stipendium fielen ihm unter Anderem zu. Schon als Akademiker arbeitete er die Büste Bellinis für das Opernhaus und die Statue Herzog Leopolds VI. für das Arsenal. Als er die Akademie verlassen hatte, wandte er sich, da grössere Aufträge fehlten, der Portraitplastik zu. Im Jahre 1872 waren seine Büsten bereits beliebt und auf der Wiener Weltausstellung 1873 hatte die prächtige Büste Charlotte Wolters einen grossen Erfolg. Andere Büsten stadtbekanntere Personen befestigten ihn in der guten Meinung des Publicums. Mit Unterstützung des Kunstfreundes Baron Leitenberger konnte

er 1874 in Makarts Gesellschaft Italien bereisen. Das nächste Jahr brachte ihm in Wien die Karl Ludwigs-Medaille, und auch München, wo er mit seinen Büsten 1876 erschien, verlieh ihm für die Büste Führichs die Goldmedaille. Eine Frucht der italienischen Kunsterlebnisse war seine erste grosse Brunnengruppe: »Triton und Nymphe«, die der Kaiser erwarb und im Volksgarten aufstellen liess; 1880 brachte sie dem Künstler den Reichelpreis. Im Jahre 1879 folgte wieder eine grosse decorative Arbeit, die im Auftrage des Ministeriums geschaffene Rubensstatue für die Façade des Künstlerhauses, und 1882 ein Amorino, auf dem Delphin reitend, für den Brunnen der Kaiservilla in Ischl, ein reizendes Werk, für das er die grosse Goldmedaille erhielt. Im Jahre 1883 verlieh ihm der Kaiser den Professorentitel; 1888 wählte ihn die Akademie zum Ehrenmitglied. Auf seiner zweigeleisigen Bahn, als Portraitbildner und decorativer Plastiker, schritt nun der Künstler rastlos schaffend immer weiter und höher. Die grossen Bauten der Zeit boten ihm Sockel und Consolen genug zum Aufstellen schmückender Gebilde: Allegorien, Charakterfiguren, Ehrenstatuen, Gedenkbüsten. So schuf er für die k. k. Hofburg die Figuren der Treue und Tapferkeit, für das kunsthistorische Hofmuseum die Statuen von Schwind, Cornelius, Rauch und Führich, für das naturgeschichtliche Hofmuseum einen Alexander von Humboldt, Leopold von Buch, Newton und Linné, für das Parlamentsgebäude den Archimedes, Varro, Homer und Phidias, für das Hofburgtheater die Nischenfiguren Don Juan, Phädra, Falstaff und den Wiener Hanswurst, nebst mehreren Charakterköpfen und den Büsten von Shakespeare, Calderon, Molière, Lessing, Goethe, Schiller, Hebbel, Grillparzer und Halm, für den Fries an der Façade der Poliklinik die Medaillonportraits der grossen Wiener Aerzte Rokitsky, Oppolzer, Skoda, Hyrtl, Brücke, Hebra, Sigmund, Schuh, Arlt, Braun, Dumreicher, Jäger und Türk. In seinem unabsehbaren Bildnisswerk erschienen die nach der Natur gearbeiteten »definitiven« Büsten des Kaisers und der Kaiserin, sowie des Kronprinzen Rudolf, die seither in der Monarchie allgegenwärtig geworden sind. Der Kaiser war es auch, der ihm zum ersten Mal Gelegenheit zu einer Portraitstatue in ganzer Figur bot. Und seine Vaterstadt Pressburg bestellte bei ihm sein erstes Denkmal, das des Componisten Hummel, und den reizenden Ganymedbrunnen. Der Drang nach umfassenderen Gestaltungen veranlasste Tilgner, auch

architektonisch-plastische Entwürfe für die Neugestaltung des Platzes vor dem Schwarzenberg-Palast am Rennweg und des Rathhausplatzes auszuarbeiten, die aber Entwurf blieben. Erst in den Neunzigerjahren, an deren Schwelle (1891) er für seinen reizenden Puttenbrunnen das Ehrendiplom und in München (1892) die grosse Goldmedaille erhielt, winkten ihm auch grössere monumentale Aufgaben. Die unbefriedigende Preisausschreibung für ein Mozartdenkmal brachte ihm, auf die energische Anregung Ludwig Speidels, den Auftrag des grossen Denkmalcomités, das Mozartdenkmal auszuführen. In diese Zeit fallen auch die Mater Dolorosa für die Capelle zu Mayerling und die Bronzebüste Hebras unter den Hofarkaden der Universität. Gleichzeitig mit dem Mozartdenkmal entstand das Denkmal Josef Werndls für die Stadt Steyr; das des Bürgermeisters Petersen für Hamburg und der Entwurf des Makartdenkmals für Wien folgten. Zwei interessante Entwürfe für ein Goethedenkmal wurden nur im Kleinen ausgeführt; ein Lisztdenkmal für Oedenburg ist merkwürdigerweise in Wien bloss als Büste bekannt geworden. Zwischendurch blieb dem Künstler in seiner sprudelnden Fruchtbarkeit Zeit genug zur mannigfachsten Kleinplastik, die gerade seine zwei letzten Jahre gar liebenswürdig belebte. Mitten aus so vielgestaltigem Schaffen heraus, wenige Tage vor der festlichen Enthüllung (21. April) seines Mozartdenkmals, raffte den Schöpferischen und Erfolgreichen ein früher Tod hinweg. Schon seit längerer Zeit herzleidend, starb er am 16. April 1896, um 10 Uhr Vormittags, in den Armen seiner treuen Gattin. Das erste Beileidsschreiben, das der Witwe zukam, war das des Kaisers. Das tief erschütterte Publicum bereitete dem Künstler, als er am Nachmittag des 18. April in das vom Gemeinderath bewilligte Ehrengrab gebettet wurde, einen Abschied, wie er nur den Lieblingen zutheil wird.

Auf der Herbstausstellung 1896 war im Künstlerhause eine gute Uebersicht des Tilgner'schen Lebenswerkes ermöglicht, wenn auch die 222 Arbeiten, die den Säulenhof und dessen Nebenräume füllten, nur einen Auszug aus seinem umfassenden Schaffen bildeten. Umfassend aber war in der That wenigstens sein Portraitwerk. Hunderte von zeitgenössischen Köpfen Wiens hat er geformt, mit immer gleicher Leichtigkeit und Treffsicherheit, wenn auch sehr verschieden in Auffassung und Vortrag, Stil und Manier. Hof, Adel, Politik, Kunst, Wissenschaft, Literatur, Geld, Schön-

heit, Eleganz, auch Curiosität und bürgerliche Gemüthlichkeit stellten ihm ihre Männer und Frauen, berühmte Fremde liessen sich im Durchreisen abconterfeien, und selbst posthume Bildnisse wusste er, halb combinirend, halb ahnend, so eindrucksvoll zu gestalten, wie sein Mozart und der kolossale Josef II. es würdigen lassen. Ein Blick über seine Büstenreihen hin liess am besten die wechselnden Pfade erkennen, die sein Geschmack im Laufe eines Vierteljahrhunderts gegangen, und die Ziele, zu denen sie führten oder auch nicht führten. Auch seine erste in Marmor ausgeführte Büste (Frau von Herz) war da zu sehen; noch stark akademisch, grosszünftig mit einer zwecklosen Monumentalität, das Profil und die Augenbrauenbogen wie für Fernwirkung von einem Postament herab betont, dafür die Flächen glatt und leblos, das Haar ängstlich »geschnürt«. Also streng plastisch, im Sinne der Schule, aus der er kam, während doch in der Folge das Malerische sein wohliges Lebenselement wurde. Noch in mancher späteren Büste klingt diese trockenere Auffassung nach, als eine hochgradige Sachlichkeit, bei der das »Treffen« als Hauptsache galt. Gerade diese Art von Büsten (Hebra, Oppolzer, Rokitsky, Schmerling, Goldmark u. s. f.), wahre Photographien in Gips, wurden beim Publicum sehr beliebt, das ja seit jeher vor Allem zum Sprechen getroffen sein will. Aber der Zeitgeist wies Tilgner noch ein anderes, wichtigeres Ziel. Man lebte in der Makartzeit, die nach mancherlei Versuchen wiedereroberte Farbe wogte in mächtigen Fluthen durch die Kunstwelt, Farbe war überhaupt das Feldgeschrei. Und Tilgner war für die farbige Plastik geboren. Mit allen Mitteln strebte er nach coloristischem Reiz. Auf einer Ausstellung des Jahres 1875 sah man von ihm zehn Büsten nebeneinander stehen, jede anders gefärbt. Er bevorzugte die halb verwischten Majolicatöne der florentinischen Frührenaissance, deren Büsten er damals auch in einer gewissen Herbheit und Rücksichtslosigkeit ihrer Naturwahrheit, sowie in gewissen Manieren, z. B. dem breiten Abschneiden der Brust für

unmittelbares Aufstellen, bevorzugte. (Frau Haupt, Frau Fix u. A.) Ein angeborenes Talent zum Färben und Tönen der Plastik, wie es in Wien nur noch Arthur Strasser, in Deutschland aber gar Niemand hat, kam ihm dabei sehr zu Statten; seine Arbeiten sind überhaupt auch als Leistungen der Polychromirung mustergiltig. In der neuen Rubenszeit, welche Hans Makart heraufbeschwor, überwog allerdings bald das barocke Element, dem in Makarts letzter Zeit das Rococo an die Seite trat. Tilgner nahm die üppigen Ueberlieferungen des Wiener Barock mit Begeisterung auf. Hier durfte er im Stoff wühlen, Massen prächtigen Beiwerks entfalten, mit Spitzen, Frisuren, Blumen und



Amor und Psyche, Jugendwerk.

weit umgreifenden Faltenwürfen wirthschaften. Das ergab wieder die Möglichkeit eines effectvollen Spieles der Lichter und Schatten, so dass selbst das Weiss des Marmors wie eine Farbenscala wirkte. Mit der reichen Ausstattungsbüste der Charlotte Wolter (der er später eine ganz knapp gefasste griechische folgen liess) begann eine lange Reihe solcher festlich wirkender Frauenbüsten (Fürstin Carolath, Baronin Liebig, Baronin Worms, Frau Bartelmus u. A.). Auch Männer gaben ihm Stoff für solche Apparabüsten, die sich einem im Makartstil prangenden Intérieur anzupassen hatten; den Grafen Edmund Zichy, den Maler Angeli u. A. setzte er so in gewaltige Mantel- draperien hinein, wie die Barock- maler ihre allegorischen Gestalten auf Wolkenballen thronen liessen. Dabei entwickelte er eine geniale Handfertigkeit, einen persönlichen technischen Schick, der mit allen Schwierigkeiten leichthin spielte und insbesondere auch die Oberflächen zu stofflicher Wirkung brachte. Selbst über scheinbar glatte Hautflächen liess er ein im Einzelnen kaum merkliches und doch als Ganzes höchst belebt zum Bewusstsein gelangendes Formenspiel gehen; man sieht es an manchen seiner Schauspielerbüsten (Robert) und an zahlreichen Kinderköpfen. Was die Haut sonst noch an eigenem Wesen bot, nicht blos Spannung und Polsterung, sondern selbst Textur, bis zu den portrait-

mässigen Zufälligkeiten herab — er schenkte dem Maler Brozik seine Blatternarben so wenig als Houdon dem Componisten Gluck die seinen — das galt ihm Alles für gefunden, um die angeborne Lust des farbigen Formens daran auszuströmen. Ebenso die Verschiedenheit des Haares, von dem seidenweich hingestrichenen Bartschmuck des Ugreises Edmund Zichy bis zu den steiferen, formhaltenden Haargebäuden eines Makart oder Johann Strauss, denen man, ganz wie dem Kraushaar eines Negerkopfes, die tiefe, glanzlose Schwärze anzusehen meint. Er ging darin mitunter zu weit und zerstückelte es bis ins Schwammige, wie bei Julius Stettenheim, oder durchbrach es förmlich, wie bei Professor Hanslick; immerhin ohne aus dem Wesen der vorbildlichen Erscheinung zu fallen. Wenn das Haar der Wereschtschagin-Büste geschnürt erscheint, so ist dies dem Maler zuzuschreiben, der die einzelnen Haare selbst mit dem Modellirholz in das fertige Thonmodell hineinzeichnete.

Zu verschiedenen Zeiten erscheinen diese Eigenschaften bei ihm in sehr verschiedenem Masse. Es ist, als ob dies mit seinen Stimmungen zusammenhinge. Manchmal ist er strenger und fasst sich knapper, dann wieder ist er übermüthig und spielt mit der Form, die Hand macht ihre Witze, gute und schlechte, bis in die Manier hinein. Zu dem Besten, was seine Virtuosität in der Oberflächenbehandlung ihm gestattet, gehört ein gewisser Grübchenstil, der übrigens direct aus der wienerischen Liebenswürdigkeit hervorgeht. Die farbige Marmorbüste der Frau Oberbauräthin Wagner ist ein Meisterstück dieser schelmischen Formkunst, die er an gewissen Wiener Köpfchen, wie dem der Hofschauspielerin Janisch, zuerst gelernt hat. Aber diese Kunst, die Oberfläche in ihre interessanten Elemente aufzulösen, wurde ihm auch am entgegengesetzten Pole der menschlichen Erscheinung werthvoll. Wie die schalkhafte Jugend, so lag ihm das mürrische Alter. Die morsche, in ein Mosaik von Runzeln zerfallende Haut des Alters war ein richtiger Tummelplatz seiner Kunst. Sein Maler Führich, der uralte Hofrath Becker, Director der k. k. Fideicommissbibliothek, der steinalte Geologe Ami Boué — dieser geradezu unerreicht — gehören zu seinem Allerbesten. Unheimlich wahr bis in ihre letzte Faser sehen diese Greise uns an, ein Triumph des malerischen Realismus jener Zeit. Vom Ende der Siebziger- bis zum Ende der Achtzigerjahre stand dieser bei ihm in voller Blüthe. Damals schuf er einige der besten

Büsten, die unsere Zeit überhaupt hervorgebracht; malerisch und doch nicht spielend, kraftvoll und wahr. So Makart, Ferstel, Fürst Salm, Alois Schön, der auch von der Kaiserin Friedrich erworben wurde. Die vortreffliche Brahmsbüste bleibt doch etwas Innerliches schuldig, so dass die ihr äusserlich auffallend ähnliche des Fabrikanten Wahliss noch mehr befriedigt. Einer seiner gewaltigsten Köpfe ist die tête carrée Leopold Müllers, die ohne jeden Apparat, blos durch das massige, mit ganz kurzen Haar- und Bartzipfeln besetzte Knochengerüst so bedeutend wird. Etwas von dieser Art lebt auch im gedrungenen Kopfe Hasenauers. Denn auch die Einfachheit wusste Tilgner trefflich zu verwerthen. Er wirkte mit ihr zuweilen ganz monumental, wie in der grossen Büste des Cardinals Schönborn, aber auch liebenswürdig, wie in der jugendlichen des Prinzen Liechtenstein und in zahlreichen reizenden Mädchenbüsten mit zum Theil hocharistokratischen Namen, wo eine Kopfhaltung, ein Umriss, eine Einkleidung von erlesener Lieblichkeit den Ausschlag gibt. Einige dieser schlichten Köpfchen sind ganz und gar sein Eigen. In den Neunzigerjahren machte sich eine Art Aufflammen von eigentlicher Virtuosität geltend, die mitunter auch über's Ziel schoss. Die beiden gleichzeitigen Kolossalbüsten der Musiker Anton Bruckner und Gottfried Preyer gehen in Tilgners Barockzeit zurück und überpointiren die Persönlichkeit; immerhin ist die erstere, die durch einen Anklang an römische oder französische Schreckensherrscher einen urwüchsigsten Humor erhält, ein hervorragendes Werk. Einige Jahre vorher hatte der Künstler der meisterhaften Büste des Bischofs Heiller von Pressburg in ähnlicher Umdeutung etwas sozusagen Mephistophelisches verliehen. Ein Griff in die Barockzeit ist auch die mächtige Büste des Architekten Carl Gangolf Kayser aus leberrothem Marmor und nach der Natur dieses Materials recht aus dem Vollen und Fetten gearbeitet; sie hat in einer Büste des Herrn Poschacher ein gutes Seitenstück bekommen. Aus dieser Zeit stammen ferner einige aparte Köpfe, wo die Natur selbst schon erklecklichen Formwitz zeigt: der geistreiche Schriftsteller Julius Bauer, die Malerin Frau Wisinger, die Schauspielerin Frau Odilon, die Tänzerin Frl. Allesch; sie haben an der Büste des verdienstvollen Glasfabrikanten Lobmeyr einen Vorläufer gehabt. An besonderer Stelle in Tilgners Büstenwerk steht endlich eine Kolossalbüste des kranken Kaisers

Ferdinand, im gestickten Kaisermantel, barhaupt, der Bart lang niederfliessend. Dieses Werk, das eine eigenthümliche Tragik athmet, wurde verstaubt in Tilgners Nachlass gefunden; kein Mensch kannte es, kein Mensch weiss, wann, wo und wozu es geschaffen worden.

In den kritischen Tagen nach Tilgners Tode hörte man, wie die Welt einmal ist, manches allzu sehr beschränkende Urtheil über seine Bildniskunst. Da hiess es wiederholt, er sei der geistigen Bedeutung nicht so gerecht geworden, wie der äusseren Erscheinung. Das ist nun völlig unrichtig. Wer kann selbst vom besten Bildhauer verlangen, dass er Hegel, Kant, Beethoven, Edison, deren Bildnisse er meisseln soll, sämmtlich in ihrer so verschiedenartigen Wesenheit verstehe? Rauch war gewiss nicht im Stande, Goethe als Dichter und Menschen von zukunftsbeherrschender Bedeutung voll zu würdigen; aber »gemacht« hat er ihn, wie kein Zweiter. Der Plastiker hat nur mit der Aussenseite des Menschen zu thun, sonst geräth er in das leidige Gedankenaushauen und Programmgiessen, das ja thatsächlich die ödesten Strecken der Kunstgeschichte beherrscht hat; er wird allegorisch und verliert die Unmittelbarkeit. Ist er aber so naiv, wie er als Künstler sein soll, so wird er sich an den äusseren Menschen halten, und ist er hochbegabt oder gar genial, so wird er diesen so bilden, wie der innere Mensch sich ihn im Laufe seiner Entwicklung gestaltet hat. Er wird instinctiv den seelischen Inhalt der leiblichen Form spüren, wie er den leiblichen Inhalt des vom Schneider genähten Futterals durchspürt und durchspüren lässt. Das ist der Weg, den der gute Bildniskünstler thatsächlich macht, und wer das Gegentheil glaubt, ist ein Theoretiker mit vorgefassten Meinungen. Die Form sagt eben dem Künstler, was er vom Inhalt zu wissen braucht; er liest den Geist im Körper mit scharfem Auge und jener ahnenden Phantasie, deren grösseres oder geringeres Zumass ihn zum grösseren oder geringeren Künstler macht. Man examinire einmal Lenbach über die staatsmännischen Eigenschaften Bismarcks, über die Unterschiede zwischen ihm und Napoleon III., Gladstone, Beaconsfield, Cavour, deren Bildnisse er doch gegebenen Falles ebenso eindrucksvoll und wesensecht gemalt haben würde. Nein, Tilgner wusste so gut wie irgendwer die innere Büste unter der äusseren erkennen zu lassen. Nur ist nicht zu leugnen, dass ihm, wie jedem anderen Portraitkünstler,

die eine Persönlichkeit besser lag, als die andere. Je spröder und kühler, desto fremder blieb sie ihm (Brahms!); je wärmer, gemüthlicher, anmuthiger, desto mehr kam sie seinem eigenen Wesen entgegen. Daher gelangen ihm die Wiener durchschnittlich am besten, und nicht blos die Künstler unter diesen (Ami Boué, der Geolog!). Daher lagen ihm auch die Frauen und Kinder so gut. Dass er durch persönliche Intimität mit dem Modell in seiner Darstellung sehr gefördert war, ist selbstverständlich. Auch dass so manche Gefälligkeitsarbeit oder Durchschnittsbestellung, vielleicht noch durch modische Zugeständnisse beeinträchtigt, nicht auf der Höhe seines Könnens stand. Und auch, dass ja oft genug die bildende Hand halb mechanisch ihren gewohnten Weg ging, wobei das dargestellte Individuum zu kurz kam. Das ist bei jedem vielbeschäftigten Portraitkünstler so; man erinnere sich an die verhältnissmässige Einförmigkeit der Reihe von 500 und mehr zeitgenössischen Medaillonbildnissen in Hochrelief, die der feurige David d'Angers im ersten Drittel dieses Jahrhunderts aus dem Aermel schüttelte. Uebrigens war das Wiener Publicum ebenso conventionell gewöhnt, wie irgend ein anderes mitteleuropäisches; die Engländer und Italiener allein sind stets für besondere Einfälle zu haben. Weniger als das Feuer eines Makart hätte diese starren Massen nie in Fluss gebracht. Er zeigte den Leuten, dass sie auch eine decorative Seite haben und dass diese gut aussieht. Seine Feste, die im denkwürdigen Festzug gipfelten und an denen auch hocharistokratische, also modemachende Kunstfreunde, wie Graf Edmund Zichy und Graf Hans Wilczek, theilnahmen, dazu der Cultus der schönen Frau als solcher, — Kräfte dieser Art costumirten alsbald die ganze Wiener Welt, sammt ihrer Localität. Die folgerichtige kunstgewerbliche Thätigkeit des Oesterreichischen Museums trug dazu bei. Und dennoch war die Tilgner'sche Portraitplastik die längste Zeit auf die herkömmliche Büste beschränkt. Erst in den letzten Jahren kam es vor, dass er einer jungen Wienerin (Baronin Alfred Liebieg) ihre Portraitstatuette machen konnte; in Toilette, sitzend, weisser Marmor. Noch später folgte die köstliche Marmorgruppe der drei Kinder des kunstfreundlichen Fabrikanten Bratmann, wie sie Hand in Hand gelaufen kommen, in reizend chiffonnirten Falbelkleidchen, wie von Anno dazumal. Seine viel ältere Statuette von Johann Strauss im Frack am Dirigentenpult war keine Bestellung, sondern

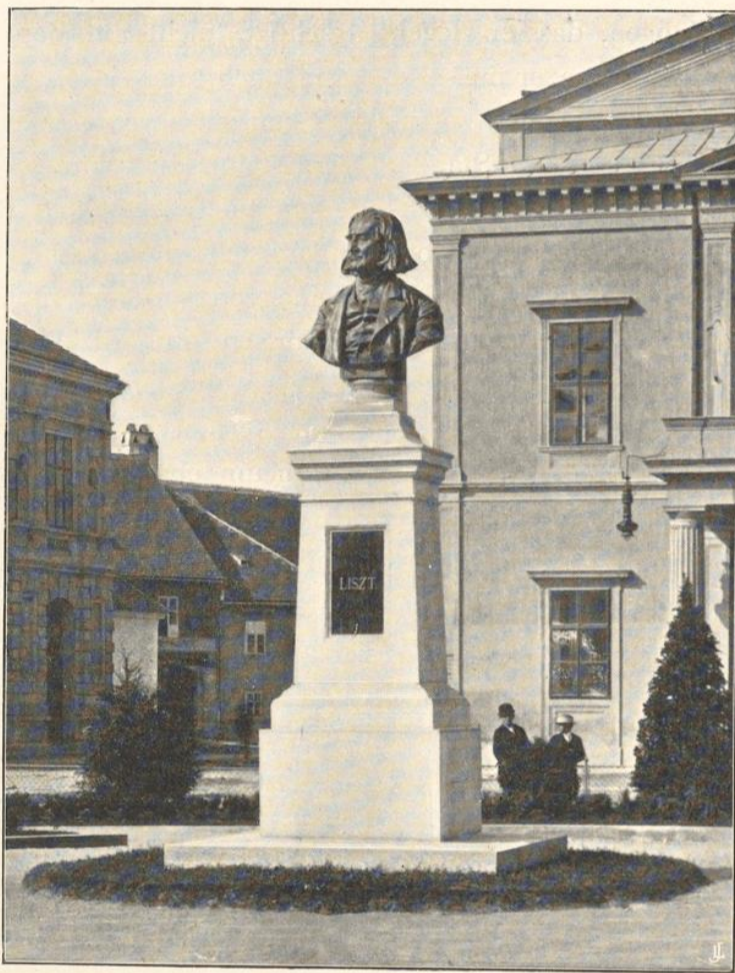
eine Ueberraschung für den befreundeten Walzerkönig. Es ist unglaublich, dass die Wiener in dieser Richtung so spät auf den Geschmack kamen. Doch das ist, was man den Kreislauf des Malheurs nennen könnte: Erst ist der Künstler gezwungen, weil er nichts Anderes zu thun bekommt, Büsten zu machen, und wenn er dann in diesen virtuos geworden ist, heisst es: »Ja, seine Büsten sind gut, aber eine Figur bringt er nicht zu Stande«. Kaiser Franz Josef, der Kunstverständige, war vorurtheilsfreier, als er, der Allererste, sich schon in früher Zeit dem Büstenmacher in ganzer Figur zur Verfügung stellte, sowie er ja auch Tilgners erste grosse decorative Gruppe ankaufte und in seinem Volksgarten aufstellen liess. In jenen jungen Jahren kamen solche Aufträge nur vereinzelt an Tilgner. Die durch Herrn v. Stummer bestellte Bronzefigur einer nackten »Tänzerin«, auf reichem Barocksockel, mit einem hockenden Affen als Gegensatzfigur, wurde geradezu ein Meisterwerk der feinfühlig knappen Fassung weiblichen Formenlebens. Warum fand das keine Nachfolge? Erst kurz vor seinem Tode erschien die in ihrer Natürlichkeit so originelle Gruppe (Silber und Email) von Adam

und Eva, von der der Künstler in seiner schlichten Weise sagte: »Das ist einfach ein Mann und ein Weib«. Das nur wenig ältere Figürchen eines Wiener Stubenmädchens, in dem der beste Rococogeist prickelt, ist eine Stegreifarbeit zu wohlthätigem Zweck. Seine schneidige Reiterstatuette des St. Georg mit dem Drachen ist wiederum eines der letzten Werke, an dem man die federnde Biegsamkeit der an sich starren Formen — Drache und Ritter gleich hart geharnischt — bewundern mag.

Zu Portraits, die über die Schablone hinausgingen, gelangte Tilgner mitunter auf dem Umweg

über den Friedhof. Das grosse Grabrelief über der Gruft des Grafen O'Sullivan und seiner Gattin Charlotte Wolter, auf dem Hietzinger Friedhof, ist ein schönes Werk dieser Art. Die Künstlerin sitzt in antikem Gewande vor der Hermenbüste des gräflichen Gatten. Seit Chapu seine wirklich jugendfrische Mädchengestalt der »Jugend« an das Grabmal Henri Regnaults gestellt hat, ist diese Art von belebter Allegorie auch auf Wiener Gräbern häufig geworden. Nicht leicht aber hat Jemand diesen sinnbildlichen Gestalten soviel echtes Leben eingehaucht, als Tilgner. Seine junge

Gräfin Radetzky, die, eine Stufe emporsteigend, sich die Thüre der Gruft öffnet, ist ganz Bildniss, aber in ihrem antiken Gewande eine Erscheinung von gehobenem Liebreiz. Eine solche Mädchengestalt, jedoch von denkbar schlichtester Einkleidung, denn ihr einfaches Hemdgewand ist schon fast modern, stellte der Künstler kurz vor seinem Tode auch an das Grab seiner Eltern. An der Werndl'schen Familiengruft zu Steyr stehen zwei solche Gestalten. Das Grab von Oppolzer Vater und Sohn unter den Arkaden des Wiener Centralfriedhofs, ein früheres Werk, steht in dieser Hinsicht noch



Liszt-Denkmal in Oedenburg.

im Banne Chapu's. Sehr selbständig dagegen ist der sitzende Trauergast an dem Grabe Pettenkofens und Leopold Müllers. Die kniende Grabfigur des Herzogs August von Coburg, in Husarenuniform, für die Capelle zu Ebenthal, ist mehr repräsentativ, als intim beabsichtigt. Die schönste posthume Frauengestalt, die er geschaffen, ist die sitzende Marmorstatue einer unberühmten, aber vortrefflichen Frau (Adele Brody in Budapest), von welcher Ludwig von Doczi in einem ergreifenden Nachrufe sagte: »Ein Weib, das nichts als Weib war, aber unersetzlich für den Einen, dem sie es gewesen«. Man sieht, es hat

dem Künstler, als er diese antik gewandete Gestalt schuf, in schicklicher Entfernung Tanagra vorgeschwebt. Aber die Tanagra-Figuren, so reizend sie sind, haben die mehr allgemeine Fassung, man möchte sagen, eines Modenbildes, sie stellen keine beweinten Personen dar; bei Tilgner ist die Gestalt ein Bildniss, und zwar, obgleich er das Modell nicht persönlich gekannt, von ganz überrumpelnder Wahrheit, selbst der Haltung und Bewegung, so dass ihre Bekannten schon von Weitem den Namen gerufen haben. Und über diese Gestalt ist eine elegische Stimmung, gleichsam eine Empfindung sanften Hinüberdämmerns ausgegossen, wie man sie dem überwiegend »feschen« Künstler kaum zugetraut. War er doch selbst schon ein Hinüberdämmernder, als er sie schuf; es liegt etwas darin von der unbewussten Rührung, die ein letztes Werk anzuwandeln pflegt. Selbst das liebevolle Feingefühl, mit dem aus dem unabsehbaren Vorrath griechischer Faltenwürfe die vornehmsten Motive gewählt und mit einer gewissen Zärtlichkeit ins Delicate modulirt sind, verräth bei dem Künstler einen Zustand gesteigerter Empfänglichkeit für das, was er auszudrücken hatte: eine diesseitige Verklärung durch und für »den Einen«.

Neben der Portrait- und Gelegenheitsplastik musste Tilgner, unter den seit dem »Krach« herrschenden Verhältnissen, sich mit decorativen Aufgaben bescheiden, die auch nur selten so umfangreich waren, wie etwa die in Einzelstatuen erzählte Volkssage am »Equitable« Palaste des Stock-im-Eisen. Mancher grosse Barock-Neubau, wie der Schwarzenberg'sche in der Heugasse, zeigt die Karyatiden seiner Werkstatt. Sein bewegliches Naturell machte ihn in allen Sätteln gerecht; er konnte griechisch, barock und modern sein, sogar mittelalterlich gebunden an einer gothischen Madonna für Schloss Sierndorf und unbefangen fromm in einem gelegentlichen Christus am Kreuze, selbst auf die Gefahr hin, damit nicht aufzufallen. Leider hat er in dem damals so kleinlaut gewordenen Wien so wenig wie Makart grosse decorative Aufgaben gefunden, um seine Leistungsfähigkeit nach Herzenslust auszuströmen. Für das verschwenderische Wien des »volkswirtschaftlichen Aufschwungs« waren Beide zu spät gekommen; sie hätten darin Hand in Hand Decorationswunder schaffen können. Makart machte sich noch in späteren Jahren platonisch Luft, indem er einige grossartig decorative Bauten in Durchschnitt und Auf-riss malte; Tilgner that Aehnliches, wenn er, ein architektonisch-plastisch Begabter wie sein gleich-

strebender Freund Lorenz Gedon in München, jene beiden grossen Gipsmodelle zur Umgestaltung öffentlicher Plätze schuf, die natürlich Project blieben. Das für den Rathhausplatz, den er beiderseits mit schönen Arkaden einfasste, entstand auf Kosten des Barons Leitenberger. Auch später ergriff er zuweilen einen Anlass, im Geiste zu bauen; so bei der ersten Preisbewerbung für das Wiener Goethedenkmal, wo er für seinen Goethe einen ganzen Triumphbogen in das Gitter eines der Ringstrassengärten hineinstellte. Wenigstens war es ihm doch beschieden, einige werthvolle Brunnenwerke zu hinterlassen. Die Putti — in Wien gemüthlicher »Kindln« genannt — für den Brunnen vor der kaiserlichen Villa zu Ischl gehören zum Reizendsten, was an pausbäckiger Plastik seit dem Rococo gemacht worden; den schlankeren Reiz, der sich von Benvenuto Cellinis »Nympe von Fontainebleau« herleitet, zeigt dagegen die zierliche, den Hirsch tränkende Nympe des Brunnenwerkes am kaiserlichen Jagdschloss zu Lainz. Der lustige Brunnen zu Pressburg, mit Wasserthieren am Rande der hochgehobenen Brunnenschale und Putten am Sockel, ist mit einem auf dem Adler reitenden Ganymed gekrönt, Ein späterer Brunnen, mit humoristisch verwendeten Putten und einer vor dem Wasserstrahl erschreckt fliehenden Ente, ist eine seiner liebenswürdigsten Combinationen, die daheim und auswärts grossen Erfolg hatte. Unglaublicherweise fand sich in Wien, wo gerade damals manches kleine Privatpalais entstand, Niemand, der ihn erworben und in dauerndem Stoffe ausgeführt hätte. Das Modell überliess der Künstler dem Maler Carl Moll, der es aus Bruchstücken zusammenflickte. Unter den decorativen Arbeiten für Innenräume erwähnen wir vor Allem die prächtige »Gladiatorengruppe«, die in ihrem barocken Draufgängerthum, als Gold und Elfenbein getönt, lange Jahre eines der Prunkstücke im Atelier des Künstlers war. Zwei grosse und figurenreiche silberne Tafelaufsätze, von Carl Kellermann ausgeführt, erschienen öffentlich erst nach dem Tode des Künstlers. Der eine, Eigenthum des Fabrikanten Klinger in Böhmen, setzt die einzelnen, wie aus Blech zusammengelötheten Gegenstände (Spinnmaschinen u. dgl.) jeden für sich auf die Platte, so dass das Ganze an die spielzeugmässigen Dinglinger'schen Zusammenstellungen im Grünen Gewölbe erinnert. Weit bedeutender ist der Schönborn'sche Tafelaufsatz, im reichsten Rococostil, wo eine ganze Jagd zu Ross und zu Fuss, in gar zierlich ausgeführten

Einzelfiguren damaligen Costüms, mit Jagdtrophäen und Sinnbildern abwechselnd, auf der kunstreich getriebenen Balustrade aufgereiht ist. Spätere Arbeit ist eine als elektrischer Lichtträger dienende Bronze-gruppe »Pan und Psyche«. In den letzten Jahren entstand noch manches Derartige, und zwar mit ausdrücklicher Absicht auf polychrome Stoffwirkung. Eine grosse Krystallschale mit spielenden Kindern in Gold-bronze, mit buntemaillirten Pflanzen, vergossenem Wasser und Marmorsockel ist ein originelles Werk dieses Schlages. An zwei Pendulen von mannigfaltigem Detail sind bunte Marmorarten und Bronze eigentümlich combinirt. Die eine, mit einem Liebespärichen, das man Boucher zuschreiben könnte, hat dunkelgrün patinirte Bronze, die andere, mit einer von Amor bekränzten Schönheit, ist in verschieden getonter Bronze durchgeführt. Die überquellende Fruchtbarkeit des Künstlers, noch in diesen bereits angekränkelten Jahren, ist erstaunlich. Selbst zu ganz neuen Versuchen fand er immerzu die Schneidigkeit. So bildete er seinen ersten und letzten monumentalen Löwen, für den Entwurf zum Pressburger Krönungsdenkmal, der aber nicht zur Ausführung gelangt ist. Sein dortiger Freund, Archivar Johann Batka, hat sich um die Heranziehung Tilgners zu grösseren Arbeiten für seine Vaterstadt verdient gemacht; es ist auch dessen Büste von ihm vorhanden. Vereinzelt in Tilgners Lebenswerk, eine Arbeit der Letztzeit, steht noch die inhaltreiche silberne Gussmedaille da, die zum Gedächtniss der Vereinigung der Erblande unter dem Hause Habsburg im Auftrage der Stadt Wien von Stefan Schwartz ausgeführt wurde. Die letzte decorative Figur des Künstlers, deren Ausführung in Marmor erst nach seinem Tode zu Ende gelangte, ist eine überlebensgrosse Gestalt (»Der Hausfrieden«) in der Stiegenhalle des Bauraths Wessely (Alleegasse); ein sitzendes Mädchen, zu dessen Füssen sich Tauben schnäbeln.

Dass Tilgner erst gegen das Ende seines Lebens zu grösseren monumentalen Aufgaben gelangte, liegt in den oben berührten Wiener Verhältnissen. Uebrigens ist nicht zu übersehen, dass gerade die monumentalen Stoffe, die ihm lagen, in Wien erst später darankamen. Um das Goethedenkmal zwar hat er sich schon redlich bemüht und mehrere Entwürfe dafür geschaffen. Zwei derselben, von der letzten Bewerbung, wurden nachträglich noch gegossen und dann mehr nach Gebühr gewürdigt. Da ist vor Allem der thronende Goethe im Mantel der Klassiker, das ernste Denkmal für die

Grossstadt, imposant genug, um zwischen mächtigen Häuserwürfeln zu bestehen. Dann jener Goethe auf der italienischen Reise, über klassische Trümmer jugendlich daherschreitend in der reisigen Tracht seiner Zeit, eines der frischesten Gebilde des Künstlers, recht aus seinem eigenen Temperament geflossen. Sein erstes ausgeführtes Denkmal war der alte Musikus Joh. Nep. Hummel in dessen Vaterstadt Pressburg. Eine andere, schon gegossene Kolossalbüste des Componisten (von Pönninger) wurde beiseite gethan, um Tilgner den Auftrag geben zu können. Auch er war auf eine Kolossalbüste angewiesen. Er gab ihr eine ungemein lebensvolle und natürliche Haltung, und stellte sie auf eine Herme, zu deren Füssen er zwei seiner »Kindln« spielen liess. In ähnlicher Weise, als monumentale Büste, hat er später den Franz Liszt in Oedenburg aufgestellt. Die Sonne seines Lebensabends aber war der Mozart. Unter argen Stürmen ging sie ihm auf. Er hatte für die Preisbewerbung einen der Musikwelt ganz unbekanntem Mozart gebildet, nach einem alten französischen Stich, wo der junge Musikheld eher einem alten, dünnen Höfling glich, mit einem mächtigen Ovalrahmen von Perücke um das verwitterte Gesicht. Ohne Zweifel war der Stecher auf solche Persönlichkeiten eingeschossen. Die Tilgner'sche Figur war in diesem Sinne allerdings meisterhaft charakterisirt, aber kein Mensch hätte sie als Mozart erkannt. Sie stand mit zwei sehr zierlichen Beinen, zu denen sich noch vier sehr dünne Füsse eines Tischchens gesellten, auf enger Plinthe, so dass auch diese Sechsbeinigkeit ungünstig genug wirkte. Der Sockel, obgleich im Verhältniss zu massig, war an sich ein Meisterwerk im reichsten Rococo, mit Blumen-gewinden und Amoretten. Ein Hellmer'scher Entwurf gewann den Preis; er war achtungswerth, aber doch gar zu akademisch und mit der halbkreisförmigen Säulenreihe hinter sich sogar unpassend für den Platz. Es gelang glücklicherweise eine alle Theile befriedigende Uebereinkunft zu treffen und Tilgner erhielt den Mozart.

So wie dieser jetzt auf dem Albrechtsplatz steht, ist er freilich ein ganz Anderer. Durch Vermittlung des Architekten Wegeler in Salzburg hatte der Künstler ein altes Profilbildniss Mozarts erhalten, das ihm einleuchtete und nun seine Quelle wurde. Er verzichtete auch auf das Rococo und gab seiner neuen Architektur die einfacheren Louis XVI.-Formen, die neuerdings sehr an Schätzung gewonnen hatten. Es liegt darin



eine eigene royalistische Vornehmheit und ein richtiger Amateur- und Collectionneurgeschmack. Solche Gebilde, aber nur zwei Spannen hoch, wurden im alten Sèvres aus weissem Biscuitporzellan gemacht und von Clodion mit Engelchen besetzt. Tilgners Werk ist allerdings durchaus marmormässig empfunden, und zwar wie ein Plastiker den Marmor fühlt. Von der freien Rundfigur hinab, durch alle Abstufungen des Hoch- und Flachreliefs, bis zum allerflachsten, wie aus Papier aufgelegten, kommt daran jede Art von Figurenplastik vor. Mit sichtlicher Wonne tummelt sich der Künstler in diesem Element, er formt es spielend und gewinnt ihm Alles ab, was darin zu holen ist. Die Figur Mozarts ist neun Fuss hoch. Er trägt die Tracht seiner Zeit, dazu einen damaligen Mantel mit vier oder fünf Kragen, an dem ein Theil des Publicums sich mit Unrecht stiess; es hat doch schon viel ungünstigere Kleidungsstücke in Marmor ertragen. Mozart steht an einem Notenpult, das ein Meisterstück für sich ist, und blättert in der Partitur; in der Geberde des rechten Armes und im Ausdruck des himmelwärts gewandten Antlitzes kündigt sich ein künstlerischer Schöpfungsact an. Auch mit der Zierlichkeit und Bewegtheit der Figur wollten sich Viele nicht befreunden; bei einer Figur aus der attitudenreichen Barockzeit oder der anmuthig verrenkten Gothik würden sie das gar nicht bemerken. Allerdings hätte der Künstler hierin mehr mit unserem Zeitgeschmack rechnen können, aber er hat schliesslich das Recht seiner Empfindung. Jedenfalls hat er aus dem Mozart keinen Apollo oder Antinous oder lauschenden Narciss, überhaupt nichts Akademisches gemacht; keinen Gott, den man anbetet, sondern einen Menschen, mit dem man befreundet ist. Das Postament ist ein Gebilde von echt Tilgner'schem Wurf. Es gibt nicht leicht etwas Aehnliches, höchstens hat die klassische Porzellanzeit vor hundert Jahren sich im Kleinen zu dergleichen aufgeschwungen. Der rechteckige Grundriss wölbt sich an beiden Schmalseiten halbkreisförmig aus, so dass der Körper des

Sockels sich rechts und links zwei Halbsäulen angliedern kann, die in halber Meterhöhe Plattformen für lebensgrosse Kindergruppen bieten. Es ist bezeichnend für Tilgners Bildhauergeist, und wirkt zugleich ungemein organisch, dass die halbrunden Seitensockel nebst den figurenreichen Kindergruppen, die sie tragen, mit dem Körper des Postaments ein einziges Stück bilden. So wächst Eines aus dem Anderen heraus, da ist nichts Aufgeklebtes und Angenageltes, Alles gehört innen und aussen zusammen. In dem reichlichen Dutzend von Kindern, die am Sockel hinanschwärmend alle Arten von Mozart'scher Musik treiben, hat der Künstler seine ganze Liebenswürdige-



Johann Batka.

keit ausgespielt. Nichts da von allegorischer Trockenheit, das sind sinnvoll spielende Kinder, ein Lebensbild. An der vorderen Sockelwand sollte ursprünglich der Horazische Spruch stehen: »Dignum laude virum Musa vetat mori«, aber dann sagte Tilgner: »Wo ein Bild stehen kann, soll man keine Schrift hinsetzen« — und bedeckte die ganze Fläche der Predella mit einer Doppelscene aus »Don Juan«, die in jenem allerflachsten Flachrelief aus dem Marmor herausgekratzt ist. Ueber diesem Bilde ist ein reizendes plastisches Stillleben von Musikinstrumenten angebracht. Keine Lyra und dergleichen, sondern lauter Mozartsche Instrumente: Geige, Trompeten, Klarinette, Papagenopfeife, dabei ein Notenblatt mit den dröhnenden Takten, die das unterhalb abgebildete Eintreten des steinernen Gastes begleiten. Diese Dinge (die Instrumente »echt böhmisch« aus Messing gegossen) liegen auf der Claviatur eines Spinetts, dessen Tastenreihe, geistreich verwendet, ganz wie ein Zahnschnitt-Ornament wirkt. Auch die Rückseite des Sockels trägt eine Reliefszene, nach dem bekannten alten Kupferstich, der die Familie Mozart musicirend darstellt. Im Sinne des gewählten Stiles ist das Denkmal reich mit blankem Metall in verschiedenen Tönen verziert; in den Cannelirungen der Halbsäulen stehen Rundstäbe (»Pfeifen«) aus gegossenem Messing, die Inschrifttafel ist mit Rosen

bekrönt, mit modernen Maskenball-Larven, Fächern u. s. w. geschmückt, Alles in Goldbronze. Umgeben ist das Denkmal bloß rückwärts mit einer marmornen Balustrade, vorne ist der Zutritt frei, über eine einzige Pflasterstufe. Mozart steht mitten unter den Wienern. Leider ist der Albrechtsplatz, dieser unregelmäßige Kreuzweg von sechs Strassen, nichts weniger als geeignet für ein solches Denkmal. Tilgner tröstete sich mit dem schönen Sonnenschein, der tagüber auf seinem Mozart liegt.

Es ist bemerkenswerth, dass gleichzeitig mit dem Mozartdenkmal das so grundverschiedene Werndl-Denkmal für Stadt Steyr entstand. Dort ist der Künstler Idealist, hier Realist; man gestatte uns der Kürze halber diese etwas nichtssagenden Bezeichnungen. Dort zieht er sich auf einen reconstruirten alten Zeitstil, wie auf eine Insel des Geschmacks kunstsammelnder Feinschmecker zurück, hier taucht er mitten in das heutige Leben, und zwar in die Fabriksarbeit, deren ruppige, schleissige Aussenseite er malerisch verwerthet. Die vier Arbeiterfiguren des Sockels sind mit Recht beliebt geworden, aber der starke populäre Zug in ihnen, die Echtheit ihres Arbeitercharakters hindert sie nicht, so künstlerisch edel zu wirken, wie irgend welche stilisirte Statue. Man denke sie sich nackt und man hat vier vornehme Kraftgestalten in der schönsten Bewegung; wie weit ist es dann z. B. von dem hammerschwingenden Schmied zum keulenschwingenden Theseus, der in einst bewunderter Weise den Minotaur erlegt? Und über ihnen steht auf geschmücktem Sockel der Arbeiterkönig, freiausschreitend, mit einem Wink regierend im Vorübergehen. Die im besten Sinne volksthümlichen Eigenschaften der Sockelfiguren gelten auch für die Gestalt eines Jägers vom 8. Bataillon, die der Künstler für das Grabdenkmal der Gefallenen am Königgrätzer Walde modellirte. Das ist der bleibende Typus eines braven österreichischen Soldaten. Und während Mozart und Werndl entstanden, schuf der Künstler noch zwei, wiederum ganz verschiedene Denkmalfiguren. Den Bürgermeister Petersen für Hamburg, in der Tracht des siebzehnten Jahrhunderts, die er schon in seinem Rubens so ausgiebig verwerthet hatte, und Hans Makart, gleichfalls in Rubenstracht, wie er einst im Festzug die huldigende Künstlerschaft dem Kaiserpaare vorgeführt. Sein erster Entwurf für den Makart stellte ihn in seinem bekannten Ateliercostüm dar, wie er zu malen pflegte; schade, dass nicht auch diese, den Zeitgenossen

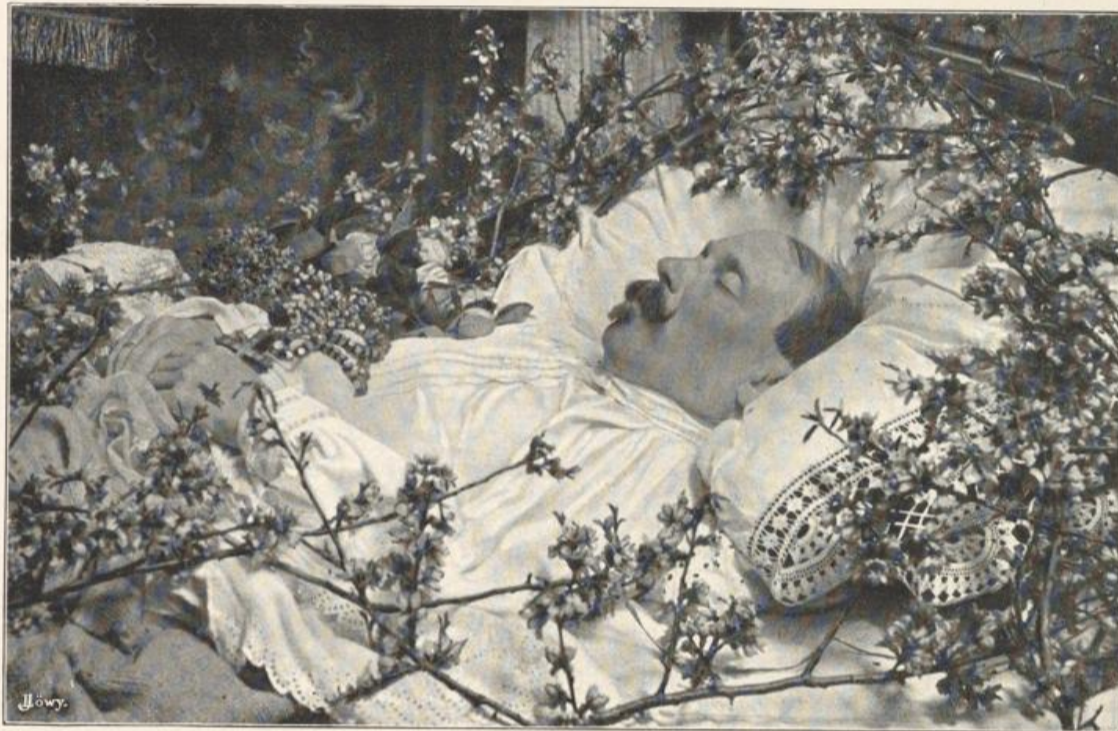
so vertraute, ja für die Siebzigerjahre typische Wiener Figur irgendwie auf die Nachwelt kommt. Sowohl Petersen als Makart sind neben einem alterthümlichen Lehnstuhl stehend gebildet, der so recht handgerecht hingestellt, die Gesamterscheinung behaglich ergänzt. In dem Makartdenkmal gewinnt Wien, obgleich der frühere Entwurf noch mehr für sich hatte, ein reizvolles Zierstück.

Ueberblickt man nun diese ganze Thätigkeit, so hat man den Eindruck einer genial sprudelnden Schaffenslust, die, soweit ihr geistiger Horizont reicht, keine Schwierigkeiten kennt. Diese Dinge entstanden im Handumdrehen und was nicht taugen wollte, wurde ohne Besinnen verworfen. Um gar Vieles davon war schade, denn Alles trug ein unnachahmliches Gepräge und athmete namentlich jene liebenswürdige Gemüthlichkeit, die ewig der Genius loci der alten Kaiserstadt sein wird. Wir wüssten dies nicht besser zu sagen, als mit den Worten, die wir angesichts der Tilgner-Ausstellung geschrieben, deren Einschaltung also hier gestattet sei: »Er war voll von diesem Wien, wie Schubert und Mozart, wie Ferstel und Makart; ganz durchweht von Wiener Luft und Lust, voll von Wiener Form. Zu Landsleuten und Mitbürgern wurden ihm die Menschen unter der Hand; wie gute alte Bekannte sehen den Beschauer sogar die fremdesten Köpfe an. Alle seine Bildnisse haben diese wienerische Gabe der raschen Anfreundung; sie fließt aus dem Gemüth des Künstlers selbst. So manche dieser Figuren würde Einem, wenn man noch nichts von ihr wüsste und sie plötzlich im Auslande erblickte, den Ruf entlocken: »Das muss ein Wiener sein«. Es sind Menschen einer beweglicheren Rasse, mit einem südlicheren Dialekt der Geberde, der Körpersprache. Jene ungenirtere Anmuth, in deren Bereich Schönheitspreise, aber auch hohe Sportrecords liegen, schafft sich hier eigene Formen. Die reichsdeutsche Flottheit ist etwas Spröderes, die norddeutsche Putzigkeit wirkt mehr auf den Verstand; die Wiener Welt treibt eigenthümlich intime Formen, zu deren Bezeichnung es nur mundartliche Wörter gibt: fesch, resch, harb, pakschierlich u. s. w. Locale Liebenswürdigkeit, das ist der Duft des Wiener Bodens in Tilgners Werk. Alles kommt geradenwegs vom Herzen, Alles ist mit warmer Hand gemacht«.

Tilgner hatte sein Atelier seit mehr als zwei Jahrzehnten im Schwarzenberggarten, rechterhand im letzten Pavillon der Gewächshäuser. In der Nähe,

Wohllebengasse 3, zu ebener Erde, war seine Privatwohnung, wo er auch starb. Wie Gustav Déloye einst im Liechtensteingarten prächtig hauste, so hatte auch Tilgner seine Werkstatt, oder vielmehr den daranstossenden grossen Salon, in ein Kunstwerk der Decoration verwandelt, durch das noch die Luft der

das Historische seines Faches studirte und zugleich die neuesten Leistungen im Auge behielt. Als der Katalog seines Nachlasses erschien, staunte man über die Reichhaltigkeit dieses Hausmuseums. Unzählige Berühmtheiten jeden Schlages haben diesen stadtbekanntem Raum betreten. In das schmucklose Ober-



Tilgner auf dem Todtenbette. Photographie von J. Löwy.

Makartzeit wehte. Dieser Raum ist wiederholt abgebildet worden, unter Anderem auf einem Bilde von Pepino.

An der Einrichtung hatte sich Tilgner eigenhändig betheilig, unter Anderem zwei grosse Karyatiden seines Freundes Gedon prächtig polychromirt. Eine Unzahl malerisch interessanter Gegenstände alter und neuer Kunst, von Antiken, Marmortorsos und Lenbachs Wilbrandt-Portrait bis zu werthgehaltenen Handarbeiten von Makarts Mutter, war da als ein verworrenes Museum durcheinander gewirbelt. Dazwischen ragten einzelne besonders decorative Arbeiten der eigenen Hand empor. Alte und neue Bilderwerke in Folio, von Gérard de Lairese und Visconti bis zu Menzel und Louis Gonse bildeten eine ganze Bibliothek, namentlich zur Geschichte der Bildhauerkunst. Man konnte da erkennen, mit welchem Eifer der Künstler

stübchen, zu dem aus dem Salon eine mit Gobelins verhangene Holzterrasse hinaufführte, zog sich Tilgner am liebsten mit den Personen zurück, deren Büsten er besonders vertraut gestalten wollte.

Dass Tilgner künstlerisch noch nicht zu Ende war, lehrt ein Blick auf seine letzten Werke. Man müsste im Traume sein ungethanes Zukunftswerk erblicken können, um sein volles Mass zu besitzen. Er war noch des Wachsthums fähig und die Gelegenheit zum Wachsen war endlich gekommen. Aber Wien hat nun einmal das Unglück, dass gar zu viele seiner grössten Talente das angebliche Glück haben, jung gepflückt zu werden. Wie Schubert und Mozart, Ferstel und Makart, hat auch Tilgner nicht vollendet. Die Phantasie der Nachwelt wird sich ihn zu ergänzen haben.

LUDWIG HEVESI.



## ANMERKUNGEN.

**Zum Pressburger Krönungsdenkmal.** Die Grundidee eines solchen stammt von Archivar Johann Batka, der sie im April 1892 aufstellte. Er gewann Tilgner für seinen Plan und das Modell wurde vollendet; als jedoch dann auch der junge Pressburger Bildhauer Johann Fadrusz zur Bewerbung eingeladen wurde, räumte Tilgner diesem freiwillig das Feld.

**Zum Oedenburger Liszt-Denkmal.** Tilgner machte die Büste Franz Liszts im April 1884, auf Batkas Bitte, der den Abbé zu ihm brachte. Ein Bronzeabguss dieser Büste ist im Wiener Concertsaalé Ludwig Bösendorfers aufgestellt. Für das Oedenburger Denkmal wurde die Haltung des greisenmässig etwas gebückten Kopfes aufrechter genommen. Die Büste steht in doppelter Lebensgrösse auf steinernem Sockel vor dem Theater zu Oedenburg. In dieser Stadt hat nämlich Liszt sein erstes Concert gegeben. Der dortige Männergesangverein „Liederkranz“ fasste den Plan, das Denkmal zu entrichten, schon zu Lebzeiten des Künstlers (1881); Beiträge der Stadt und der dortigen „Schlaraffia“ ermöglichten dann die Ausführung.

**Zum Ganymed-Brunnen in Pressburg.** Tilgner lässt den Knaben auf dem Adler reiten. Zu dieser ungewöhnlichen Auffassung möchten wir folgende Stelle aus einem Privatbriefe des kürzlich verstorbenen Dichters Paul Verlaine heranziehen. Er schreibt (29. August 1889) aus Aix-les-Bains über den Ganymed-Brunnen auf der dortigen Promenade: „L'enfant nu . . . dort, jambes pendantes, au dos de l'aigle qui essore. Ganymède dort ou semble dormir . . . M. Rodin eût peut-être — s'inspirant de la pièce de Goethe, où c'est Ganymède qui aime Jupiter et s'élance vers lui — mis l'éphèbe hardiment et puissamment à cheval sur l'aigle, les bras étendus vers en haut.“ (La revue blanche 1896, pag 449.)

**Albert Ilg.** Das letzte Wort in vorliegendem Werke soll der Name Albert Ilgs sein, dem der Verleger ursprünglich die Redaction desselben anvertraut hatte. Der verdiente Kunstschriftsteller wurde von einem jähen Tode überrascht, als er kaum die Zusammenstellung des Bildermaterials für die ersten Hefte besorgt hatte. Sein Nachfolger hielt es für angemessen, Ilgs Verfügungen in dieser Richtung gelten zu lassen.

