



Schale in emailirtem Metall von Elkington.

Plastik und Malerei.

I. Einleitung und Uebersicht.

Die darstellenden Künste, Plastik und Malerei, spielten auf der Wiener Weltausstellung räumlich eine sehr hervorragende Rolle. Es war ihnen ein besonderes Gebäude eingeräumt, dessen Flügel (Pavillons) einen geräumigen Hof umschlossen, und in ihm hatte sich eine sehr große Zahl von Künstlern zum Theil mit ansehnlichen Reihen verschiedenartiger Werke versammelt. Trotzdem bot die Ausstellung als Ganzes betrachtet lange nicht ein so befriedigendes Bild von der Kunst der Gegenwart, wie man hätte erwarten sollen, und wie es die Pariser Weltausstellung von 1867 annähernd bot.

Die Gründe dieser Erscheinung sind verschiedener Art. Nicht ganz unberührt blieb auch die Kunst von dem verfehlten Anordnungsprincipe der gesammten Ausstellung; denn wiewohl sie dem Namen nach isolirt und innerhalb ihres Kreises zusammengehalten auftrat, fanden sich doch sehr wesentliche zu ihr gehörige Stücke an verschiedenen Punkten der Ausstellung zerstreut vor, und es war nur um so störender, diesen verlorenen und versprengten Theilen nachgehen zu müssen, je mehr das Vorhandensein derselben mit dem vorgeblichen Princip im Widerspruche stand.

Dazu kam, daß das eigentliche Kunstlocal, man darf sagen, so ungünstig wie möglich war. Es liegt anderen Berichterstattern ob, die Aufstellung von Kupferstichen und architektonischen Zeichnungen in offenen hölzernen Hallen auf ihre

Zulässigkeit zu prüfen. Aber auch denjenigen Räumen, welche mit Bildern und Sculpturen angefüllt waren, mangelte es an den wesentlichsten Erfordernissen: zunächst an Ueberfichtlichkeit. Das Scheitern der „Exposition des Amateurs“, von der nur ein kleines Bruchstück zur Ausführung kam, machte Räume disponibel, deren sich die viel zu klein angelegte Kunsthalle für die Aufstapelung der ihr zugewiesenen Schätze mit Vergnügen bemächtigte, die aber ganz zusammenhangslos gewissermaßen einen Ariadnefaden nöthig machten, um sich in der Gesamtheit der einer Kunst gewidmeten Räume zurechtzufinden.

Ferner waren trotz dieser unverhofften, aber sehr erwünschten Erweiterung die Kunsträume bei Weitem zu klein. Nicht nur, daß, wie z. B. von Deutschland bekannt und nachweisbar ist, ein sehr erheblicher Bruchtheil der zur Ausstellung angemeldeten Werke nicht etwa ihrer Unzulässigkeit wegen, sondern lediglich aus Mangel an Raum hat zurückgewiesen werden müssen, so daß man manches schätzbare Werk in Wien bedauernd vermissen mußte, — sondern selbst die zugelassenen mußten so hoch über einander gehängt werden, wie es mit einer rationellen Bilderanordnung unbedingt unverträglich ist. Die zulässige höchste Grenze der Behängfläche von 15 bis 16 Schuh war zum Theil um mehr als die Hälfte überschritten, so daß eine wirkliche Beurtheilung der Bilder zur Unmöglichkeit wurde.

Hierzu gefellte sich nun noch der Umstand, daß gerade die Haupträume ein so abscheuliches Licht hatten, wie es kaum in irgend einer der europäischen Galerien angetroffen wird. Wenn es wahr sein sollte, daß dies, wie man sich ausdrückte, die „Generalprobe“ für die Beleuchtung der neu zu erbauenden kaiserlichen Museen in Wien war, so versprächen dieselben die schlechteste Oberlichtbeleuchtung von allen bisher errichteten zu bekommen. Nur unter den allgünstigsten Witterungsverhältnissen war einigermaßen etwas in den Hauptfälen zu sehen, und wer, wie der Berichtstatter, Gelegenheit gehabt hat, Hunderte der hier ausgestellten Kunstwerke bereits an anderen Stellen gründlich und unter mehr oder weniger guten Beleuchtungsverhältnissen zu betrachten, der fühlte sich auf Schritt und Tritt beklemmt durch das Gefühl, daß kein einziges Kunstwerk wiederzuerkennen war, ein Umstand, der auf die Freudigkeit, sich überhaupt ein Urtheil über bisher unbekannte Sachen zu bilden, sehr niederschlagend einwirken mußte. Auf der Pariser Ausstellung war von einem solchen Hemmnisse der Beschauung nicht im Geringsten die Rede, sondern dort entsprach die niedrig angebrachte, reichlich gespendete und in passender Höhe gedämpfte Oberlichtbeleuchtung allen Anforderungen, die an eine gute Beleuchtung gemacht werden können, und stellte wohl das Ideal dessen dar, was durch Oberlicht überhaupt zu erreichen ist. — Boten nun auch die Nebencompartimente mit ihrem Seitenlichte günstigere Verhältnisse dar, so waren hier großentheils des entsetzlichen Raummangels wegen auch die Fensterwände mit Bildern und anderen Kunstwerken behängt, die da natürlich selbst für die eifrigeren und gewissenhafteren Besucher der Ausstellung ihr Grab fanden.

Wenn man sich zu all diesen Schwierigkeiten noch vergegenwärtigt, daß über die meisten und jedenfalls über die hervorragendsten der hier zusammengeflohenen Kunstwerke sich das Urtheil durch mehrfache Besprechung von Fachleuten und

durch die öffentliche Meinung zum Theil bereits seit Jahren fixirt hat, daß andererseits zahlreiche an den Fingern herzuzählende Werke, die als epochemachend und für gewisse Zeitströmungen im höchsten Grade bezeichnend jedenfalls zur Signatur der zeitgenössischen Kunst unzweifelhaft beitragen, aus diesen und jenen Gründen der Ausstellung fern geblieben waren, — ich erinnere nur daran, daß u. A. die Namen Wilhelm v. Kaulbach, Lourens Alma Tadema, Gustave Courbet vergeblich gefucht wurden, — daß weiter durch das Vorhandene oft ganze Richtungen der Kunst, der Kunstcharakter einer Nation oder die Eigenart eines Künstlers in falschem Lichte erschienen: so erhellt, daß die Pflicht des Berichtstatters gerade über diesen Theil der Ausstellung vor allen anderen schwierig ist.

Woran auch sollte er sich halten? Hätten wir eine durchgehende große Strömung, welche sich in der Gesamtrichtung der Kunst zur Geltung brächte,



Russische Krüge.

wie etwa das gesammte Kunstgewerbe bis in seine äußersten Vorposten hinein es sich anmerken läßt, daß es energisch an seiner Wiederherstellung, an seiner Zurückführung zu strengen und sicheren Stilprincipien arbeitet, so daß die Theilnahme an diesen Bestrebungen das Maß des Interesses und des Beifalles für die einzelnen Leistungen bestimmt, so wäre noch allenfalls ein Faden zu finden, an dem die einzelnen Thatfachen, ohne ein entstellendes und entstelltes Bild zu liefern, aufgereiht werden könnten. So aber, wo die widersprechendsten Strömungen ungehindert neben und durcheinander in der Kunstwelt hergehen, wo jeder einzelne irgend bedeutende Künstler beinahe eine selbständige und isolirte Erscheinung ist und für sich gewürdigt werden muß, und wo es also für das Gesamtbild auf Richtigkeit und Vollständigkeit dieser einzelnen Bilder ankommt, muß man beinahe daran verzweifeln, in dieser Richtung zu einem auch nur halbwegs befriedigenden Resultate zu gelangen.

Hierbei ist noch gar nicht einmal daran gedacht, daß weder die einzelnen Nationen noch die Generaldirection der Ausstellung gewissenhaft und streng in der Innehaltung des Termines gewesen sind, über welchen nicht in die Vergangenheit zurückgegriffen werden durfte. Theoretisch war die Kunst des letzten Decenniums hier vertreten; aber in Deutschland traten frühe Arbeiten aus dem



Steinzeugkrüge von H. Doulton & Co. in London.

Anfange der 50er Jahre von Charles Hoguet und Eduard Hildebrandt auf. Frankreich schmückte sich mit den Werken Eugène Delacroix's, der bekanntlich 1855 bereits gestorben ist, und um so störender war diese Einmischung ungehöriger Elemente, als sie, wie beispielsweise die Werke Delacroix's, einen Maßstab der Beurtheilung an die Hand gaben, der für die modernen, eigentlich zur Ausstellung berufenen Arbeiten nichts weniger als erwünscht sein konnte. Der allgemeinen Herrschaft des Machwerkes, der Routine und des Calcüls trat hier ein dämonischer, gewaltig schöpferischer Künstler gegenüber, mit dem die zahmere oder ausschweifende Gegenwart nicht einen Strang ziehen konnte.

Nach alle diesem muß mehr als jede andere Berichterstattung diejenige über die darstellende Kunst auf der Weltausstellung Versuch und Skizze bleiben; sie muß das festzustellen suchen, was sich im Wiener Prater mit unzweifelhafter Deutlichkeit herausgestellt hat, und das wird meist das sein, was keiner Welt-

ausstellung bedurft hätte, sondern was aus der früheren Erfahrung bereits hinlänglich feststeht; und sie wird, soweit dies ohne ermüdende Weitschweifigkeit und Eintönigkeit möglich ist, das Einzelne verzeichnen müssen, das als besonders hervorragend von Zeit zu Zeit immer einmal wieder betrachtet zu werden verdient, oder das der bisherigen Beobachtung sich entzogen hat.

In letzterer Beziehung wird freilich, wenn von der subjectiven Schranke des einzelnen Berichterstatters abgesehen und die Summe des historisch Bekannten als Maßstab angenommen wird, gar nichts Erhebliches zu notiren sein. Kein einziger neuer besonders genialer Künstler und kein einziges neues sehr bedeutendes Kunstwerk hat sich auf der Weltausstellung zum ersten Male dem Publicum dargestellt. Eine ganz geringe Modification erleidet dieses auch schon von anderer Seite in einem früheren Abschnitte dieses Berichtes gefällte Urtheil allenfalls, wenn man in den Begriff der Weltausstellung das gesammte Wien des Ausstellungsjahres mit einbezieht und das Auftreten Adolph Hildebrand's im österreichischen Museum und der Caterina Cornaro von Hans Makart im Künstlerhause mit in Betracht zieht, was allerdings eine gewisse Berechtigung hat, da nur private Gründe zum Theil ganz berechtigter Natur die Sonderausstellung der betreffenden Arbeiten veranlaßt haben.

Ein gleich von vorn herein sehr auffallender Mangel der Kunst auf der Wiener Weltausstellung war das Fehlen der monumentalen Kunst. Ich denke dabei natürlich nicht etwa bloß an öffentliche Denkmäler; ich verstehe diesen Ausdruck auch natürlich nicht in dem von Detmold verdienster Lächerlichkeit preisgegebenen Sinne der sogenannten und einst allein felig machenden Historienmalerei, sondern ich denke an diejenige Kunst, welche im innigsten Zusammenhange mit großen Bauunternehmungen aus dem Bedürfnisse einer Nation und getragen von dem großen Sinne der Gesammtheit hervortritt.

In dieser Richtung war fast nur Frankreich in einigermaßen befriedigender Weise auf dem Kampfplatze erschienen; und dies der Wahrheit gemäß anerkennen zu müssen, fällt um so schwerer, als die beiden Hauptgründe dieser Erscheinung, wenn man unbefangen die Vorgänge beobachten kann, sich nur allzuleicht ergeben und nichts weniger als erfreulich und rühmlich für uns sind.

Erfstlich treten derartige Arbeiten dort in größerer Zahl hervor, weil seit lange alle leitenden Gesellschaftsklassen, die Herrscher resp. der Staat, die Aristokratie, die Geistlichkeit, die Gemeinden, die Nothwendigkeit eingesehen und eine Ehre darin gesetzt haben, die Kunst bei jedem großen gemeinnützigen, von der Allgemeinheit ausgehenden und für sie bestimmten Unternehmen in großartigem Maßstabe heranzuziehen, und sich dadurch in Frankreich bis in unsere Tage selbst unter der Herrschaft der kleinlichsten Modethorheiten in der Kunst die Uebung und der Sinn für monumentale Größe in der Künstlerchaft lebendig und werththätig erhalten hat.

Der zweite Grund jener Erscheinung liegt darin, daß eben dieselben leitenden Kreise in Frankreich mehr als irgend sonst wo das Bewußtsein haben, daß es eine Ehre für sie selbst und für die ganze Nation und eine Auszeichnung über alle übrigen Auszeichnungen ist, wenn sie sich gerade in dieser Richtung so glänzend wie nur immer möglich vertreten lassen. Daher die Anstrengungen,

die von allen Seiten gemacht worden sind, um Alles, was irgend zu einer großartigen Repräsentation Frankreichs erfordert werden konnte, mit allen Mitteln möglichst vollzählig zur Stelle zu schaffen und in's rechte Licht zu stellen: während man sofort kleinlaut wird und als wohlgeschulter Bürger zu beschönigen anfangen müßte, wenn man darauf blickt, wie bei uns derartige Dinge behandelt werden. Ich möchte den Franzosen sehen, der es begreift, wie es möglich ist, daß in der deutschen Kunstabtheilung der Wiener Weltausstellung nach den Jahren 1870 und 71 die wahrhaft monumental gedachten Kunstwerke von der Berliner Siegesstraße beim Einzuge der Truppen vergeblich gesucht werden. Hatte doch auch die Stadt Berlin, in deren Besitze sich die Velen von der



Vase von venetianischem Aventuringlas.

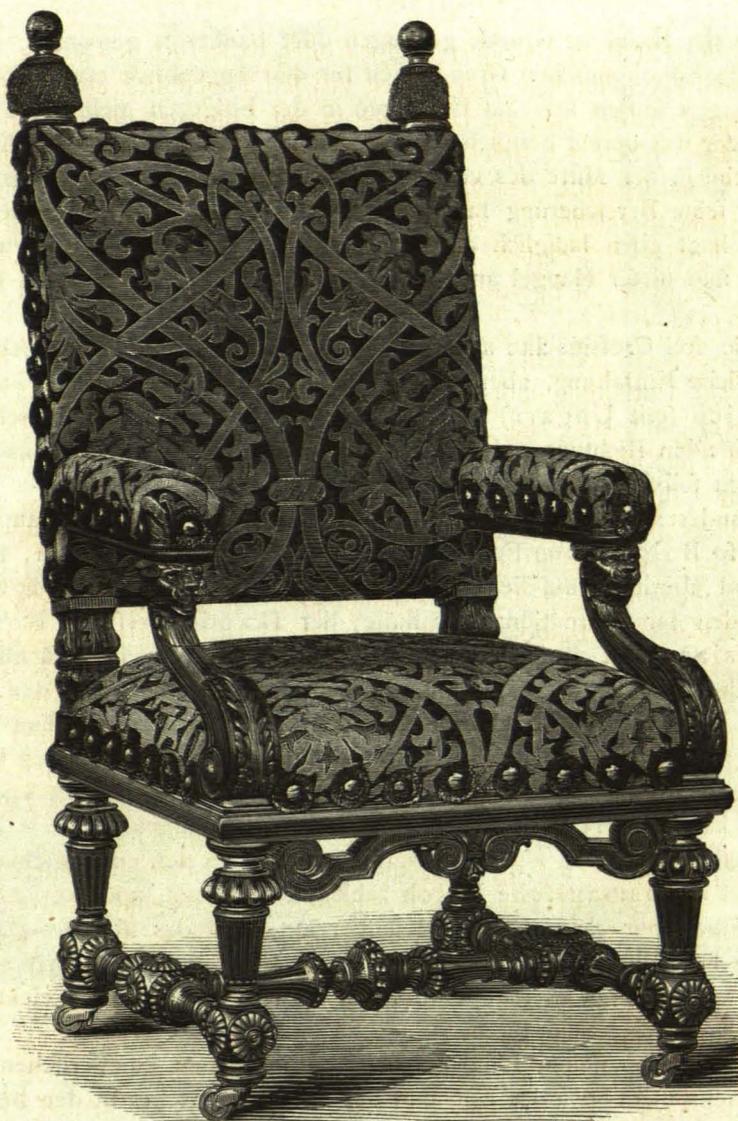
Triumphstraße befinden, nicht einmal ihr „schönes neues“ Rathhaus ausgestellt, was freilich, wenn es aus Erkenntniß von der Armseligkeit und Kümmerlichkeit dieses Bauwerkes unter allen Gesichtspunkten — selbst dem der Zweckmäßigkeit, zu geschweigen von dem der Schönheit, — geschehen wäre, eine nur zu große Berechtigung hätte, aber unzweifelhaft wenigstens seinen Hauptgrund in dem mangelnden Interesse für diese Seite des öffentlichen Lebens und die öffentliche Kunstpflege hat.

Freilich, was ist von der Vertretung einer Stadt zu verlangen, deren Bürgerschaft es geschehen läßt, daß ein nationales Kunstwerk allerersten Ranges, wie das berühmte Siemering'sche Relief des Auszuges zum Kampfe, nicht nur nicht in dauerhafter Weise ausgeführt und an öffentlicher Stelle aufgestellt wird, sondern daß sogar das Original jener Arbeit in den Besitz eines Privatmannes übergehen



Sessel von Ebenholz, mit Elfenbein eingelegt, nach Entwurf von J. Storck ausgeführt von J. Haas & Söhne in Wien.

darf! Und in derselben Zeit erfreut man sich pflichtschuldigst eines ebenso kunstlosen wie kostspieligen Werkes, welches unter dem angemafsten Titel eines „Nationaldenkmales“ sich dem Volke darstellt. Wann wird endlich der kleinliche Geist und die philisterhafte Gefinnung aus den leitenden Kreisen in deutschen Landen weichen, und das Culturideal für sie noch andere Dinge umfassen, als die Strammheit im Dienste und die begeisterte Knappheit in der Finanzwirthschaft? Wenn man sah, was die Städte Paris und Wien — die letztere neben der Weltausstellung in ihrer „historischen Ausstellung“ — für ein Bild von sich und ihrer Thätigkeit entrollten, so konnte man nur mit Schauer daran denken, dafs es



Sessel aus Ebenholz, nach Entwurf von J. Storck ausgeführt von J. Haas & Söhne in Wien;
Stoff: violetter Sammet mit Gold.

eigentlich doch nicht zu viel verlangt wäre, wenn Berlin etwa gleiche Anstrengungen machte, um sich mit den Blüten einer höheren Cultur zu schmücken, und wenn man die Spuren eines solchen Bestrebens selbst bis in den letzten Winkel der Weltausstellung hinein ganz vergeblich suchte.

Man wende hiergegen nicht etwa ein, daß es an den Mitteln gefehlt habe, und die vorhandenen für nothwendigere Zwecke gebraucht seien. Erstlich hätte man können und sollen nach dem Mafse der verliehenen Kräfte die Sehnsucht nach den Zierden der Kunst bethätigen, und daß auch nur dies geschehen, wird schwerlich Jemand behaupten wollen. Sodann ist noch nie ein Staat oder eine Stadt an

der Pflege der Kunst zu Grunde gegangen oder bankrott geworden, und selbst nach national-ökonomischen Grundsätzen für den Augenblick etwas übertriebene Aufwendungen haben sich auf Umwegen in der Folgezeit mehr als bezahlt gemacht. Oder wer bereut beispielsweise in Dresden heute noch die colossalen Summen, welche in der Mitte des vorigen Jahrhunderts für die Verschönerung Dresdens und seine Bereicherung mit Kunstschätzen aller Art aufgewendet worden sind? Es liegt eben lediglich an dem Mangel an Sinn, daß bei uns nichts geschieht, und dieser Mangel an Sinn ist ein Zeugniß von Mangel an Cultur.

Als die drei Großmächte auf dem Gebiete der Kunst stellen sich schon durch ihre räumliche Entfaltung, aber auch durch das, was sie bieten, Frankreich, Oesterreich (mit Ungarn) und Deutschland dar. Nur bei diesen ist die Kunst nach allen Richtungen hin ungefähr gleichmäßig entwickelt, und nur sie zeigen einen selbständigen eigenartigen Charakter.

Alle anderen Nationen sind mehr oder weniger von diesen Hauptmächten abhängig, so Belgien von Frankreich, Holland theils von diesem, theils von Deutschland (überhaupt auf dieser Ausstellung sehr mächtig vertreten); die Schweiz als ein Boden für internationale Einflüsse; der skandinavische Norden, ja selbst Rußland fast ausschließlich von Deutschland her, hauptsächlich durch die Düsseldorfer Malerakademie bestimmt. Spanien, welches an den Traditionen seiner Vergangenheit zehrt und sich am Borne der französischen Kunst zu beleben versucht, trat in einer innerlich und äußerlich so auffallenden Weise zurück, daß man es nur mit den unklaren politischen Zuständen des Landes entschuldigen kann. Portugal hat es vorgezogen, zu pausiren.

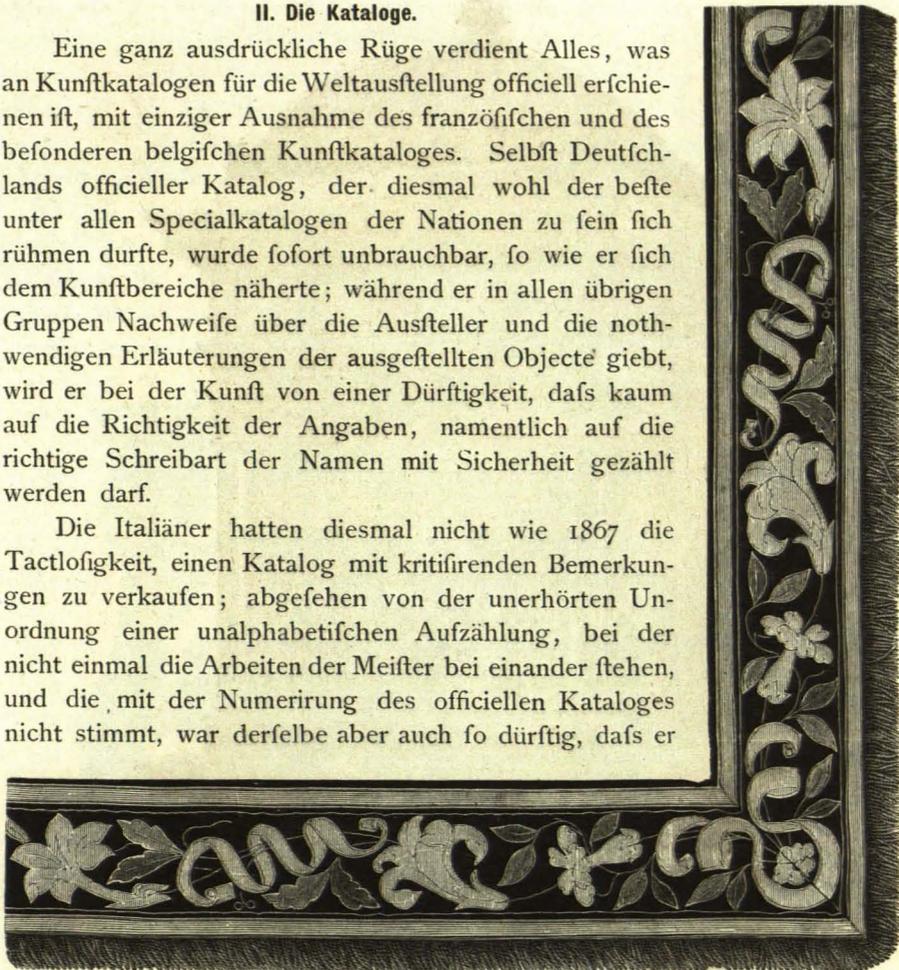
So bleiben nur noch England und Italien von den europäischen Staaten übrig; denn das osmanische Reich zählt gar nicht mit, und Griechenland weist eigentlich nur einen einzigen Künstler auf, und das ist unter graecisirtem Namen ein Deutscher. England hat etwas ganz Selbständiges zu bieten in seinen Aquarellgemälden und überhaupt in seiner Malerei, und Italien elektrisirt das Publicum durch seine Sculpturen.

Die aufsereuropäischen Länder schweigen in diesem künstlerischen Völkerconcerte, wenn nicht etwa der eine und der andere Herrscher in den Besitz eines europäischen Künstlers gekommen ist, der dann ihn selbst oder seine Minister oder auch Anichten aus seinem Lande oder dergleichen malt. Von irgend einem nationalen Charakter einer solchen Kunstvertretung kann daher gar keine Rede sein. Der einzige aufsereuropäische Staat, der mit einiger Selbständigkeit hätte auftreten können, wenn er sich die Mühe gegeben hätte, und wenn er nur so gut vertreten gewesen wäre, wie in Paris 1867, sind die Vereinigten Staaten von Nordamerica, aber kein Mensch kann einen Begriff von dem bekommen, was dort in der Kunst geleistet wird, wenn er nichts weiter kennt, als was die Wiener Weltausstellung ihm vorführte. Die klangvollsten Namen wurden vergeblich gesucht, und Werke von solchem Interesse und solcher ansprechenden Wirkung, wie Paris sie bot, Bilder von Eastmann Johnson, dem amerikanischen Knaus, und Anderen, waren nicht zu finden.

II. Die Kataloge.

Eine ganz ausdrückliche Rüge verdient Alles, was an Kunstkatalogen für die Weltausstellung officiell erschienen ist, mit einziger Ausnahme des französischen und des besonderen belgischen Kunstkataloges. Selbst Deutschlands officieller Katalog, der diesmal wohl der beste unter allen Specialkatalogen der Nationen zu sein sich rühmen durfte, wurde sofort unbrauchbar, so wie er sich dem Kunstbereiche näherte; während er in allen übrigen Gruppen Nachweise über die Aussteller und die nothwendigen Erläuterungen der ausgestellten Objecte giebt, wird er bei der Kunst von einer Dürftigkeit, das kaum auf die Richtigkeit der Angaben, namentlich auf die richtige Schreibart der Namen mit Sicherheit gezählt werden darf.

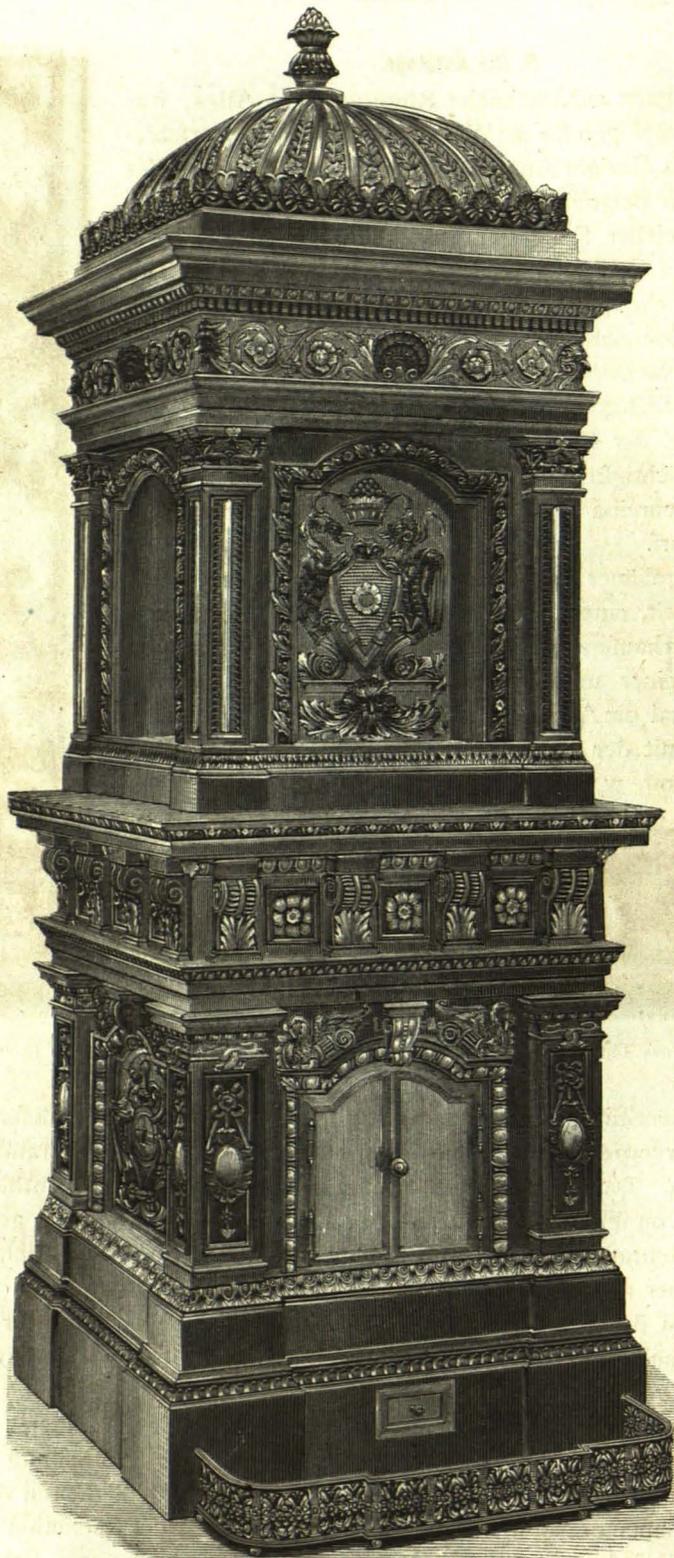
Die Italiäner hatten diesmal nicht wie 1867 die Tactlosigkeit, einen Katalog mit kritisirenden Bemerkungen zu verkaufen; abgesehen von der unerhörten Unordnung einer unalphabetischen Aufzählung, bei der nicht einmal die Arbeiten der Meister bei einander stehen, und die mit der Numerirung des officiellen Kataloges nicht stimmt, war derselbe aber auch so dürftig, das er



Randornament eines Thürvorhangs im Stile Henry II., Seide auf Sammet, von Roudillon in Paris.

lediglich auf der Stufe des allgemeinen Kataloges stehen blieb; und dieser — das muß schliesslich hervorgehoben werden — war an Aermlichkeit und Unbrauchbarkeit ein non plus ultra. Das er nur die allerunumgänglichsten Angaben enthielt, versteht sich zunächst von selber; dann aber war er so eng und unübersichtlich gedruckt, das er für den Gebrauch bei einem Studium der Ausstellung gar nicht zureichte. Schlimmer aber als diese praktische Unbrauchbarkeit war der so zu fagen Geist, welcher sich in der Bearbeitung dieses Druckwerkes, von dessen erster Auflage aus Mitleid vollständig geschwiegen werden muß, auch noch in seiner zweiten „vermehrten und verbesserten“ Auflage darstellte.

Es möge dem Berichterstatter über die Exposition des Amateurs vorbehalten sein, über die wissenschaftliche Unzugänglichkeit dieser Abtheilung des Kunstkataloges sich zu verbreiten: hier sei nur auf einige Kleinigkeiten hingewiesen, die mehr allgemeiner Natur sind und die Einheitlichkeit der Redaction des Ganzen verbürgen. So lesen wir auf S. 20 als erste Ueberschrift unter Schweden: „b)



Postamentofen von Bernhard Erndt in Wien.

Sogenannte (!) Objets d'art“. Auf S. 24 ist ein Schild des Freiherrn Anselm v. Rothschild „reich mit Goldtouchirarbeit verziert, in der Mitte ein Reiterkampf, herum allegorische Figuren“. Auf dem großen Verduner Altare von Klosterneuburg (S. 29) ist auf einem Täfelchen dargestellt „die Opferung der h. drei Könige“. S. 47 unter No. 13 findet sich eine „prachtvolle applikirte Perlenstickerei“; und was dergleichen Schönheiten mehr sind.

In dem eigentlichen Kataloge über die bildenden Künste der Gegenwart (Gruppe XXV) spielt nun die Schwierigkeit, die fremden Zungen zu überwinden, eine Hauptrolle. Mit unglaublicher Geschmacklosigkeit werden z. B. in der englischen Abtheilung die umständlichen englischen Titulaturen feierlich übersetzt: „Portrait der ehrenwerthen Frau so und so“, „von dem höchst ehrenwerthen Herrn



Handleuchter in Messing, von Denière in Paris.

so und so geliehen.“ Wie man es bei Quintanern beobachtet, lassen die Schwierigkeiten der Uebertragung den Uebersetzer die eigene Sprache vergessen: No. 55 heißt „Der gespensterische Jäger“. No. 56 ist „Eine Schöne und ein Thier“ (es ist das nämlich eine Dame, welche einem Hunde eine Schüssel vorhält). No. 64 wird übersetzt: „Der schüchterne Schüler“ (allerdings auch auf dem Rahmen des Bildes), während eine Dame im Tanzen unterrichtet wird. No. 103 erscheint der Besitzer des Bildes, Sir G. E. Street, Esqr., als „Mitglied der Quaritocks Hügel in Somersetshire“, während der letztere Genitiv, und zwar richtig „Quantocks-Hügel“, zu den beiden sonst unverständlichen ersten, den Gegenstand bezeichnenden Worten „Am Fusse“ gehört. — Auch die kleine Kunstabtheilung der Vereinigten Staaten ist nicht ohne Komik davongekommen: gleich der erste Künstler heißt „Wart Ames van“; später heißt der geniale Erfinder des Telegraphen „Morsé“.

In Spanien ist eine Eintheilung nach den Künsten auch nicht einmal versucht; was der Malerei angehört, wird in der Regel als „Oelgemälde“ bezeichnet — auch wenn es mehrere von demselben Meister sind, unter einer Nummer. Die Namen der Künstler sind nicht selten falsch angegeben, und an dummen Uebersetzungen

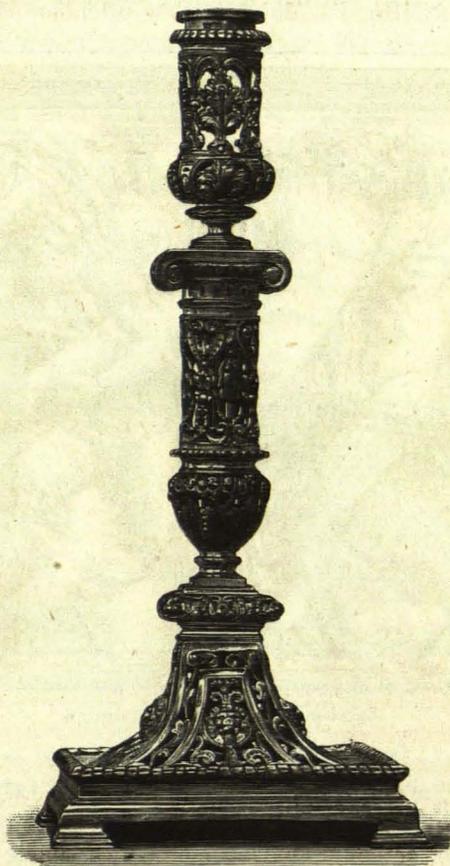
wie „Rette, wer kann,“ fehlt es auch hier nicht. Von einer Benutzung des Kataloges war Mangels einer Numerirung der Bilder selber keine Möglichkeit geboten. (Die später auftauchende Numerirung stimmte nicht.) — Man fage nicht, daß dies Schuld der spanischen Ausstellungscommission sei, die in ihrem ganzen Bereiche ein Labyrinth anstatt einer geordneten Ausstellung dargeboten hat. Die Kunstabtheilung hatte ihre eigene Verwaltung, und es wäre keine übertrieben große Mühe gewesen, wenn sich Jemand die Zeit genommen hätte, die 82 Nummern spanischer Kunstgegenstände wenigstens in einer ebenso ungenügenden Weise wie alles Uebrige zu katalogisiren und ein paar Nummern anzuheften.

Selbst mit dem Französischen scheint die officielle Katalogscommission auf einem sehr gespannten Fusse gestanden zu haben, und auch hier das eigene Sprachgefühl durch den Dämon der fremden Zunge verwirrt worden zu sein. Als Ueberschrift der Kupferstich-Abtheilung in dem Verzeichnisse der Kunstwerke Frankreichs wird das französische „Gravures“ mit „Gravirungen“ übersetzt. (In der Abtheilung der Schweiz steht an derselben Stelle „Zeichnende Künfte“!) Rembrandt's „Pièce de cent Florins“ erscheint, No. 1066, als „Hundertguldenstück“ statt „Hundertguldenblatt“. „La femme adultère“, was bekanntlich die Ehebrecherin heißt, wird unter No. 852 „Das ehebrecherische Weib“. Die französische „Société de Gravure“ verwandelt sich — vor No. 1156 — in eine französische Kupferstecher-Gesellschaft. No. 72 ist ein „Gelübde zur heiligen Anna.“ No. 287 stellt den „guten Samaritaner“ dar, srichte Uebersetzung ohne Berücksichtigung der deutschen feststehenden Terminologie. Die falsche Namenform geht natürlich durch. — No. 295 war nicht „Die menschliche Thorheit“, sondern „Das Schauspiel der menschlichen Thorheit“ zu benennen. No. 1378 und 1379 sind „Denkmünzen an“ etwas. No. 1353 zeigt eine „Genofeva-Capelle“; und so wird die Heilige noch unzählige Male geschrieben, einmal — No. 178 — aber der Abwechslung wegen auch richtig. No. 1384 sind „Cariathyden“ (mehr Fehler in der Rechtschreibung des Wortes sind absolut unmöglich!), No. 1571 giebt es einen „Artimedes“, und dergl. mehr.

Auch die österreichische Manier, den abhängigen Genitiv an eine falsche Stelle zu setzen, wirkt oft recht komisch, wie z. B. wenn No. 1160 als „Bruchstück eines Bildes in Wasserfarben des Correggio“ erscheint. Uebrigens sind auch schätzbare Entdeckungen auf dem einst ergebnisreichen und hier wieder mit Nutzen betretenen Wege des der Unwissenheit günstigen Zufalles gemacht worden: Unter No. 25 wird als Quelle über den Tod des Sokrates statt des bekannteren Phaedon der bisher leider noch nicht herausgegebene Phedrus nachgewiesen, noch dazu mit dem Zusatz „oder über die Seele“. — Nach No. 514 existirt im Vatican ein „Saal des Marktbrandes“. — Bei No. 556, einem Kirchen-Intérieur, lesen wir: „Die alten Weiber auf dem Platze Navone à (heißt bekanntlich im Italienischen „hat“) Santa Maria della Pace, Rom.“ Richtig wäre: „Die alten Höckerinnen von der Piazza Navona in (der nahe gelegenen Kirche) S. M. della Pace.“ — Durch No. 1317 lernen wir „Christus im Vorhimmel“ kennen; das wird wohl wieder ein neues Dogma geben! Neu ist auch No. 1145 „Der h. Johann“.

Auch manchen Künstlernamen bekommen wir in merkwürdigen neuen Formen zu hören: vor No. 2 „Gleyer“ (Gleyre), vor No. 120 „Zamarois“ (Zamacois),

No. 673 „Chabanel“ (Cabanel), vor No. 752 Ingres mit Vornamen „Augustin“ (Auguste). Diese Auslese wird als Probe genügen; doch mögen noch zwei Namen anderer Art eine Vorstellung von der Reichhaltigkeit an Fehlerrgattungen geben: No. 58 erscheint ein „Herakles Therapionios“, (vermuthlich statt Trophonios; beiläufig kennt die griechische Mythologie einen Herakles dieses Beinamens überhaupt nicht! und No. 212 begegnet uns der „h. Thomas von Aquinas“ (jetzt Aquino, im Alterthum Aquinum; die Katalogesart wahrscheinlich entstanden auf dem Wege einer genialen Conjectur auf Grund eines verlesenen „Thomas



Messingleuchter, von Denière in Paris.

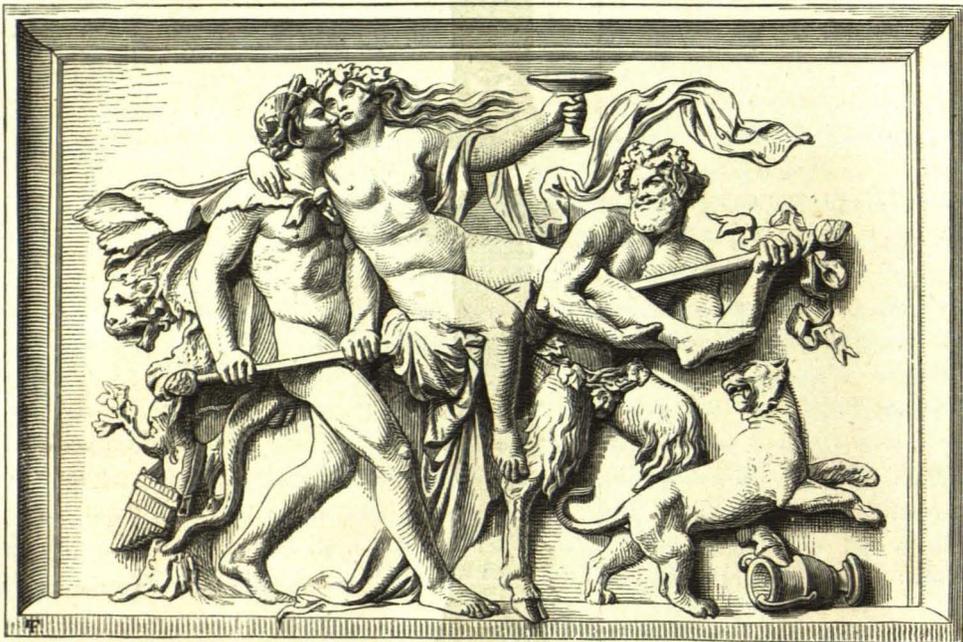
Aquinas“). — Schliesslich mag hier, da die Classification dieses Preisstückes auch jedem Anderen als mir Schwierigkeiten machen dürfte, die ganz buchstäbliche Reproduction einer Prachtstelle auf S. 126 Platz finden:

1487 Jesus' (!) Einzug in Jerusaleim, nach einer Wandmalerei von Hipp.

1488 Flandrin in der Kirche St. Germain des prés.

Das ist gewiss unübertrefflich! — Zu dem „Jesus“ bildet ein nicht übles Pendant No. 1331: „Clovis' Taufe“. Diese macht den schicklichsten Uebergang zu einer anderen hübschen Kategorie von Schnitzern.

Oft wird nämlich in der abgeschmacktesten Weise übersetzt und verdeutscht, anderwärts wieder, sichtlich aus reiner Unwissenheit, das Französische stehen gelassen; bei dem Einen wie bei dem Anderen entstehen aus Unbekanntschaft mit den Dingen selber die lächerlichsten Irrungen. Hier einige Beispiele bunt durcheinander: No. 1047 „Der Halbkreis des Palaftes der schönen Künfte“ (ohne Rücküberfetzung ganz unverständlich!), während unmittelbar zuvor, No. 1046, die Anbetung der h. drei Könige „in der Cathedrale von Cöln“ aufgeführt wird. Die schon erwähnte No. 1317 stammt aus der „Capelle des Fonts der Eustachius kirche“. Hier hat der Schreiber offenbar nicht gewußt, daß „cha-



V. K. N. R. B.

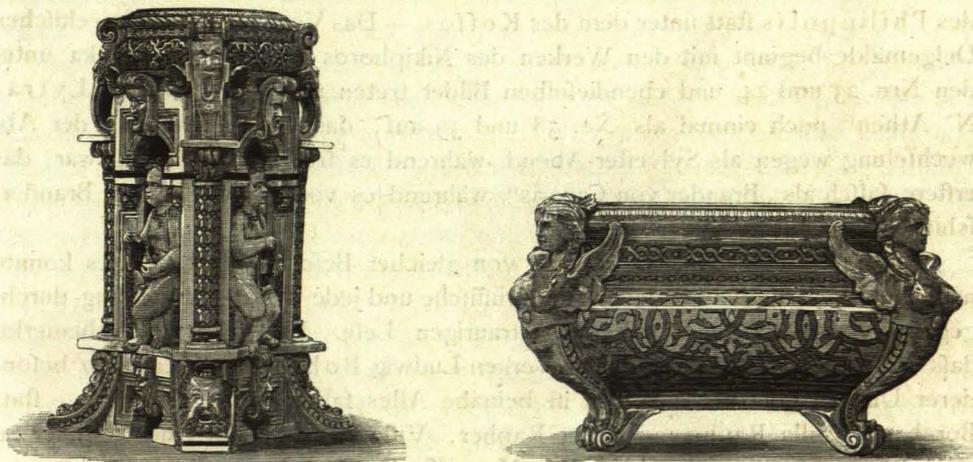
Bacchanal, Relief von Kundmann.

pelle des fonts (baptismaux)“ Taufcapelle heißt. Als No. 1474 figurirt der „Brunnen von Luxemburg“; hätte hier der Schreiber nur wörtlich „des“ oder „vom“ Luxemburg überfetzt, so hätte er einigermaßen eine Unwissenheit vor dem Leser wenigstens allenfalls verheimlicht, und dieser die Wasserkunstanlage im Garten des Luxembourg verstehen können. — No. 3 giebt es „Beinchen-Spieler“. No. 369 mußte man sich erst besinnen, was wohl „Die Kirche der heil. Maria vom Heil zu Venedig“ (della Salute) sein dürfte. — Auch wird in das Ueberfetzen durch wahrhaft geniale leichte Aenderungen ein überraschend neuer und tieferer Sinn gelegt, z. B. No. 1119: „Die Madonna von Casa di Terra nuova.

Ein herrliches Stück Quintanerüberfetzung, das bekannter gemacht und im Gedächtnisse behalten zu werden verdient, steht ganz bescheiden wie ein Veilchen unter No. 148. Das dort verzeichnete Bild stellt — unter dem höchst verständnisvollen Titel „Die Hochzeit der Nibelungen“ — Brunhildens Brautnacht dar, und da fragt — nach dem Kataloge — die schöne Maid den gebundenen Gön-

ther, den „kühnen Mann“ in seiner nicht weniger als reckenhaften Situation, „des Morgens, ob er wüßte, daß sie ihn ihren Leuten sehen lasse also gefesselt von den Händen einer Frau“. — Das ist wohl ein würdiger Schluss dieser kleinen, aber hochfeinen Auswahl aus der französischen Katalog-Abtheilung. — Bei der Schweiz heißt es grundsätzlich ein „Cadre“ statt ein Rahmen. Im Belgischen Verzeichnisse ist bei einem Bilde von Henri Leys, No. 292, das allerdings zu schwer zu überetzende Wort „pèlerinage“ stehen geblieben oder, da dasselbe dem Corrector ebenso unbekannt war wie dem Schreiber, vielmehr: „Le Pèlerinage“.

Dass mit dem Italienischen noch mehr Malheur passiert ist, versteht sich wohl von selbst. Dass aber bei Giuseppe Mengoni die Würde des Comthures zum Städtenamen geworden, ist denn doch etwas zu stark. Andrei und Andreini heißen Beide Francesco, nicht Ferdinand, wie im Kataloge steht. Bigamonti und Rigamonti, die Beide „ein Hirtenmädchen“ gemacht haben sollen, sind natür-



Salzgefäße, Stil Henri II., von Minton in Stoke upon Trent.

lich identisch; die erstere Namenform ist die richtige. Matteucci schreibt sich natürlich mit zwei c. Della Nave — wenn man es nicht, wie im italienischen Spezialkataloge geschehen, in ein Wort schreiben wollte — unter D aufzuführen, ist verwirrend, wenn sich z. B. findet: „Negro Dal, Peter“ und „Chirico di, Jakob“, wo wiederum die Folge der Wörter falsch ist. Des Letzteren Bild ist bezeichnet: „Der Vaterlands-Verräther etc. Buoso da Duera“ (statt: di Duero); genau wie „Ritter pp.“ — „Lisi, de Benedikt“ ist noch verkehrter als die vorigen Namenbezeichnungen, denn jedenfalls gehört (das oder) ein Komma vor den Vornamen, und ferner ist bekanntlich „de“ kein italienisches Wort: der Künstler heißt Delisi. Sein Bildwerk wird benannt: „Die Jugend Archimedes“ mit einem unmöglichen Genitiv. „Epifode aus dem Blutbade der unschuldigen Kinder“ (No. 77) ist wieder umständliche und ungeschickte genaue Uebersetzung, wo der deutsche Sprachgebrauch das Richtige leicht an die Hand gab. — Was mag wohl eine „Voritzbank“ (No. 103) sein? Schauerliche Verundeutschung von „banco presidenziale“. Die „Einimpfung“ (No. 187) — ohne abhängigen Genitiv — sagt kein Mensch außer einem

verzweifelten Uebersetzer. „Amore in agguato“ heisst nicht „Die Liebe auf der Lauer“ (No. 195), sondern „Amor auf der Lauer“, — wie denn überhaupt die Synonymität der Liebe und des Liebesgottes in den romanischen Sprachen dem armen Uebersetzer vieles Stolpern verurfacht hat. — „I primi fiori“ kann doch nicht „Die erste Blüthe“ heissen, sondern bedeutet „Die ersten Blumen“. — Wer sagt denn (zwischen No. 544 und 545: „Marcello lässt seine Psalmen durch vier Frauenzimmer — „Signore“ steht im Italienischen! — singen“? — Und so könnte das Sündenregister in infinitum fortgesetzt werden. Doch mag ein recht schwerer Fehler hier schon die Reihe beschließen: Ueber No. 621: „Kupfersticharbeiten“ (schöne Art zu katalogisieren!) steht fett gedruckt zu lesen: „Kallographie, königliche, zu Rom, Rom“. Ein jeder sieht, dass nur ein ganz gedankenloser Mensch so das italienische „Calcografia“ verprudeln konnte.

In der griechischen Abtheilung erscheint unter No. 16 „Die Venus von Milos“ — statt von Melos oder Milo — „vollkommen ergänzt“ unter dem Namen des Philippotis statt unter dem des Koffos. — Das Verzeichniß der griechischen Oelgemälde beginnt mit den Werken des Nikiphoros Lytras aus Attika unter den Nrn. 23 und 24, und ebendieselben Bilder treten unter dem Namen „Lytras N., Athen“ noch einmal als No. 38 und 39 auf, das zweite aber hier der Abwechslung wegen als Sylvester-Abend, während es früher Neujahrstag war; das erstere falsch als „Brander von Canaris“, während es vorher als „Kanaris, Brander-schiff“, bezeichnet war.

Natürlich ist der Katalog überall von gleicher Beschaffenheit, und es könnte nun auch noch die skandinavische, die russische und jede andere Abtheilung durchgegangen werden. Doch genug der traurigen Lese. Es sei nur noch bemerkt, dass unter „Rußland“ über den Werken Ludwig Bohnstedt's ein ganz besonderer Unstern gewaltet hat. Da ist beinahe Alles falsch: Villa Borhardt — statt Borhard, Villa Rapherr — statt Rapher, Villa March (auch eine Nummer zu wenig, 37 gehörte mit dazu) — statt Marc. Trostnetz, Gouv. Charkow. —

Wie lange wird man noch bei allen großen Ausstellungen derartige Gegenstellungen machen müssen, und wann endlich wird man begreifen, dass das wichtige und schwierige Geschäft der Katalogisierung nicht in die ersten besten, sondern in zuverlässige und berufene Hände zu legen ist, und nicht nur in berufene, sondern auch in solche, die etwas thun wollen und nicht für die gewissenhafte und fachgemäße Ausführung der ihnen übertragenen Arbeit entweder zu faul sind oder sich zu vornehm dünken?

III. Frankreich.

Es ist von allen Seiten ausgesprochen und bestätigt worden, dass es den Franzosen gelungen ist, sich auf der Weltausstellung in allen Zweigen der Kunst und Industrie so vertreten zu lassen, dass auch nicht der mindeste Einfluss des großen nationalen Unglückes seit dem Jahre 1870 sich bei ihnen wahrnehmen liefs. Da zu der in Frankreich allgemein herrschenden richtigen Auffassung von der Wichtigkeit der Kunst für die Cultur und die Ehre eines Landes diesmal

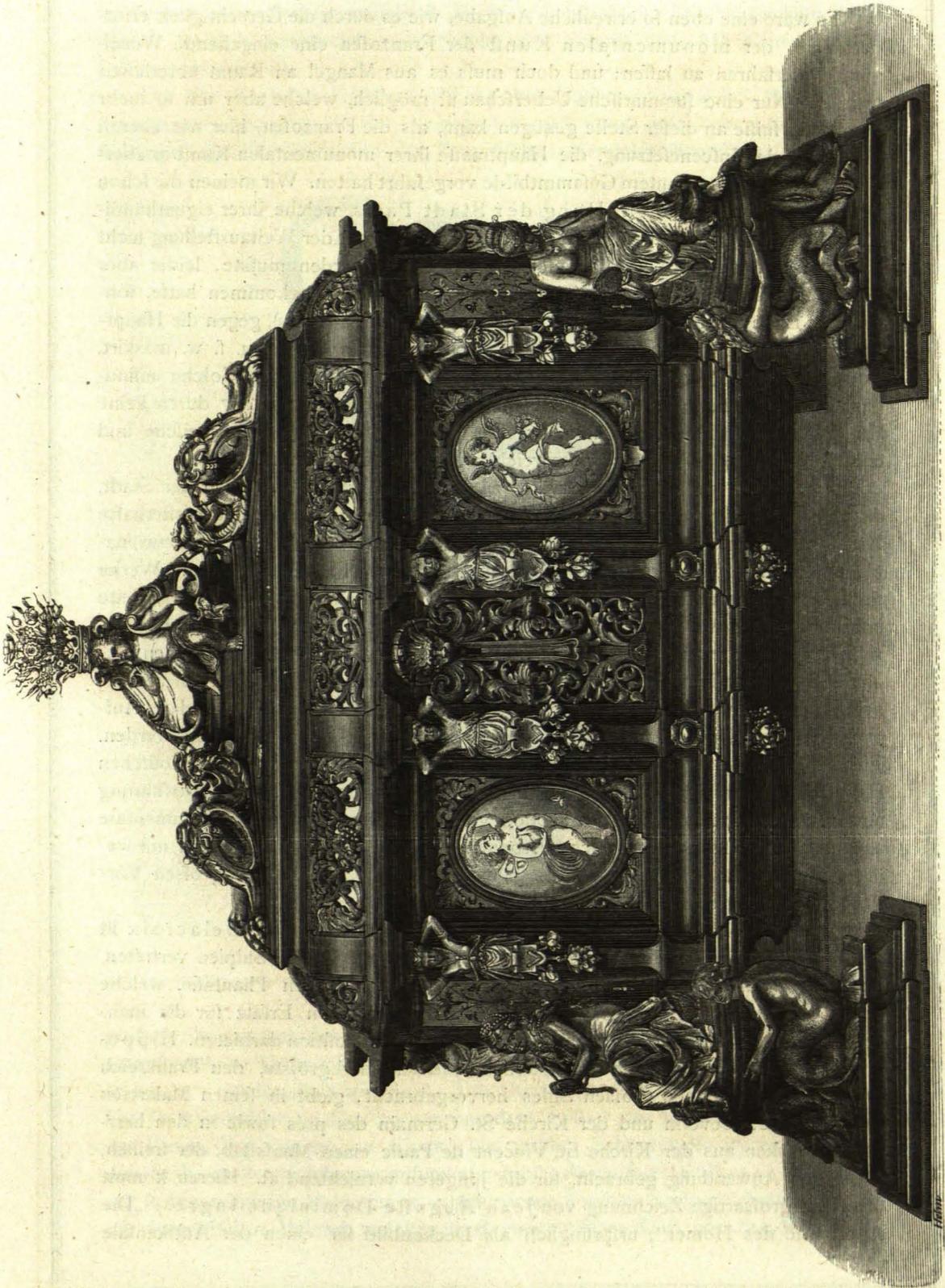
noch der besondere Antrieb gekommen ist, jede Spur einer Scharte auszuwetzen, so ist von allen Seiten eine Rührigkeit und Opferwilligkeit an den Tag gelegt, die es bewirkt hat, daß kaum ein irgendwie klangvoller Name aus der jetzigen Künstlergeneration auf der Weltausstellung unvertreten war; und dabei hat Frankreich es möglich gemacht, daß fast kein Werk von der Ausstellung von 1867 hier wieder erschienen ist. Namentlich die bedeutendsten Künstler, ein Meiffonnier, Gérôme, Bouguereau, Boulanger u. s. w., auch die berühmten Porträtmaler, wie Cabanel, Duran, Nélie Jacquemart u. A. treten mit durchweg neuen Werken auf.

In ihrer Gesamterscheinung zeigt diese modernste französische Kunst wiederum, daß das künstlerische Können und Wissen sich dort einer Pflege erfreut, wie vielleicht nirgend sonst wo. Jeder Meister selbst zweiten und dritten Ranges ist bewußt und klar in seinen Zielen und beherrscht sicher und gewandt die zu seinem Zwecke erforderliche Technik; Unfertigkeiten in Zeichnung und Pinführung kommen nicht vor, absolute Thorheiten, gräßliche Fadheiten und Albernheiten, wie sie anderwärts wohl vorgeführt zu werden pflegen, gehören hier so zu den Ausnahmen, daß man vielleicht sagen kann, man findet sie gar nicht, abgesehen natürlich von einem Gesichtspunkte, auf den ich nach diesem der Allgemeinheit gespendeten Lobe hinweisen muß. Der technischen Meisterschaft steht nämlich ein Mangel an einfach natürlichem Gefühl, an wahrhaft künstlerischen Ideen gegenüber, und es wird diesem Mangel mit einem Haften nach den pikantesten, barocksten, mitunter abstoßendsten Sujets abzuhelpen gesucht, so daß man sich einem Gefühle der Unheimlichkeit und der Befremdung in den Räumen der französischen Kunst kaum entziehen kann. Aber diese Schwächen werden durch jene guten Eigenschaften fast in Vegeessenheit gebracht, deren inniger Zusammenhang mit der Cultivirung einer wahrhaft großartigen national-monumentalen Kunst vorher ausgeführt ist. Liegt es doch auch gar nicht so fern, die unnatürlichen Appetite, welche sich in der Auswahl der Stoffe kundthun, auf die ungesunde Temperatur der gesellschaftlichen Atmosphäre während der letzten Decennien zurückzuführen, und wenn man auch in den augenblicklich herrschenden Zuständen Frankreichs noch keine Gewähr für eine gesündere Luft finden kann, in welcher die Kunst ruhig Athem schöpfen könnte, so ist doch die Rückkehr zu soliden Zuständen immerhin näher gerückt, als noch vor wenigen Jahren.

Ein höchst anerkennenswerthes Taktgefühl haben die Franzosen darin bewährt, daß sie die riesigen Schlachtenbilder, durch welche sie die früheren Großthaten ihrer „unbesieghchen Armee“ zu verherrlichen stets übermächtig bestrebt wären, nicht haben auf der Weltausstellung erscheinen lassen, sondern daß die Kriegsbilder, die überhaupt vorhanden sind, fast ausschließlich dem letzten Kriege angehören und zwar ihre Vorwürfe in genrehafter Auffassung und, beiläufig gleich hier zu erwähnen, mit einer seltenen Vortrefflichkeit behandeln; so z. B. was Protais und Berne-Bellecour in dieser Art geliefert haben. All die zahlreich gemalten Fanfaronaden und Beleidigungen des Gegners hat man unterdrückt.



Grabdenkmal von B. Afinger.



Bronze-Cafette mit Email, von Fritz Müller in München.

Es wäre eine eben so erfreuliche Aufgabe, wie es durch die Gerechtigkeit erfordert wird, der monumentalen Kunst der Franzosen eine eingehende Würdigung widerfahren zu lassen; und doch muß es aus Mangel an Raum unterlassen werden. Nur eine summarische Ueberschau ist möglich, welche aber um so mehr dem Bedürfnisse an dieser Stelle genügen kann, als die Franzosen, hier wie überall Meister in der Inszenetzung, die Hauptmasse ihrer monumentalen Kunst in übersichtlichem und imponierendem Gesamtbilde vorgeführt hatten. Wir meinen die schon angedeutete Specialausstellung der Stadt Paris, welche ihrer eigenthümlichen Zusammenfassung wegen sich in das Gruppenschema der Weltausstellung nicht einfügte, und deshalb ganz abgefordert aufgestellt werden mußte, leider aber keinen selbständigen Bau zum Aufenthaltsorte angewiesen bekommen hatte, sondern am Ende einer „Zwischengalerie“ (eines überdeckten Hofes), gegen die Haupthalle des Industriegebäudes durch eine Ausstellung von Wagen u. s. w. maskirt, einen für viele Besucher unentdeckten Aufenthalt gefunden hatte. Solche unfindbare Räume, welche in dem Weltausstellungspalaste von Paris 1867 durch keine Kunst herzustellen gewesen wären, brachte eben das winkelige, unorganische und confuse System des Wiener Baues reichlich und spontan hervor.

Dort sahen wir nun die Entwürfe zu 48 ausgeführten Bauwerken der Stadt, dazu von achtzehn prächtige monographische Bearbeitungen, ferner eine musterhafte Monographie über das verbrannte Hôtel de Ville, und endlich sechs Concurrenzpläne für dessen Wiederaufbau. Als architektonische entziehen sich diese Werke der Beurtheilung an dieser Stelle: sie werden sie nach Bedürfnis von anderer Seite erfahren. Aber wir sehen überall Maler und Bildhauer, oft in beträchtlicher Anzahl, als „Mitarbeiter“ aufgeführt; zum Beweise, dass überall bei öffentlichen Gebäuden, von dem Justizpalast, der Dreifaltigkeitskirche und dem Châtelet-Theater bis herab zu Schulen, Mairien und Casernen, den bildenden Künften würdige Aufgaben in der Theilnahme an der monumentalen Gestaltung zu Theil werden. Theils für dieselben, theils für zahlreiche andere Architekturen der französischen Hauptstadt sahen wir in Skizzen, in Cartons und Modellen, in fertiger Ausführung und in verschiedenartigster Reproduction von Malern und Bildhauern monumentale und zum Theil sehr umfangreiche Arbeiten geliefert, und — sei es auch mit weniger Originalität und Genie — die jüngeren in den Spuren der großen Vorgänger voranschreitend.

An diese selbst werden wir noch vielfach erinnert. Eugène Delacroix ist durch seine drei Gemälde in der Engelcapelle der Kirche St. Sulpice vertreten, jene mächtigen Ausbrüche einer gewaltigen und fruchtbaren Phantasie, welche durch das Ungefühl ihrer Lebensfülle einen bestechenden Ersatz für die mangelnde stilvolle Regelmäßigkeit und Symmetrie der Composition darbieten. Hippolyte Flandrin, der ernste und feierliche Meister, der größte, den Frankreich je im religiösen Fache großen Stiles hervorgebracht, giebt in seinen Malereien der Kirche St. Séverin und der Kirche St. Germain des prés sowie in den herrlichen Fresken aus der Kirche St. Vincent de Paule einen Maßstab, der freilich, streng zur Anwendung gebracht, für die Jüngeren vernichtend ist. Hierzu kommt noch die großartige Zeichnung von Jean Auguste Dominique Ingres: „Die Apotheose des Homer“, ursprünglich als Deckenbild für einen der Antikenfäle

im Louvre entworfen, unzweifelhaft die beste künstlerische Frucht, welche durch das — vielfach verwirrende — Studium der Schule von Athen in Raffael's Stanzen gezeitigt ist.

Der alte Nicolas Robert Fleury hat fogar noch neuerlich thätig in die monumentale Kunstproduction eingegriffen und durch zwei sehr tüchtige Darstellungen aus der Geschichte der französischen Handelsgesetzgebung — für den

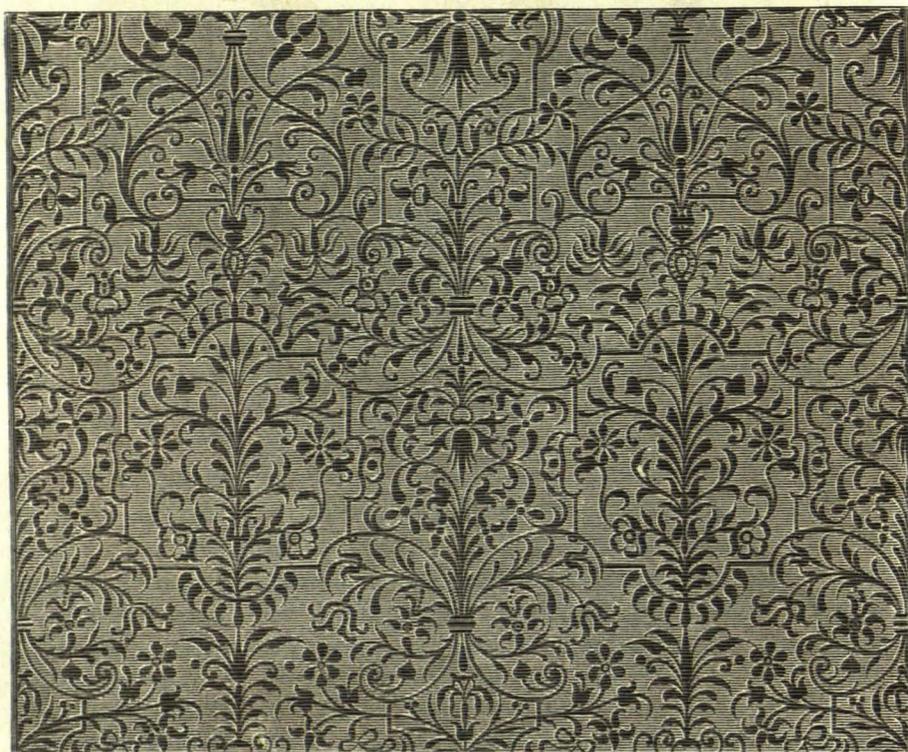


Kanne in vergoldetem Silber mit Emailmalerei, von Ratzersdorfer in Wien.

großen Sitzungsfaal des neuen Handelsgerichtshofes — das schon vor Jahren ausgesprochene Urtheil Julius Meyer's, „dass des Künstlers Phantasie sich ausgelebt habe“, handgreiflich widerlegt. Der älteren Generation ist auch Alexandre Hefte beizuzählen, dessen Szenen aus dem Leben des h. Franz von Sales (in der Kirche St. Sulpice), zu seinen gelungensten Schöpfungen gehörend, längst ihre Stelle in der Geschichte gefunden haben. Auch Emile Signol repräsentirt mit seinen religiösen Malereien in verschiedenen Kirchen ein Entwicklungsstadium der französischen Malerei, welches durch eine fühlbare Kluft von den Richtungen

der unmittelbaren Gegenwart geschieden ist. — Sie Alle und noch einige Andere vergegenwärtigen das goldene Zeitalter der modernen Kunst Frankreichs, in welchem binnen wenigen Jahrzehnten eine seltene Reihe schöpferischer Ingenien den künstlerischen Ausdruck einer neuen Weltanschauung auf den verschiedensten Wegen fuchte und fand.

Von da zu den Jüngsten, deren Werke nach der Zeit ihrer Entstehung streng genommen einzig das Recht hatten, hier zu erscheinen, ist, wie schon bemerkt, ein großer Schritt, und nichts weniger als in aufsteigender Linie! Und doch, welche Fülle achtbaren Könnens, welche reiche Mannichfaltigkeit der Richtungen, welcher Ernst der Bemühung, oft welche Fruchtbarkeit — wenn auch nicht recht eigentlich der Phantasie, so doch der Hand! Man denke an die rafflose und staunenswerth

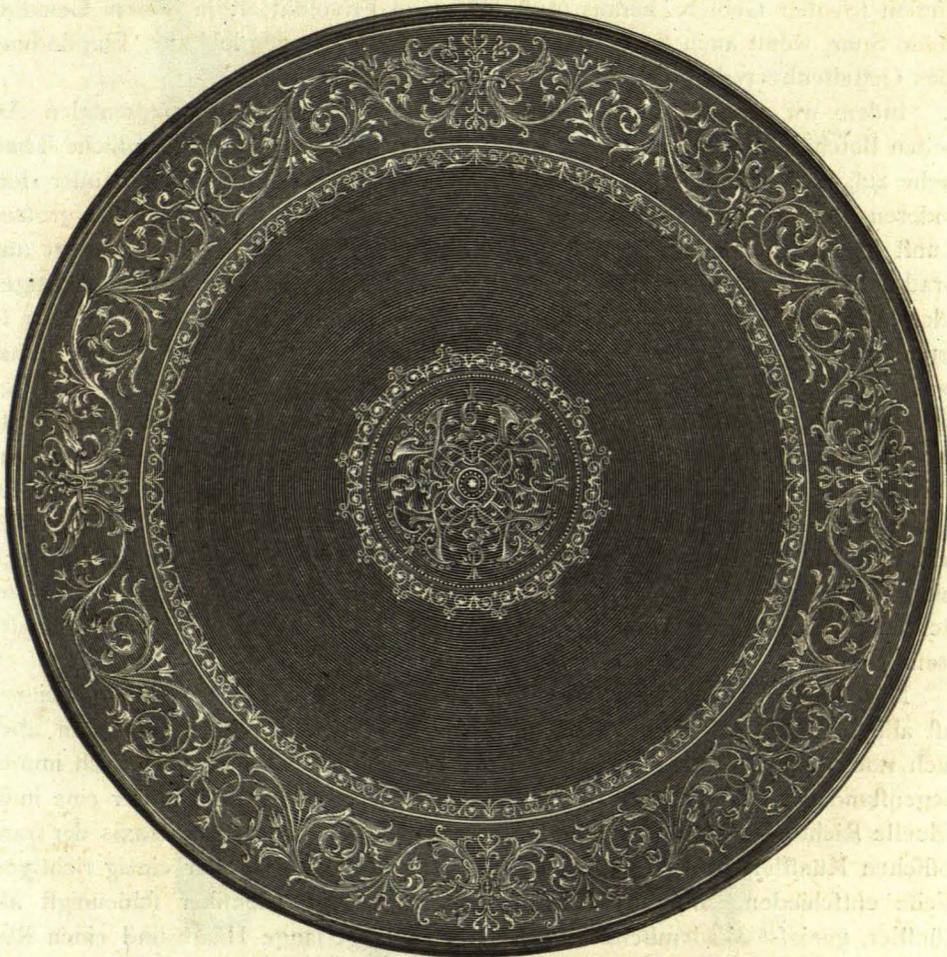


Tapete aus dem Kaiserpavillon, von Giani in Wien.

F. W. BADER WIEN sc.

umfangreiche Thätigkeit eines Henri Lehmann (die freilich in der Weltausstellung durch vier Photographien nicht einmal als andeutungsweise repräsentirt gelten konnte); wie hat er sich mit einer wahren Allgefügigkeit den verschiedenartigsten Aufgaben anzubequemen verstanden, und eigentlich nie, ohne durch eine edel geführte Linie, durch eine gewisse vornehme Größe der Sinnesart, durch eine geschickte und nicht unkräftige Färbung decorativ eine bedeutende Wirkung hervorzubringen, mag auch dem einzelnen Werke gegenüber mit noch so vielem Fug der Vorbehalt gemacht werden können, dass weder Gedanke noch Erfindung irgend welche Tiefe und eigenartige Kraft hat.

Ein Schauspiel anderer Art bietet Alexandre Cabanel dar. Mag ihm fein Fiasco auf dem Gebiete der Kunst großen Stiles mit seinem „verlorenen Paradiese“ von der 1867er Ausstellung auch unvergessen sein, — in diesem Jahre zeigte er, dass nur der Stoffkreis damals ihm fern, nicht die Wucht einer monumentalen Aufgabe an sich über der Sphäre seines Vermögens lag. Sein „Triumph



Faience-Schüssel, aus Roerstrand, blau mit weiß.

der Flora“, riesiges Deckengemälde für einen Saal des Louvre, zeugt von einer spielenden Leichtigkeit in der Ueberwindung der größten Schwierigkeiten. Die Vertheilung der Massen durch den Raum, die anmuthigen Bewegungen, das freie und leichte Schweben der Gestalten, der freudige und doch maßvolle Schwung in allen Theilen der Composition verrathen den vollbürtigen Meister der großen Kunst. Nur die matte süßliche Färbung, die sich zu keinem ernstern Gegenfatze zwischen vollen ungebrochenen Tönen aufschwingen kann, gemahnt an die schwächste Seite des Malers, der mit jener bekannten „Geburt der Venus“ feinen Ruf begründet hat; und es ist selbst nicht unwahrscheinlich, dass auch dieser Mangel in

dem Ensemble der betreffenden Saaldecoration minder schwer empfunden werden wird. Wer sich von der Trefflichkeit der Composition recht schlagend überzeugen will, der braucht nur die überraschend kräftig ausgefallene Photographie anzusehen. — Bei Cabanel hat sich Julius Meyer's Vermuthung, bei der man 1867 ein Fragezeichen zu machen sich gedrungen fühlte, bestätigt: „Es steckt wohl in dem gut geschulten Maler das Zeug zu ernstern Arbeiten, wenn es ihm gelingt, aus diesem frivolen Gebiete hervorzutreten.“ Von Frivolität ist in diesem Gemälde keine Spur, wenn auch freilich ebensowenig eine warme, lebhafte Empfindung dies Gestaltenheer durchfrömt.

Indem wir die zahlreichen Namen der sonst noch mit monumentalen Arbeiten Beschäftigten mustern, fällt uns die zunächst scheinbar befremdliche Thatfache auf, daß Künstler der allerverschiedensten Richtungen in einem oder dem anderen Stadium ihrer Entwicklung durch die praktische Uebung in der großen Kunst hindurchgegangen sind. Es ist höchst anziehend und belehrend, Art und Grad des Gelingens oder Mißlingens mit der anderweitigen früheren, gleichzeitigen oder späteren Bewährung des Künstlers in Vergleich zu stellen. Dass aber so grundverschiedene Künstler gelegentlich versuchsweise zu solchen Arbeiten herangezogen werden, das setzt die — wenigstens instinctiv vorhandene — richtige Ueberzeugung voraus, daß nur durch einen ernsthaften Versuch die Tragweite der Begabung zuverlässig ermittelt werden kann, und daß selbst das ausgesprochene Talent oft von selbst nicht auf seine eigentlichen Wege kommt, oder nach schwüchtern, andeutenden aus eigenem Antriebe ausgeführten Proben nicht hinlänglich erkannt wird. Wie sollte es nicht auch in der Kunst gelten: „Es wächst der Mensch mit seinen höhern Zwecken“? Und ist nicht die Ausführung höher denn die Skizze, nicht die monumentale Leistung begeisternder als das ohne Bestimmung gemalte Staffeleibild?

Nächst jener subjectiven Voraussetzung — im Besteller — hat diese vielseitige, fast allseitige Antheilnahme der Künstler an den monumentalen Arbeiten aber auch noch eine objective — in den Künstlern selber. Was bei uns noch immer Gegenstand der Erwägung ist, ob und wann dem angehenden Künstler eine individuelle Richtung gegeben und gestattet werden soll, das ist in der Praxis der französischen Künstlerbildung längst und mit bestem Erfolge in der einzig richtigen Weise entschieden. Bei uns fühlt sich der junge Akademiker schleunigst als Künstler, genießt akademische Freiheiten, und trägt lange Haare und einen Rubenshut. Er achtet Alles gering, was er nicht kann oder nicht versteht, und sieht die ganze Kunst beschlossen in dem, was ihm zufällig — entweder wirklich oder auch nur nach seiner Meinung — gelingt. Es sitzt unserer ganzen Akademie-wirthschaft, wenn auch mit Worten in Abrede gestellt, doch thatsächlich der alte Zopf noch im Nacken, zu glauben, dass es möglich, und somit Aufgabe sei, jemanden zum Künstler zu machen. Es wird auch von den Künstlerbildungsanstalten her jeder Zögling als Künstler angesehen, dessen oft gewiss höchst verkehrter und beschränkter Individualität eine Berechtigung zuerkannt und eine Rücksicht erwiesen wird, auf die doch lediglich erst die fertige, bewährte Künstlernatur Anspruch hat.

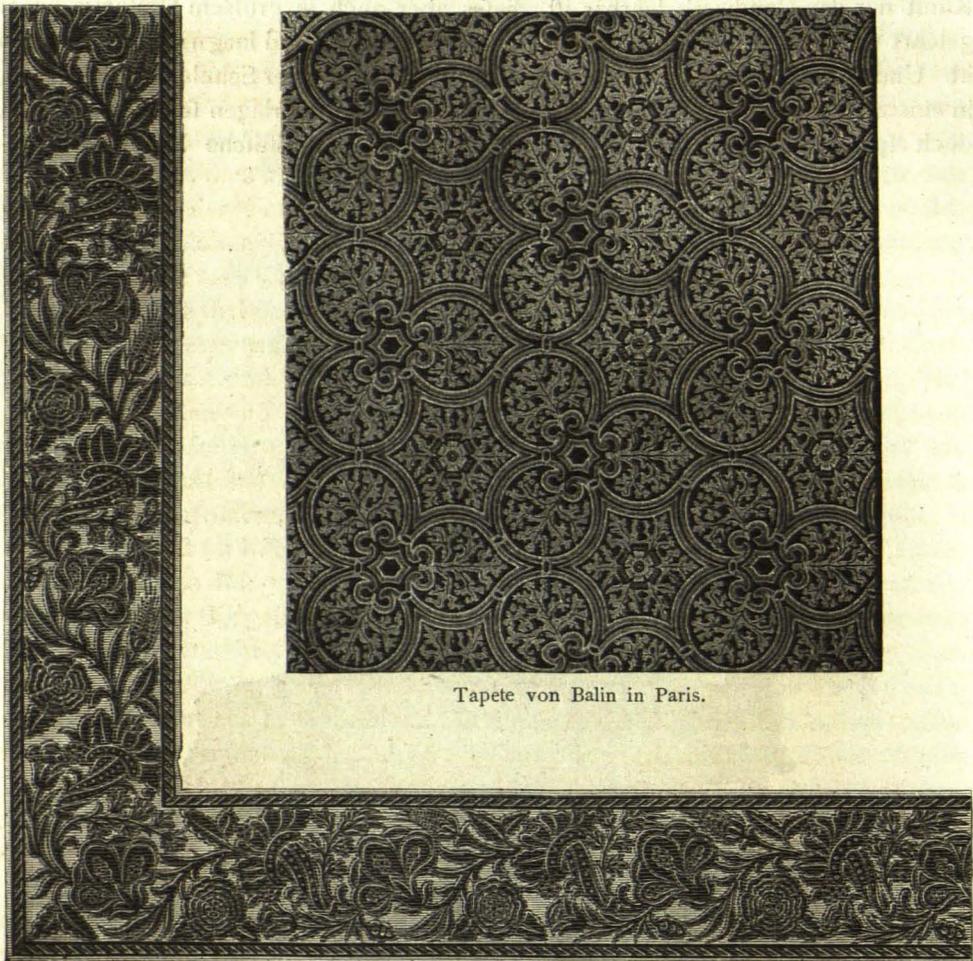
Bei den Franzosen weiß man und beachtet man strengstens, daß von der

Kunst nur das Handwerk lehrbar ist, dieses aber auch in großem Umfange sicher gelehrt werden muß, und in solchem Umfange schwierig und langwierig zu erlernen ist. Und wie die Erfahrung lehrt, daß die Leute, die in einer Schule, in einer Stadt, in einem Lande nach derselben Methode und denselben Vorlagen schreiben gelernt, doch später eine verschiedene und für jeden charakteristische Handschrift be-



Sessel im Stile Henri II., von Roudillon in Paris.

kommen, und diejenigen, welche den gleichen grammatischen Unterricht genossen haben, trotzdem jeder einen besonderen Stil schreiben, so hat man — vernünftigerweise — auch nicht gefürchtet, durch eine wohlüberlegte strenge Organisation für den Unterricht in dem gesammten handwerklichen Theile der Kunst die individuelle Entwicklung und Bethätigung der einzelnen fertigen Künstler zu gefährden oder zu präcludiren. Ja, man hat sogar die Leitung und Ueberwachung der jungen Künstler mit größtem Vortheile auf eine Stufe ausgedehnt, auf der unsere frühreifen Herren Akademiker dergleichen als schnöden Hohn und persön-



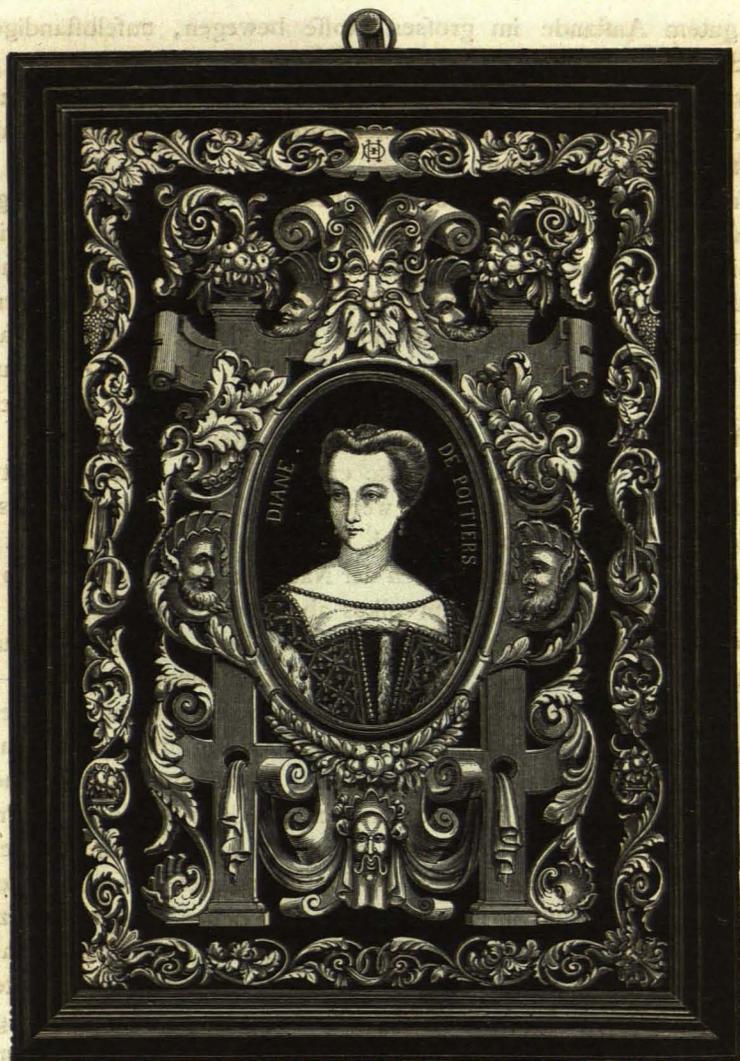
Tapete von Balin in Paris.

Vorhangsbordüre aus dem Kaiserpavillon, von Giani in Wien.

F.W. BADER WIEN

liche Beleidigung mit Entrüstung von sich weisen würden. Der Erfolg der abweichenden Auffassung und Behandlung — „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen!“ — ist aber der: Während bei uns die jungen Künstler, die früh nach Italien verschlagen werden, dort in der Regel Schiffbruch leiden, und höchst selten sich einer auf seiner Römerfahrt zu etwas Bemerkenswerthem, vorher noch nicht von ihm Erreichtem entwickelt, existirt in Frankreich kaum ein einziger Künstler von einiger Bedeutung und einigem Rufe, der nicht den „grand prix de Rome“ unter seinen Ehrenausszeichnungen aufzuführen hätte, und dessen Berühmtheit nicht von seinen pflichtmäßigen, unter der Förderung und Ueberwachung der französischen Akademie in Rom entstandenen „envois de Rome“ datirte.

Die französischen Staats-, städtischen und kirchlichen Behörden und die Privaten, welche in die Lage kommen, grössere künstlerische Arbeiten in Auftrag geben zu müssen, wissen daher von vornherein, das jeder Künstler, der seinen regelmässigen akademischen Gang abfolvirt hat, unbedingt „sein Handwerk



Emailtafel mit dem Portrait der Diana von Poitiers, von Pottier.

versteht“. Und während 99 Procent unserer jungen „Künstler“, fünf, sechs Jahre nach Beginn ihrer Studien vor eine selbständige monumentale Aufgabe gestellt, (wenigstens innerlich und in unbelauschten Augenblicken) ein Gesicht machen würden, wie ein Junge, der in der ersten Schwimmstunde an der Leine in's tiefe Wasser geworfen ist, plätschern die französischen im gleichen Falle — um in dem Gleichnisse zu bleiben — mit wohliger Empfindung als sichere Schwimmer in dem vertrauten Elemente umher. Macht Einer in übermüthiger Laune Tollheiten, nun, so sinkt er unter; es kommt auf seine Geistesgegenwart und Kraft an, ob er wieder emporkommt. Aber in der Regel hält die genossene strenge Zucht von allzu waghalsigen und verderblichen Extravaganzen fern.

Daher die überraschende Erscheinung, daß selbst Leute von einer so eigenthümlichen und bizarren Geistesbeschaffenheit, wie Auguste Glaize, sich mit

ziemlich gutem Anstande im großen Stoffe bewegen, unselbständige und im höheren Sinne unproductive, wie etwa Eugène Lenepveu (um für beide Arten etwas ältere Namen, deren Entwicklung zu übersehen ist, beizubringen), sich doch durch eine gewisse Unanftößigkeit und äußere Zuverlässigkeit als brauchbare Kräfte empfehlen können.

Ueber dem Allen aber schwebt herrschend und bestimmend jene großartige Kunstgefnung der Franzosen, in der sie allerdings auch eine gewisse Aehnlichkeit mit den alten Römern haben, mit dem ungeheuer wesentlichen Unterschiede jedoch, daß es ihnen an wirklicher Begabung zur künstlerischen Production und zu schöpferischem Auftreten nicht gleich jenen gebracht. Dadurch hat bei ihnen, und zwar unter allen modernen Völkern bei ihnen einzig und allein, die Kunst in Staat und Gesellschaft diejenige Stellung, die ihr bei einem Culturvolke ersten Ranges gebührt, die ihr vorzuenthalten das Zeichen ist, daß dem betreffenden Volke zu einem Culturvolke ersten Ranges doch noch etwas fehlt.

Nur um nicht mißverstanden zu werden, nicht um uns über uns selbst zu täuschen und zu trösten, sei ausdrücklich bemerkt, daß natürlich nicht die Würdigung der Kunst im öffentlichen Leben der Nation allein schon ein positives Kriterium für den Rang eines Culturvolkes abgeben kann. —

Ein weiteres Eingehen auf Einzelheiten aus dem Gebiete der französischen Monumentalmalerei wollen wir uns — als relativ unersprießlich — erlassen, ja selbst der Plastik an dieser Stelle nur eine kurze Erwähnung zu Theil werden lassen; und zwar aus zwei Gründen. Einmal ist die Bildhauerkunst ihrer Natur nach wesentlich monumental, und ihre Uebung in monumentalem Sinne begründet daher nicht eine so durchgreifende und entschiedene Theilung der Production, wie im Gebiete der Malerei. Zweitens aber darf sich die französische Sculptur nicht nur nicht der gleichen kraftvollen Blüthe rühmen, wie die Malerei — sie steht in der modernen Welt ja immer und überall hinter der letzteren zurück, — sondern sie hat auch nicht einmal relativ eine ähnliche Bedeutung erlangt. Die Plastik ist eine spröde Kunst und verträgt keine gewagten Experimente. Sie ist daher wohl gelegentlich durch überkühne Neuerungen aus den Fugen gegangen, aber ein classischer moderner Typus — wie in der deutschen Kunst durch Thorwaldsen und die Schadow-Rauch'sche Schule — ist dort nicht producirt worden. Ein sicheres, selbstbewusstes Können hat sie mit der Malerei gemein — es stammt bei Beiden aus gleicher Quelle. Eine gewisse Unverzagttheit im Wurf ist auch ihr aus diesem Grunde eigenthümlich. Der einzelnen Künstler Erwähnung zu thun, kann hier unterlassen werden. Nur Francisque Joseph Duret, der formgewandte Meister des h. Michael mit dem Drachen, an der Fontaine St. Michel, und zahlreicher anderen öffentlichen Denkmäler in Paris, der fein etwas theatralisches Wesen durch nicht forcirte Größe der Erfindung und entschiedenes Schönheitsgefühl — freilich ohne die Gabe tieferer Charakteristik — in Vergessenheit bringt, mag an dieser Stelle feines Lobes verdienten Antheil erhalten.

Als einen weiteren Glanzpunkt der französischen Kunstabtheilung darf man wohl unbedenklich die Vertretung des Portraits bezeichnen, und zwar vertritt hier wiederum die bereits genannte N^élie Jacquemart, Schülerin des jüngst verstorbenen Léon Cogniet, die höchste Höhe. Ihre zehn Portraits, die von einfachen Brustbildern bis zu ganzer Figur gehen, Männer und Frauen in dem verschiedensten Alter darstellen und die verschiedensten Charaktere im Costüme und in der Farbenhaltung zum Ausdruck bringen, sind eben so viele Meisterwerke, jedes in einer feiner besonderen Richtung; eine unübertreffliche, ungezwungene



Seidenstoff, auf Papier gespannt, von Balin in Paris.

Noblesse in der Haltung, charakteristischer und lebendiger Ausdruck der Köpfe, ein geschicktes Arrangement, sehr reine und präzise Zeichnung und eine außerordentlich schöne Farbe zeichnen diese Gemälde gleichmäÙig aus und reihen sie dem Besten an, was die Kunst im Portraitfache überhaupt hervorgebracht hat. Das Portrait einer jugendlichen, reizvoll schönen Dame in kirschrothem Kleide, ganze Figur, würde selbst die Nachbarschaft van Dyck'scher Bildnisse ziemlich ungefährdet bestehen.

Zwischen dieser Dame und den besten männlichen Vertretern des Faches ist ein großer Abstand, wiewohl auch mehrere der bekannten und bewährten Meister des Bildnisses nicht unrühmlich vertreten waren. Ich nenne Alexandre Cabanel, dessen Portraitgruppe im Florentiner Costüm des 15. (nicht, wie der Katalog schreibt, des 14.) Jahrhunderts nur etwas mehr Wärme in der Behandlung haben dürfte, um für vorzüglich zu gelten. Ferner Charles Landelle,

deffen sämtliche Bilder eigentlich Portraits oder wenigstens Charakterstudien sind. Wunderbarerweise steht gerade dasjenige unter diesen Bildern, welches er doch sicher mit der meisten Liebe gearbeitet hat, die Gruppe seiner beiden Söhne, in der Malerei auffällig zurück, während das Brustbild der Frau S., jener stolzen Brünette, die so recht den Landelle'schen Gesichtstypus zeigt, in jeder Hinsicht von hervorragender Schönheit ist.

Eine eigenthümliche Enttäufchung bereitete dem deutschen Publicum Carolus Duran, der das unverdiente Glück gehabt hat, das Portrait der



Stühle mit gepresstem Leder, von B. Ludwig in Wien.

Frau F. von Leopold Flameng meisterhaft radirt zu sehen und dadurch bei allen Lesern der Gazette des Beaux-Arts die Vorstellung eines eleganten, feinen Künstlers erweckt zu haben. Seine drei lebensgroßen Frauenbildnisse in ganzer Figur, unter denen sich auch das erwähnte befand, zerstören diese Illusion gründlich; seine Behandlung hat etwas Brutales, und weit entfernt von jener echt französischen Grazie, die im Portrait fast nie verleugnet wird, kokettirt er förmlich mit einer decorativen Malweise, die keineswegs durch harmonische Wirkung und treffende Charakteristik mit sich versöhnt. Er ist ein Maler der Toilette und der Schminke, und nur, wo es sich um grobe Effecte handelt, ist er an seinem Platze. Daher auch das Portrait der wenig anziehenden Frau Rattazzi ihm am besten

gelungen ist und den meisten Beifall bei denen, die feiner Kunst überhaupt Beifall zollen mochten, eingetragen hat.

Eine andere Ueberraschung der merkwürdigsten Art bereitete den Kunstfreunden Claude Ferdinand Gaillard. Der geschätzte Radierer, der Meister jenes unvergleichlich feinen Blattes nach Jan van Eyck's „Mann mit der Nelke“, stellte sich gleichzeitig mit sechs Portraits als Oelmaler vor; er überträgt die grösste Tugend des reproducirenden Künstlers, keine eigene Auffassungsweise und keinen selbständigen Stil, sondern die Gabe der Anbequemung an jeden fremden zur höchsten Entwicklung gebracht zu haben, auch in die eigene Malerei, wo dieser Vorzug mindestens von geringerem Werthe ist. In der That



Stuhl von Schmidt & Sugg in Wien.

würde Niemand darauf kommen, diese sechs Gemälde demselben Künstler zuzuschreiben, so verschiedenartig ist ihr Charakter nicht nur je nach dem verschiedenen Naturell der Dargestellten, sondern auch durch die Pinfelführung, durch die Farbengebung und die gesammte Auffassung. Während er in einem weiblichen Bildnisse zeigt, das er von van Eyck gelernt hat, die furchtbarste Hässlichkeit mit der unverbrüchlichsten Treue darzustellen und zu einem Wunder der Kunst zu machen, sehen wir in dem Bildnisse eines Herren mit der Brille die zarteste Detaillirung mit der markantesten Zeichnung vereint. Und während Abbé Rogerfon in halb lebensgroßem Maassstabe uns liebenswürdig und freundlich mit gefundem Geiste und Körper in das Auge schaut, steht der Commandant

des Freischützen- und Plänklercorps vor Paris mit einer Krankhaftigkeit der ganzen Erscheinung vor uns, die etwas Grauerregendes hat, und der bleiche Teint des hohlbackigen Gesichtes geht in furchtbarer Monotonie durch das graublaue Wamms der Uniform in den tonlos stumpfen grauen Hintergrund über, — ein unheimliches Ensemble. Das kleine Portrait des Grafen R. in gelbgrauem Rock ist in seiner schlichten Facestellung nur so hingeschrieben, der ganze Mann, wie er leibt und lebt, in sicherer, ruhiger Vornehmheit mit überlegendem und überlegenem Geiste. Nicht weniger ist in seiner draftischen Art der „normannische Typus“ gelungen. In allen diesen verschiedenen Auffassungs- und Behandlungsweisen haben wir das Gefühl, daß der Künstler seinen Gegenständen vollständig gerecht wird, und wir sehen ihn mit unbeschränkter Meisterschaft über eine unverbrüchlich sichere Technik gebieten, der jedes Mittel recht und jeder Zweck erreichbar ist, und so mag der Totaleindruck der Bilder je nach der Eigenthümlichkeit der Dargestellten und der subjectiven Zu- und Abneigung der Beschauer mehr oder weniger anziehend sein: jedes seiner Bilder ist von eigenartigem und fesselndem Interesse, ein Lob, welches kaum hoch genug angeschlagen werden kann, Angesichts der Fluth gleichgültiger Menschenabbildungen, mit denen in ewiger Monotonie und Langweiligkeit die meisten Portraitkünstler unserer Tage die Ausstellungen überschwemmen, ohne uns für sich und ihre Opfer interessiren zu können. Das verstehen die französischen Portraitkünstler fast durchgängig, und darin liegt ihre große Ueberlegenheit.

Man darf auf diesen Umstand keineswegs ein zu geringes Gewicht legen, denn die Blüthe der Portraitkunst ist von der Blüthe der Kunst großen Stiles durchaus nicht zu trennen und ihre nothwendige Voraussetzung. Alle Meister der großen Malerei, die auf verheißungsvollen Wegen gewandelt sind und die höchste Spitze künstlerischer Entwicklung bezeichnet haben, sind im Portrait groß gewesen, und wo eine hohe Kunst ohne gleichzeitige Blüthe der Portraitkunst sich gezeigt hat, da war die Frucht taub, die Nachfolge glitt unmittelbar in den Verfall hinein. So wird uns der Zustand der Portraitkunst innerhalb der Kunstübung einer Nation zum untrüglichen Maßstabe für die Ausichten, welche sich derselben eröffnen. Eine Nation, welche über eine solche Bildnißkunst verfügt, wie die Franzosen, hat in der Kunst noch lange nicht ihr letztes Wort gesprochen, auch wenn unter den einzelnen künstlerischen Erscheinungen und selbst in überwiegender Zahl unter der Production einer längeren Epoche sich tief gehende Spuren einer geistigen Ermattung und einer künstlichen Ueberreizung der Affecte, die nur auf den äußerlichen Effect losarbeitet, zeigt. Geht daneben eine so tüchtige und so solide, vielfach geübte Portraitkunst her, wie in Frankreich, so bedarf es eben nur etwas veränderter äußerer Verhältnisse, welche die Ueberreizung herabstimmen und an Stelle des gesuchten einen gewachsenen würdigen Stoff der Kunst darbieten, um wieder das Größte erreichen zu lassen, namentlich wenn durch alle Mißwege hindurch sich eine so vielseitige gewandte und allerseits mit Sicherheit bewältigte Technik erhält, wie das in Frankreich der Fall ist; und auch die Concentration und einheitliche Schulung sämmtlicher künstlerischen Kräfte, welche durch die überlegene Stellung der Pariser Akademie und durch die römische Akademie herbeigeführt wird, kann im Interesse der

Ausprägung eines nationalen Typus kaum hoch genug angeschlagen werden. Dürfen wir z. B. in Deutschland auch hoffen, durch die Decentralifation und die ungefähre Gleichstellung der verschiedenen Kunstschulen in Nord und Süd, in Ost und West ein vielfarbigeres Bild unserer nationalen Kunst zu entfalten, so werden wir doch die Schwierigkeiten, daraus eine Einheit zu machen und eine höchste, umfassende Repräsentation der nationalen Kunst etwa in einem einzelnen großen Künstler zu finden, für doppelt groß halten müssen.

Mit dem Vorerwähnten dürfte, was an ganz ungewöhnlichen Werken der Portraitkunst vorhanden war, hinreichend vollständig aufgezählt sein. Nur ein sehr vom Gewöhnlichen abweichendes Bildnis fordert noch eine Betrachtung: das Reiterportrait des Generals Prim, von Henri Regnault (f. die Abbildung auf S. 229).

Krank auf dem Wege von Rom nach der Heimat in Marseille angekommen (September 1868), vernahm der junge Künstler (damals noch nicht ganz 25 Jahre alt), dass Spanien sich erhoben, die Königin verjagt und die Republik erklärt habe. Elektrifirt durch den Reiz der großen Idee, für die es ihm selbst bestimmt war, dereinst zu sterben, — denn so, als einen Kampf für das republicanische Princip, faßte er die verlängerte und verzweifelte Gegenwehr Frankreichs gegen die unwiderstehlich siegreichen Heere Deutschlands auf, als deren Opfer er bei Bougival fiel, — eilte er, kaum einigermaßen hergestellt, nach dem Schauplatze der Ereignisse, und hatte die Genugthuung, am 8. Oktober dem Einzuge des Helden der Revolution, Juan Prim's, in Madrid beizuwohnen.

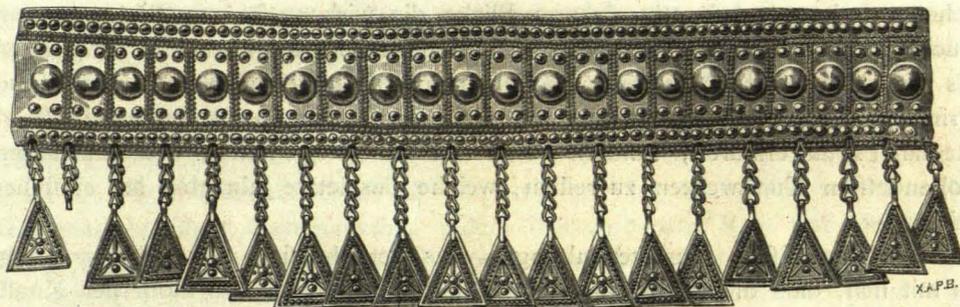
Der Eindruck war so gewaltig, dafs er ihn als Künstler objectiv zu gestalten



Stickerei von einem Kinderkleid, österreichische Frauenarbeit.



Schreibtisch, entworfen von König & Feldscharek und C. Graff, ausgeführt von Michel und Hanusch in Wien.



Egyptischer Goldschmuck.

sich gedrungen fühlte, und wenige Monate nachher überraschte das lebensgroße Bild — beinahe eben so sehr Historie wie Portrait — die Besucher des Pariser Salons (1869) und begründete entscheidend den Ruf seines Urhebers. Der Kopf des Reiters ist von einer ausdrucksvollen Blässe; energisch trotz seiner kleinen Figur lenkt er mit fester Hand ein auffallend großes Pferd, einen prächtigen feurigen Rappen mit flatternder Mähne. Bunte, erregte Gestalten umgeben — mit bewundernswerther Kraft untergeordnet — jubelnd, schreiend und Fahnen schwingend den Helden des Tages; wie dieser barhäuptig, mit herrschender Ruhe in dem Strudel der ihn umtösenden Leidenschaft das Ross parirt, wie sichtbarlich eine Epoche entscheidender Kämpfe in dem vorgestellten Momente gipfelt, wie das Leben selber sich hier unarrangirt in einem Höhepunkte geistiger Spannung und Aufregung zur

Geltung bringt, das ist ganz erstaunlich zu sehen.

Mit Recht ist darauf hingewiesen worden, daß die Bekanntschaft mit Velazquez und mit dem wunderlichen, aber dämonisch gewaltigen Goya unsern Künstler solche Töne gelehrt hat. Die eigene freie und breite Pinselführung, zumal in den Nebenpartien, die bewusste Sicherheit, mit der in möglichst wenigen und unvermalten Pinselstrichen — gewissermaßen durch lauter einzelne Drucker — die charakteristischen Züge prägnant wiedergegeben sind, das verräth eine Begeisterung und ein Können, eine Unmittelbarkeit der Schöpfung, die nur allzufelten ist. Wie zahn, wie langweilig wird, obwohl an sich recht gut, ja sogar bedeutend, gegenüber die-

sem Bilde etwa Camphausen's Friedrich II. und der große Kurfürst! Fürwahr: die Kunst der Malerei ist eigentlich die Kunst, regelmäsig und schön zu



4Jr.

Tafel in Majolica, von Ginori in Doccia bei Florenz.

sehen, d. h. mit instinctiv sicherem Blicke die wirkungsfähigen Bilder in dem flüchtigen Wechsel der wirklichen Erscheinungen zu erkennen und festzuhalten. Es wird wenig Mustergültigeres nach diesem Grundsätze getroffen werden, als dieser Prim, und ich stehe nicht an, ihn nicht bloß für das bedeutendste Werk Regnault's zu erklären, sondern es zu den hervorragendsten, bezeichnendsten, vollendetsten Kunstwerken zu reihen, welche das letzte Jahrzehnt hat entstehen sehen. —

Die französische Kunstverwaltung — das versteht sich von selbst — bringt es mit sich, daß dieses Bild — wie alle als Markzeichen der modernen Kunst-richtung in Frankreich sich darstellenden Kunstwerke — dem Staate gehört. Man ist dort längst so klug, in dieser Richtung lieber zu viel als zu wenig zu thun, und das, was sich unter dem Angekauften nach Jahren und Jahrzehnten etwa als im Momente der Entstehung und der Erthebung überschätzt herausstellt, lieber entweder auszuschließen oder an die zahlreich bestehenden Provinzial-Museen abzugeben, als die Hauptfammlungen des Staates in die peinliche und lächerliche Lage zu versetzen, hinterdrein auf die epochemachenden Arbeiten der Vergangenheit Jagd machen zu müssen, und dabei dann auf das zufällig noch Käufliche — also auf die »beaux restes« statt auf die »prémices« der Kunstproduction — angewiesen zu sein und gleichwohl in die Höhe geschraubte Preise zahlen zu müssen, nachdem der Künstler selbst nicht selten bei Lebzeiten aus Mangel an Absatz zu annehmbaren Bedingungen — namentlich für grössere Arbeiten — in Noth gerathen, mindestens an der vollen, freien Entfaltung seiner Fähigkeiten gehindert worden war.

Das bemerkenswertheste Werk Regnault's nächst diesem Prim, seine Salome, machte die Wiener Ausstellung nicht weitem Kreisen bekannt, dagegen sein letztes großes Bild, in Tanger, als Nachwirkung der in Spanien und in Afrika empfangenen Eindrücke, während des Sommers 1870 entstanden und eine Hinrichtung ohne Urtheil unter den maurischen Königen zu Granada darstellend. Am Eingange eines maurischen Palaftes hat ein großer Henker mit bronzefarbenem Teint, angethan mit einem langen rothfarbenen Rocke, sein unseliges Geschäft vollzogen. Zu seinen Füßen liegt in jener überwindlichen und ungeschickten Stellung, welche, wie man sagt, den Gliedern der Enthaupteten eigen ist, der Leichnam einer prächtig gekleideten Persönlichkeit. Sein Haupt, blutlos und bleich, ist auf die untersten Stufen der im Vordergrunde befindlichen Treppe gerollt; eine große rothe Blutlache breitet sich über die weißen Marmorplatten aus. Der aufrechtstehende Henker, ungemein stolz und befriedigt, sein Amt nach allen Regeln der Kunst geübt zu haben, wifcht gleichgültig die kaum benetzte blitzhelle Klinge seines Yatagan an dem Zipfel seines Gewandes ab.

In diesem Vorgange, welchem ein Delacroix natürlich eine Wendung zum Tragischen gegeben hätte, und der in der That nicht übermäßig heiter ist, hat Regnault in erster Linie eine Gelegenheit erblickt, gewisse Farbenverbindungen zu probiren, eine in der Salome noch nicht dagewesene Harmonie der Töne. Der Scharfrichter hat, wie schon gesagt, die bräunlichen Fleischtöne der Afrikaner; sein Gewand hat eine Farbe ähnlich derjenigen halbverwelkter Rosen; ein schmaler weißer Linnenstreif umzieht seine Stirn. So in einer Tonleiter gehalten, deren

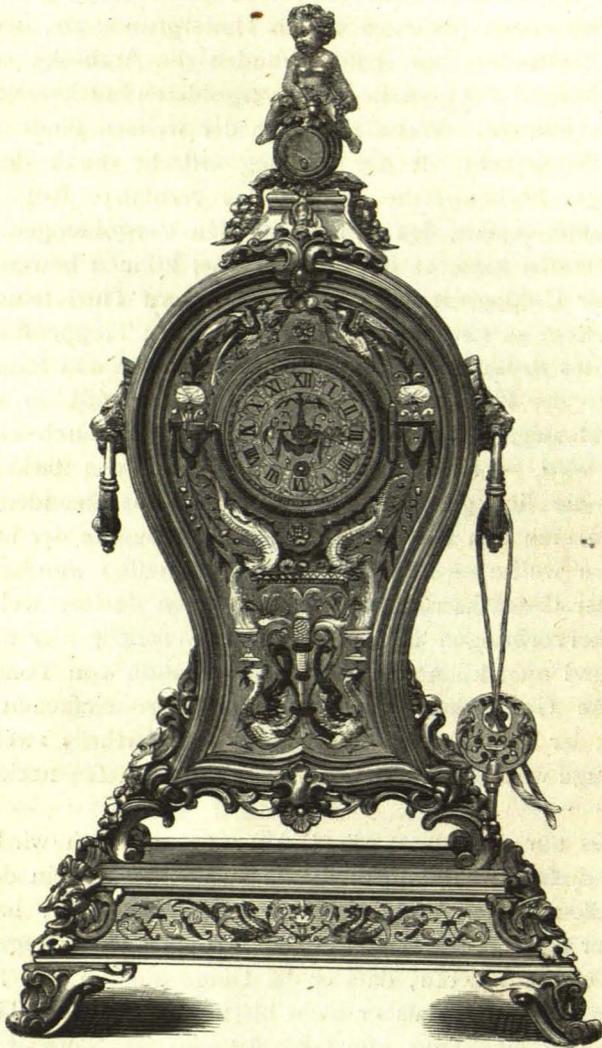
Kraft durch den Widerschein einer indirecten Beleuchtung gemäßigt wird, hebt sich die Figur von einem glitzernd hellen Hintergrunde ab, der Vorhalle eines alhambraartigen Gebäudes, auf dessen Wänden die Arabeske erglänzt und die unzähligen Erhebungen der gemalten und vergoldeten Stuckverzierungen in einem fahlen Lichte schimmern. Wenn man von der weissen Binde abieht, die die Stirn der Figur heraushebt, ist die Wirkung erstrebt durch den wohlthuenden Gegensatz analoger Farbenwerthe, indem das verblasste Rosa mit dem bräunlichen Roth zusammenquillt, das Orange mit den Vergoldungen.

Streng genommen hätte es Regnault hierbei können bewenden lassen, aber unverzagt bis zur Unklugheit hat er für den untern Theil seines Gemäldes ein ganz anderes System zu Grunde gelegt. Die weissen Treppenstufen, die purpurrothen Flecken des strömenden Blutes, der leichenhafte und schon in's Gräuliche schillernde Kopf, der Körper des Enthaupteten, luxuriös in ein Gewand von grüner Seide gekleidet, dessen schreiende Farbe noch durch einen hochrothen Gürtel gehoben wird, — all das bildet ein Ensemble von starken und lebhaften Farbenwerthen, die sich gegenseitig durch ihre Nebeneinanderstellung steigern, und die — wenn man den Fall unter dem Gesichtspunkte der literarischen Kategorien betrachten wollte — wohl als ein einigermaßen wunderbares Mittel für den Ausdruck der Gemüthserschütterung erscheinen dürfte, welche eine so tieftraurige Scene hervorbringen sollte. Das Drama spricht hier nicht seine natürliche Sprache, und man könnte in dieser Combination von Tönen eine bis zum Paradoxen kühne Gefuchtheit sehen. Unter dem einfachen Gesichtspunkte der Coloristik hat der Urheber der »Hinrichtung ohne Urtheil« zwei Bilder in einem geliefert. Das Auge wird ein wenig beunruhigt durch diesen neckischen Gegensatz in sich.*)

Und wenn es nur das Auge wäre! Aber das Gemüth wird in einer Weise gepeinigt durch diese Darstellung, die kaum zu überbieten fein dürfte. Selbst der französische Kritiker, dessen Worte ich unten wiedergegeben, hat etwas davon gemerkt, wenn er sagt: »Dies Gemälde war in dem Werke Regnault's ein neuer Beweis nach so vielen anderen, daß er die Dinge nur sah und sehen wollte von ihrer malerischen Seite, und daß er nicht bis zur Seele in die Tiefe drang. Unzweifelhaft zeigt sich eine Spur von Gedanken in dem Portrait Prim's; aber er giebt nichts mehr der Art in seiner Judith; in der Salome ist er unfafsbar; sehr wenig ist davon in der »Hinrichtung ohne Urtheil« vorhanden. Das Dramatische war nicht das Gebiet Regnault's, und obgleich sie ihn verschwenderisch ausgestattet, hatte die gütige Fee unter ihren Geschenken die Gabe der Thränen vergessen.«

Bruno Meyer.

*) Das Vorstehende, fast wörtlich genaue Uebersetzung der Schilderung des Bildes in dem von Paul Mantz verfaßten Aufsatze der „Gazette des Beaux-Arts“ über Henri Regnault (1872, I, p. 81 fg.), kann dem deutschen Leser als eine treffende und an sich vorzügliche Probe der französischen, den technischen Gesichtspunkt vor jedem andern, fast mit Ausschluß jedes andern, zur Geltung bringenden Kunstkritik gelten. Es thäte nur gut, wenn auch wir dieser Seite der Beurtheilung mehr Rechnung trügen, als bis jetzt meistentheils geschieht. Leider geben in dieser Beziehung gerade die in Deutschland der Kritik waltenden Künstler ein nichts weniger als glänzendes Vorbild.

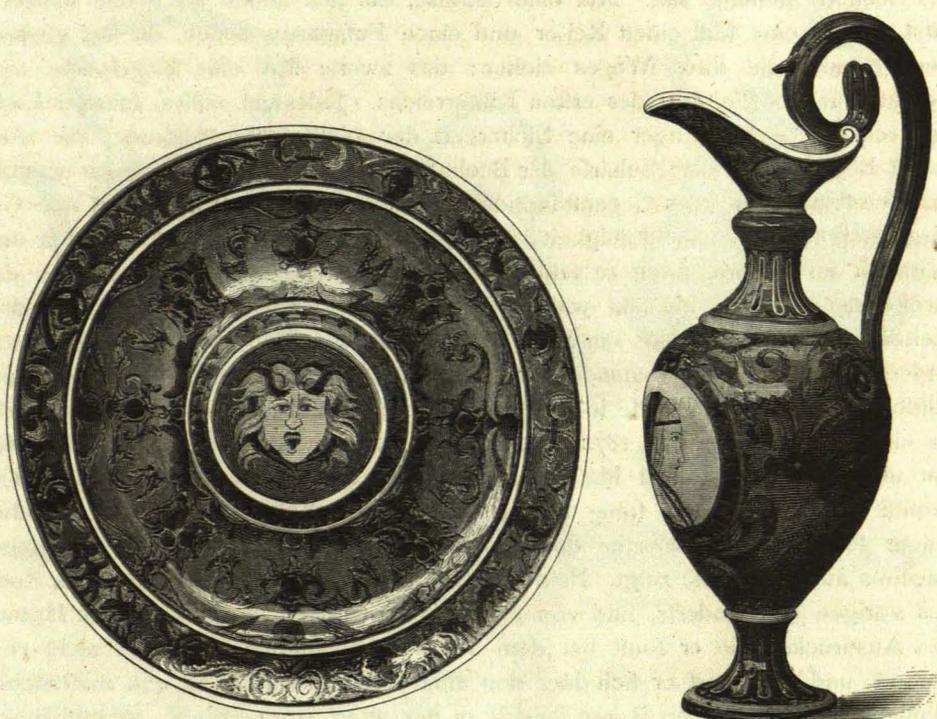


Uhr von Ratzersdorfer in Wien.

Zu dem Besten und Gesundesten, was die französischen Säle enthielten, gehörten auch diesmal wieder die Gemälde der beiden großen Genremaler Breton und Meiffonier.

Jules Adolphe Breton malt das Landvolk seiner Heimath, der ehemaligen Provinz Artois, in den einfachsten Situationen, im unmittelbarsten Zusammenhang mit der Natur. Die ruhige Größe seiner Charakteristik, der schlichte Ernst der Auffassung, verbunden mit einem Zuge des Ahnungsvollen und Tiefen, der durch die eigenthümliche Schönheit der Farben- und Lichtwirkung unterstützt wird, sind außerordentlich und finden in der ganzen modernen Kunst nicht ihres Gleichen. Es sind nicht novellistische interessante Situationen, welche er darstellt, nicht humoristische Epifoden, in welchen sich die einzelnen Charaktere launiger

und individueller entwickeln können. Von dieser Richtung, welche in der deutschen Volks- und Sittenmalerei die herrschende ist, bleibt Breton's Weise weit entfernt; statt der frohen Laune, welche bei den Deutschen waltet, tritt uns bei ihm gewöhnlich eine leise Melancholie entgegen, statt des dramatischen Elementes gibt ein episches Motiv oder noch häufiger ein lyrisches den Grundton an. Die absichtslose Einfachheit in Situation und Charakteristik ist bei Breton das Größte, sie prägt seinen Werken einen unvergleichlichen Adel auf, sie bringt es mit sich, daß die Menschen, die er malt, eine so unbedingte und selbstverständliche Berechtigung der Existenz haben, so vollkommen mit der Natur verschmolzen erscheinen, in der sie stehen. Da fanden wir zunächst Breton's Hauptwerke aus



Majolica-Gefäße, von Minton in Stoke upon Trent.

der Galerie des Luxembourg: „Die Segnung der Felder“ (1857), eine ländliche Procession, welche in glühendem Sonnenlicht durch die Kornfelder hinzieht, und das noch schönere, zwei Jahre später entstandene Gemälde: „Die Heimkehr der Aehrenleserinnen;“ ferner zwei neue Gemälde aus den Jahren 1871 und 1872: „Die Freundinnen“, drei Bauernmädchen, welche Arm in Arm plaudernd durch die Kornfelder hinwandeln; an Qualität und Feinheit der Stimmung den Aehrenleserinnen verwandt, außerordentlich schön durch die Art, wie hier drei weibliche Charaktere zusammenklingen; und „Die Quelle“, ein Bild in lebensgroßen Figuren und zwar nur mit zwei Gestalten junger Landmädchen am Brunnen. Ganz im Schatten gehalten, heben sie sich vom lichten Abendhimmel ab. Die weiblichen Charaktere sind bei aller Schlichtheit voller Anmuth

und Adel. Und wie ist auch in diesen beiden Bildern wieder der Frieden des Abends zum Ausdrucke gebracht! Inmitten der gedämpften, dämmernden Stimmung überrascht uns die sichere Klarheit, mit der jede Form zur Geltung kommt, bei aller Unbefangenheit sind Bewegung und Haltung überall edel und stilvoll. Wie richtig existiren die Figuren im Raum, wie vollendet ist die Modellirung auch in den dunkelsten Schattenpartien, wie fein umspielt das Licht die Umrisse der Körper! Und — bei aller coloristischen Meisterschaft, aller Breite des Vortrags — welche keusche Discretion!

Das Vorzüglichste, was von Louis Ernest Meiffonier vorhanden war, bestand in zwei ganz kleinen Bildchen aus dem Jahre 1869, zu denen Antibes die Scenerie geliefert hat. Auf einer StraÙe, die sich neben der Mauer hinzieht, läßt er das eine Mal einen Reiter und einen Fußgänger sehen, die bei glühendem Sonnenlicht ihres Weges ziehen; das zweite Mal eine Kegelpartie von Soldaten in der Uniform des ersten Kaiserreichs. Jedesmal volles, scharfes Licht und reizlose Gegend, aber eine Sicherheit der malerischen Wirkung, die über jeden Begriff geht, eine Schärfe der Beobachtung, die kühl, ruhig, sogar manchmal selbst mühsam alles Gegenständliche mit der äußersten Genauigkeit und Gediegenheit festhält, eine Fähigkeit, im allerkleinsten Maßstabe zu arbeiten und dennoch im Vortrag breit zu sein. In dieser Hinsicht erscheint namentlich das zweite dieser Bilder als ein wahres Wunder. Verwandt ist der Halt von drei Reitern vor einer Schenke, ein Motiv, welches der Künstler schon früher, in etwas anderer Composition, behandelt hatte. Ein kleines Kriegsbild, zwei französische Chasseurs zu Pferde in einem entlaubten Walde, ist wahr und malerisch. In einem Genrebilde von 1872 tritt dann Meiffonier uns plötzlich in einem für ihn ungewöhnlich großen Maßstabe entgegen, den er aber mit gleicher Virtuosität zu beherrschen fähig ist. Es stellt einen Schildermaler dar, welcher einem schmunzelnden Wirthe das für diesen gemalte Aushängeschild mit einem Bacchus auf dem Fasse zeigt. Beide Gestalten, im bürgerlichen Costüm vom Ende des vorigen Jahrhunderts, sind von einem so lebendigen und behaglichen Humor des Ausdrucks, wie er sonst bei dem überwiegend kühlen Meiffonier nicht vorkommt, und so nähert er sich hier den alten Holländern, die in rein malerischer Hinsicht seine Vorbilder waren, auch in der alten launigfrohen, gemüthlichen Auffassung.

Zwischen allen diesen kleinen Genrebildern hing aber endlich ein großes Kriegsbild, an welchem Meiffonier seit einer langen Reihe von Jahren gearbeitet hat und das hier, obwohl noch nicht ganz vollendet, zur Ausstellung gekommen war: „Napoleon 1807“. Dem „Napoleon 1814“, den der Künstler früher geschaffen hatte, kommt dies neue Bild an großartigem historischen Geiste nicht gleich, aber höchst lebendig ist das Vorbeifahren der Kürassiere zum Angriff dargestellt und die geschichtliche Erscheinung als solche ist mit großer Sicherheit und Kenntniß festgehalten, die Arbeit allein, die uns aus diesem Bilde entgegentritt, flößt Respect ein; welche Studien liegen hier jedem einzelnen Motiv, jeder Gestalt, jedem Pferde zu Grunde! Doch im Ganzen möchte man vielleicht zu dem Schlusse kommen, daß das Einzelne sich nicht in allen Theilen harmonisch zusammenschließt, daß hier und da der Eindruck des mosaikartig aus kleinen

Stücken Zusammengefügten überwiegt. Vielleicht wird das bei der Vollendung des Ganzen noch überwunden werden, aber wer weiß, ob es dem Künstler bei feiner beispiellosen Gewissenhaftigkeit je gelingen wird, das Gemälde soweit zu führen, daß er selbst es für beendet halten kann.

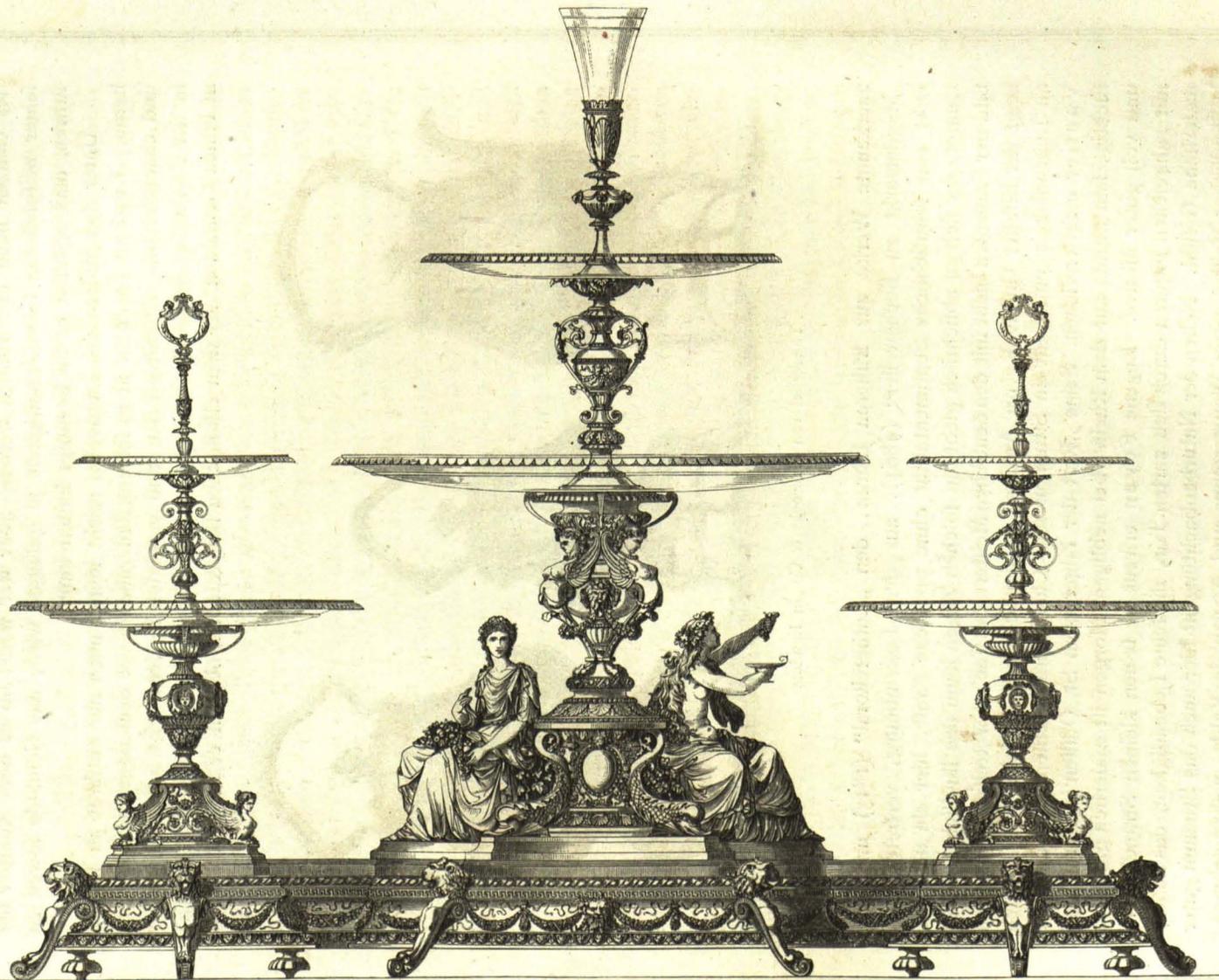
Unter den Malern des Landvolks reicht keiner auch nur entfernt an Breton heran. Eugène Leroux ist in seinem Bauernhause vor dem Begräbnis schlicht und charakternvoll. Auffallend flau und verblasen in der Farbe, ohne Charakter in der Zeichnung, sowie unzureichend in der Individualisierung erscheint Marchal in seinen Gemälden aus dem elsässischen Bauernleben, obwohl er hier durch zwei



Theekessel von Hancocks & Co. in London.

anerkannte Werke aus früheren Jahren, den „Lutherchoral“ (1813) und den „Mägdemarkt zu Buchweiler“ (1864), aus dem Luxembourg, vertreten war. Dort eine schwächliche Sentimentalität ohne poetische Kraft, hier ein unächter Humor, der sich zu absichtlich giebt; in solchen Zügen kann das ländliche Sittenbild der Franzosen nicht mit den deutschen Meistern des Faches wetteifern. Dagegen zeigt der Elfässer Gustav Brion Anklang an deutsche Gefühlsweise, mag er auch an Lebendigkeit und Geist in Situation und Charakteristik einen Knaus oder Vautier nicht erreichen. Seine „Raft der Pilger nach St. Odilien“ ist ernst und tüchtig, sein „Floß auf dem Rhein“ bei nebligem Morgen ist malerisch glücklich und voll guter Motive. Eugene Feyen erfreut in seinen kleinen Strandbildern mit zahlreichen Figuren durch den zarten Ton, die feine Lebendigkeit, das sichere malerische Gefühl. Neben der Naturbeobachtung ist hier auch das Studium guter holländischer Meister, eines Wouwermans und A. van de Velde, wahrzunehmen.

Léon Bonnat offenbart Lebensgefühl und coloristische Kraft in einigen orientalischen wie italienischen Genrebildern, besonders aber in der vortrefflichen,



Silberner Tafelauffatz, entworfen von Friedr. König und Rud. Redtenbacher, ausgeführt von V. Mayer Söhne in Wien.

unmittelbar packenden, lebensgroßen Gruppe einer Italienerin, der ihr Kind lachend um den Hals fällt. Hébert dagegen erschien in seinen hier vorhandenen großen Bildern aus dem italienischen Leben kaum auf alter Höhe; sie sind anspruchsvoll und ohne Frische, die Melancholie, welche für ihn einst ein so wirksames Mittel des Ausdrucks war, ist hier krankhaft überreizt. Eugène Isabey malt nach wie vor kleine Bilder mit einem bunten Gewimmel von Figuren in malerischer Tracht der Vorzeit, breit und keck vorgetragen und von



Bronzegitter, entworfen von Heinr. Riewel, ausgeführt von D. Hollenbach Söhne in Wien.

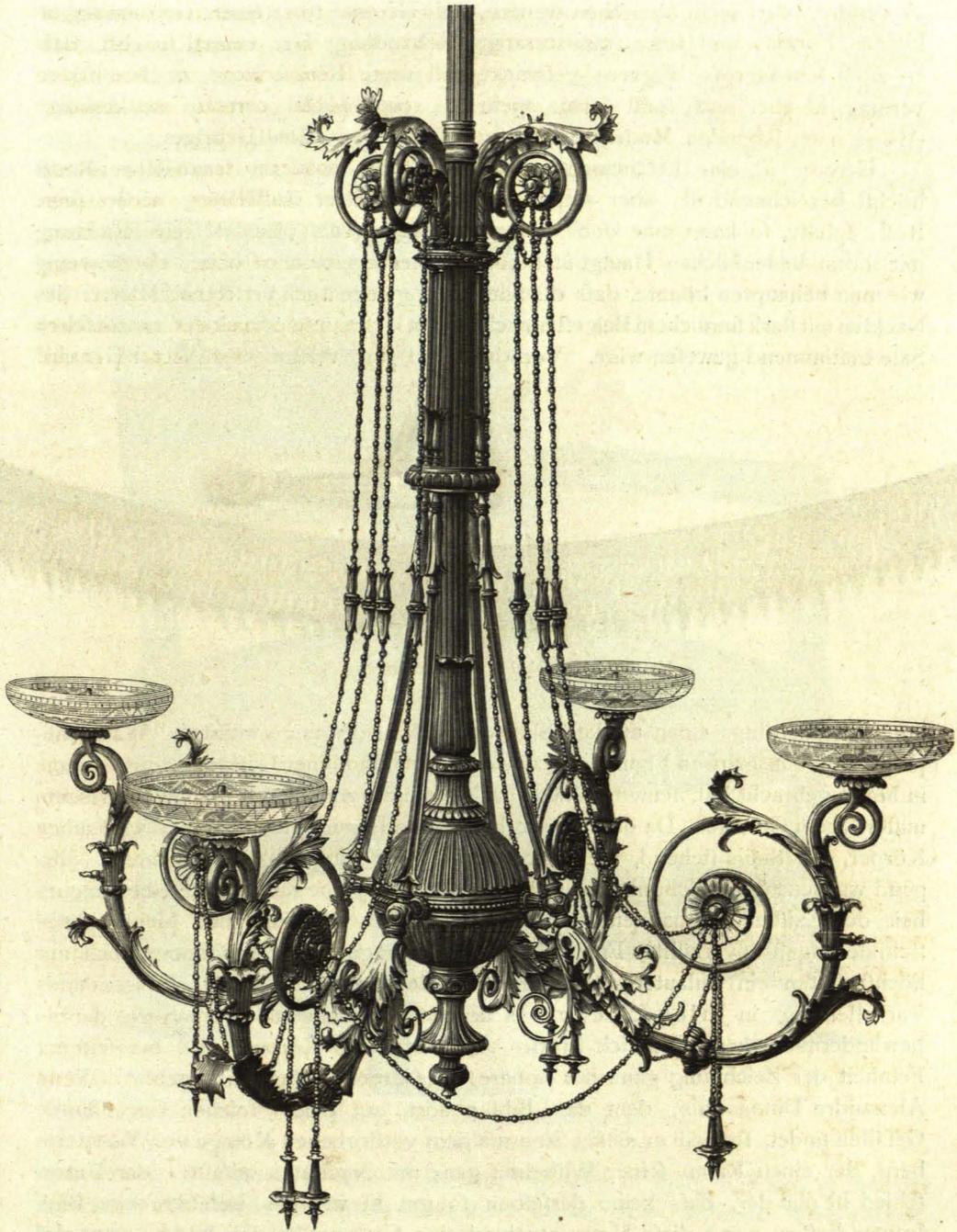
großem decorativem Effect. Tony Robert-Fleury erscheint in den betenden alten Weibern in der Kirche Santa Maria della Pace zu Rom viel kräftiger und charaktvoller als in seinem großen historischen Gemälde.

Ohne auf die Bilder von dem geistreichen Vibert, von Leloir, Boulanger, Fichel, Chavet weiter einzugehen, müssen wir doch noch bei zwei vorzüglichen kleinen Kriegsbildern stehen bleiben. „Der Kanonenschuss“ von Étienne Berne-Bellecour hatte im Salon von 1872 durchschlagenden Erfolg. Es ist eine Schanze mit französischen Soldaten; eben ist ein großes Geschütz abgefeuert worden; gespannt beobachten die Nahestehenden die Wirkung des Schusses. Das ist ruhig, kühl, mit sicherster Beobachtung und überzeugender Wahrheit gegeben. Protais' Gemälde „1870“, ein Schlachtfeld, auf welchem ein schwerer-

wundeter Franzose noch die Fahne umklammert hält und mit letzter Kraft umherpäht, ist nicht ohne tendenziösen Anflug, aber stimmungsvoll und von düsterer Poesie.

Neben diesem gefunden Realismus, der mit echt malerischer Gefühlsweise verbunden ist, fanden wir aber auch Aeufserungen jenes krankhaften Geistes, der sich unter dem zweiten Kaiserreich entwickelt hatte. Die Arbeiten des vielbewunderten Jean Léon Gérôme haben unverkennbare künstlerische Qualitäten, doch sie sind auf den überreizten und dadurch abgestumpften Sinn einer blasirten Gesellschaft berechnet. Wenn ich „berechnet“ sagte, so ist dies zwar eigentlich zu viel. Die bewusste Speculation des Künstlers mag bei der Wahl des Stoffes wie bei der Behandlung ihre Rolle spielen, sie ist aber eigentlich nicht die Hauptsache, sondern im Ganzen bewegt sich Gérôme ziemlich unbefangen in seiner Welt. Nur das er eben nirgend durch ein tieferes inneres Interesse, durch einen idealen Zug geleitet wird; das ihm zweierlei fehlt, ohne das kein echtes künstlerisches Schaffen, auch im realistischen Stile, möglich ist: die Frische und die Wärme des Gefühls. Sein Wissen, seine archäologischen und ethnographischen Interessen bestimmen ihn, indem er culturhistorische Sittenbilder aus dem klassischen Alterthum oder Scenen des modernen orientalischen Lebens malt; und wenn er auf diesem Wege vorzugsweise zu Gegenständen kommt, die theils stark sinnlich gefärbt, theils furchtbaren und grausamen Inhalts sind, so mag das eben nur deshalb geschehen, weil er zu wenig Feuer, Geist, Gefühlswärme und idealen Sinn hat, um dem Einfachen ein tieferes Interesse abgewinnen zu können. Er besitzt weder Erfindung, noch Gefühl für Schönheit der Form und für den wahrhaft poetischen Reiz der Farbe. Aber das, was er beobachtet oder durch Wissen und Studium sich zurechtgelegt hat, giebt er mit ungewöhnlicher Genauigkeit und Schärfe in Gestalten und Oertlichkeit wieder, wie nach der Photographie gearbeitet, und bei meist kleinem Format der Bilder fauber, fast geleckert, allerdings auch leblos und elfenbeinern in den nackten Partien trotz aller Sorgfalt der Durchbildung. Gerade bei dieser eleganten Zierlichkeit der Behandlung wirkt die Darstellung des Gräßlichen oder sinnlich Erregten, welche bei feuriger Kühnheit der Auffassung und des Vortrags erträglich wäre, oft um so verletzender.

Bereits bekannt ist die Wache am Eingang der Moschee El-Affaneyn, an der abgeschlagene Häupter aufgeschichtet und aufgehängt sind — sehr frappant, aber mit stumpfer Nüchternheit, die um so brutaler wirkt, vorgetragen. Dann fahen wir ein figurenreiches Gladiatorenbild, das zu seinem früheren, berühmten Bilde „Ave Caesar, morituri te salutant“ eine Art Gegenstück bildet. Der siegreiche Fechter setzt den Fuß auf den Körper des niedergeworfenen Gegners und schaut triumphirend umher, während die erregte Zuschauermenge, namentlich die Weiber, ihm das Zeichen geben, jenem den Garas zu machen, und der Kaiser dabei gleichgültig Früchte verzehrt. Auch hier ist die Rohheit des Gefühls geradezu unerträglich. Ueberlegen sind eine orientalische Badescene, geflissentlich unschön componirt, aber mit gut durchgebildetem Frauenkörper, ein in der Stimmung sehr charaktervolles Wüstenbild mit einem Araber neben seinem verschmachtet hingefunkenen Pferde, endlich eine Spazierfahrt des Harems zu

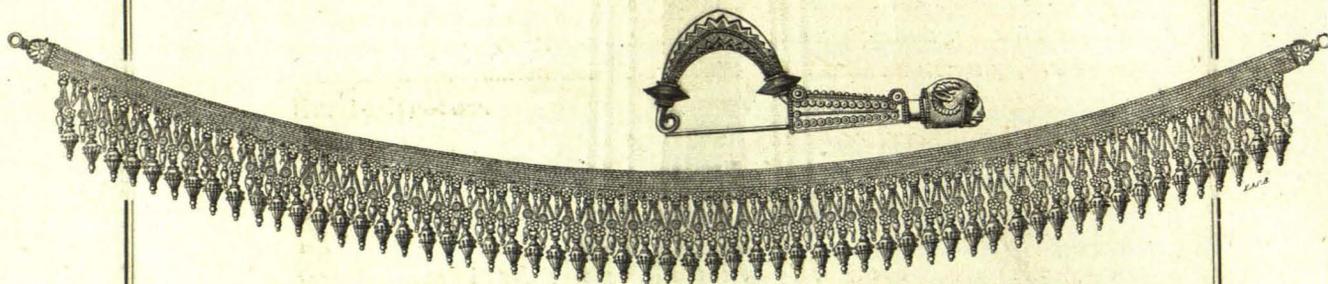


Kronleuchter, entworfen von H. Claus, ausgeführt von D. Hollenbach Söhne in Wien.

Wasser, interessant durch die Wahrheit, mit welcher hier bei schlicht grauem Ton die dunstige Schwüle der Stimmung wiedergegeben ist. Die Gruppe eines Slavenmädchens und eines braunen, stumpf dakauernden Knabens unter dem Katalogtitel:

„à vendre,“ darf nicht übersehen werden, weil Gérôme trotz seiner Gewöhnung an kleines Format und feine, miniaturartige Behandlung hier einmal beweist, daß er auch lebensgroße Figuren geschickt und ohne Kleinlichkeit zu bewältigen vermag, ist aber auch sonst nichts mehr als eine höchst correcte und kundige Arbeit nach lebenden Modellen, ebenso gefühllos wie alles Uebrige.

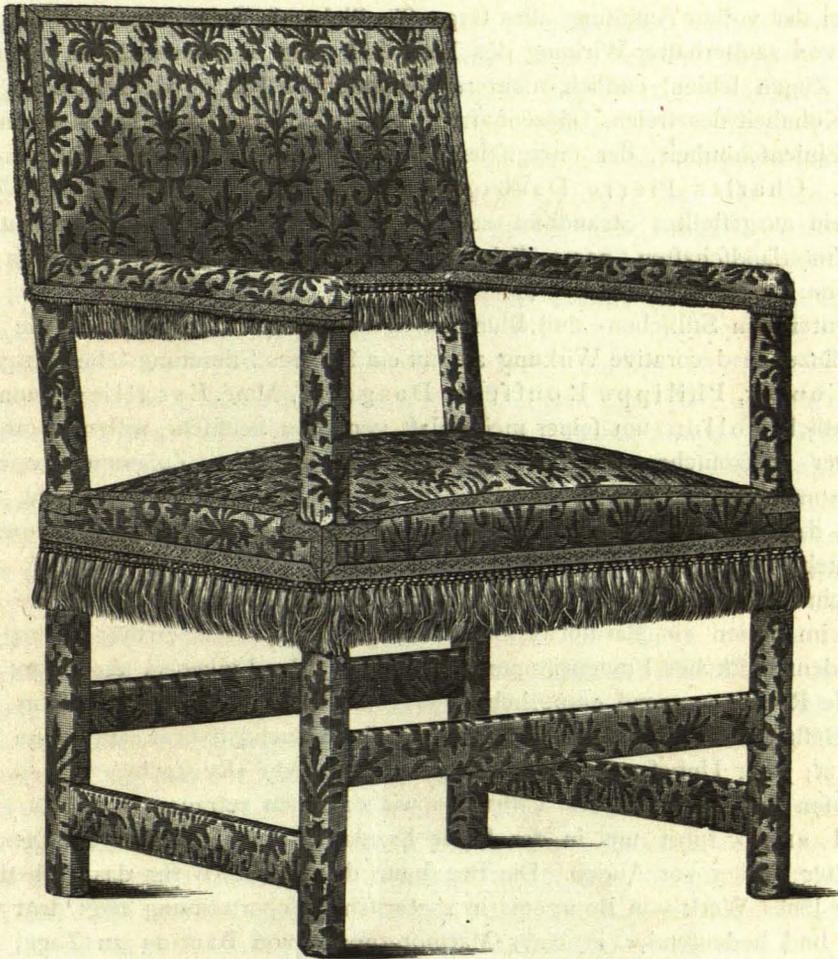
Gérôme ist eine Erscheinung, welche für die moderne französische Kunst höchst bezeichnend ist; aber wenn er auch auf dieser Ausstellung wieder seine Rolle spielte, so kann man doch keineswegs sagen, daß diesmal seine Richtung mit ihrem bedenklichen Hautgoût besonders hervorstechend habe, ebensowenig wie man behaupten könnte, daß die allerdings gelegentlich vertretene Malerei des Nackten mit stark sinnlichem Beigeschmack für den Gesamteindruck der französischen Säle bestimmend gewesen wäre. Von dem 1871 jung verstorbenen Victor Giraud



Halsband und Nadel von Castellani in Rom.

fah man allerdings einen antiken Sklavenhändler, der seine weibliche Waare anpreist, in lebensgroßen Figuren. Es ist ein Gegenstand jener Gattung, die Gérôme in Mode gebracht hat, seinem Inhalte nach beinahe verletzend, doch von großem malerischem Geschick. Da oder dort erblickte man ferner einen nackten weiblichen Körper, der theils stehend, theils hingestreckt, seine vollen Reize offenbarte. Nirgend war jene durch Schönheit verklärte Sinnlichkeit, jene zauberhafte Unbefangenheit der Existenz vorhanden, wie sie die großen venetianischen Meister ihren Schilderungen unverhüllter Frauenschönheit aufprägen, aber wir fanden auch nur höchst selten ein unlauteres Speculiren auf den sinnlichen Kitzel. Etwas derart war allerdings in Jules Lefebvre's liegender Frauengestalt vorhanden, die bei bewundernswerthem Geschick in der Auffassung des Körpers und bei feltener Feinheit der Zeichnung ganz der Sphäre des Gemein-Lüfternen angehört. Wenn Alexandre Dumas fils, dem dies Bild gehört, an einem solchen Gegenstande Gefallen findet, so theilt er diesen Sinn mit dem verstorbenen Könige von Württemberg, der einen Raum seiner Wilhelma ganz mit Nuditäten anfüllte; der Unterschied ist nur der, daß keine derselben so gut ist wie das Lefebvre'sche Bild. Immer besser, wenn diese Hetärenmalerei eine Gattung für sich bildet, wenn sie, um gewisser Studien und Experimente der Künstler und gewisser Privatliebhabereien der Käufer willen, gefondert existirt, als wenn sie sich in die Malerei großen Stiles eindringt und wenn Damen der Halbwelt unter der Maske historischer Charaktere auftreten, wie das mitunter gerade auf gepriesenen deutschen Geschichtsbildern vorkommt. J. J. Lefebvre's „Wahrheit“, mit emporgehaltener Fackel, macht den

Verfuch, bei Darstellung nackter Frauenschönheit auf Linienadel und Idealität der Form auszugehen, etwa auf Jngres' Spuren zu wandern, doch ohne sonderliches Glück. Sein neuestes Bild, zuerst in dem Pariser Salon von 1872 erschienen, „La Cigale“, so genannt in Hinblick auf Lafontaine's bekannte Fabel, und in der That hinsichtlich der Toilette „fort dépourvue“, zeigt in der stehenden Frauengestalt, die sich von heller Wand abhebt, einen glücklichen Rhythmus der Linien



Sessel im Stile Henri II., von Roudillon in Paris.

und dieselbe wohlstudirte, feine Zeichnung, ist aber zu glatt und kalt in der Behandlung und bleibt an Frische jedenfalls gegen jenes liegende Weib zurück. Wenn Bouvier den Frühling symbolisch durch ein kaum noch ganz erblühtes nacktes Mädchen darstellt, das auf einem blühenden Baume balancirt, so ist das durchaus nicht unlauter empfunden, wenn auch nicht ohne eine gewisse unfreiwillige Komik in der Wirkung, und „der Schlaf“ von Bernard de Gironde, der glückliche Wurf eines jüngeren Künstlers, auch aus dem Salon von 1872, eine Schlummernde, deren Oberkörper aus der farbenprächtigen Decke hervor-

schaut, ist harmlos sinnlich ohne verletzenden Zug und coloristisch wohl gelungen, allerdings ohne höheres Schönheitsgefühl.

Unter den Malern der Landschaft, des Viehstücks u. s. w. überstrahlten die Werke von zwei berühmten Verstorbenen, Troyon und Théodore Rousseau an Naturgefühl, Meisterschaft des Vortrags, Colorit, Tonwirkung und poetischer Empfindung alles Uebrige. Außerdem fanden wir Landschaften von François, Cabat, Dupré, Diaz, Paul Huet, eine große Anzahl Bilder von Corot, die bei der vollen Auflösung alles Gegenständlichen in Schimmer und Duft, denn doch von zauberhafter Wirkung des Tons sind, mag es auch nicht an manieristischen Zügen fehlen, endlich mehrere Gemälde von François Daubigny mit ihrer Kühnheit des freien, skizzenhaften Vortrags, dem fast ängstlichen Vermeiden aller Linien Schönheit, der energischen Wirkung ohne eigentliches Haschen nach Effect. Charles Pierre Daubigny arbeitet glücklich im Stil seines Vaters, wie fein ausgestelltes Strandbild zeigte. Von hoher poetischer Schönheit sind die Winterlandschaften, namentlich der Wald bei Sonnenuntergang, von dem jüngeren Émile Breton.

Unter den Stilleben- und Blumenmalern, die zwar vorwiegend Alle mehr auf glänzende decorative Wirkung als auf ein feineres Stimmungsleben ausgehen, seien Couder, Philippe Rousseau, Desgoffe, Mme. Escallier, dann aber namentlich Vollon um seiner meisterhaft gemalten Seefische willen erwähnt.

Der französischen Plastik wurde bereits oben im Zusammenhange mit der monumentalen Malerei Frankreichs im Allgemeinen kurz gedacht. Wir tragen dazu hier über die wichtigsten der ausgestellten Werke einige Bemerkungen nach.

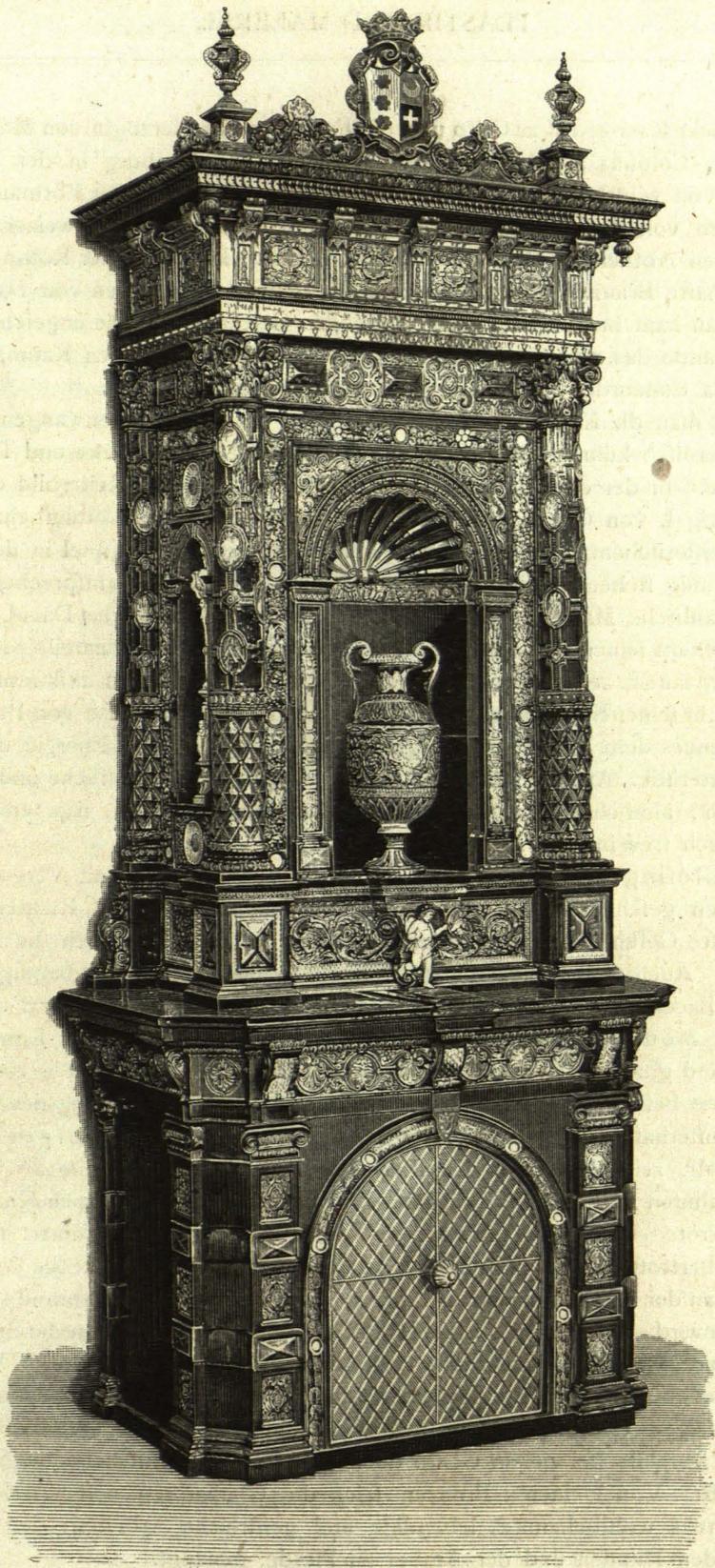
Schritt man auf das Hauptportal der Kunsthalle zu, so fand man vor demselben im Freien ein Marmorwerk von dem Baron Charles Arthur Bourgeois, ein leidenschaftliches Frauenzimmer, das sich mit der Linken in die Haare fährt und die Rechte warnend emporhebt. Wer im Katalog nachsieht, erfährt, daß diese Gestalt die Pythia darstellt und merkt dann auch, daß sie auf einem Dreifuß sitzt; jeder Unbefangene hält sie für la France, die »Revanche!« schreit. Die Franzosen sind aber viel maßvoller als wir es ihnen zutrauen; Cabel's Gypsmodell »1871« führt uns in der Figur Frankreichs nur ein Bild dumpfer verzweifelter Trauer vor Augen. Die Begabung der Franzosen für das Pathetische, welche jenes Werk von Bourgeois in rhetorischer Uebertreibung zeigt, tritt wirksamer und bedeutender in einer Marmorgruppe von Barrias zu Tage, dem Knaben Spartacus, der zu den Füßen seines gekreuzigten Vaters Rache schwört. Das Herbe des Motivs bringt auch hier und da eine gewisse formale Härte mit sich, aber die Composition hat etwas Mächtiges, der Ausdruck ist dramatisch. Von demselben Künstler fanden wir, sowohl in Marmor wie in verfilberter Bronze, ein schlichtes, gut durchgeführtes Genrewerk: die Spinnerin von Megara. Compositionstalent mit anmuthiger Schönheit verbunden offenbart die Hebe von Carrier-Belleuse, einem Schüler von David d'Angers; von dem mächtigen Adler, der über ihr zu wachen scheint, beschattet, liegt die zarte Mädchenfigur weich hingebettet auf Jupiter's Thron. Gestalten in schlichter, idyllischer Situation, mögen die Motive aus der antiken Mythe geschöpft sein oder nicht, gelingen den

französischen Bildhauern am besten und geben die sicherste Gelegenheit, ihr Naturgefühl und ihre Empfindung für die Form zu bewähren. Durch lebendigen Rhythmus der Bewegung zeichnen sich Gauthier's junger Wilddieb und Perraud's Erziehung des Bacchus aus, während dessen Gestalt der Verzweiflung gut durchgebildet, aber kalt im Ausdruck ist. Der verstorbene Protheau erscheint in seiner Gruppe »Unschuld und Liebe«, eine Mutter mit ihrem Kinde, etwas zu glatt, während Boiffreau in einer Gruppe zu Chateaubriand's Attala, die junge Wilde, ihr todttes Kind beweinend, es bei zart behandelten Formen zu einem tieferen Ausdruck der Empfindung bringt. Bei Conny's Gruppe »Brüderliche Liebe«, die schon 1867 in Paris ausgestellt war — das Aufnehmen eines Verwundeten darstellend — kann man trotz des gediegenen Studiums, das man hier erkennt, sich nicht über das Schwere und Massige der Körperbildung hinwegsetzen. Die »Schläfrigkeit« von Étienne Leroux, eine im Sessel sich streckende, sich entkleidende Frauengestalt, ist bei aller formalen Tüchtigkeit doch zu gewöhnlich im Motiv und zu nüchtern in der Empfindung. Aizelin's zarte Figur der trauernd sitzenden Psyche mit der Lampe macht sich in Bronze, wie man sie in der Ausstellung von Barbédienne sah, vielleicht noch schöner als in Marmor. Ein neues Gypsmodell desselben Künstlers stellt in einem anmuthigen Seitenstück hierzu Psyche mit dem Kästchen dar. Wir erwähnen noch die stehende Psyche von Peiffer, die gefällig aufgebaute Gruppe »Quelle und Bach« von Chatrouffe, und das junge Mädchen am Brunnen von Truphême, sehr fein in der Auffassung des jugendlich holden Körpers. Mirabeau's Standbild von demselben Künstler ist zu rhetorisch. Bei der Marmorstatue des Marschalls Pélissier von Crauk war das Gewöhnliche, ja Brutale der Persönlichkeit nicht zu überwinden, während die geistvolle Büste Samson's von der Comédie Française Crauk's Meisterschaft im Bildniss bekundet. Unter den historischen Portraitfiguren steht Caudron's sitzende Marmorgestalt in erster Reihe. Er hatte allerdings an Houdon's Büste ein wundervolles Vorbild, aber er zeigt sich dessen in der geistvollen Auffassung des Kopfes, der Noblesse und glücklichen Leichtigkeit der Haltung und der meisterhaften Ausführung werth.

Weit überlegener, als in den Marmorwerken, trat uns aber die französische Plastik in den Bronze-Arbeiten entgegen. Die Franzosen haben zunächst das sichere Gefühl dafür, welche Gattung von Arbeiten für Marmor, welche für Bronze geeignet sind. Sie wenden letztere in solchen Fällen an, in denen der Charakter sich nicht sowohl dem Anmuthigen, Weichen, Ideal-Schönen, als dem entschieden Realistischen, dem Straff-Energischen oder auch dem Keck-Humoristischen zuneigt. Gerade nach dieser Seite hin sind sie aber vorzugsweise begabt. Sie wissen außerdem die Bronze vorzüglich zu behandeln, nicht nur im Guss, sondern auch in der Ciselirung. Da finden wir stets die sorgsamste Durchführung, die größte Sicherheit in der Bearbeitung des gegoffenen Stücks mit Meißel, Feile und Bunzen, eine Behandlung, welche dem Stoff gerecht zu werden, die Gewandung, das Haar, die nackten Theile charakteristisch durchzubilden versteht. In der französischen Abtheilung des Industriepalastes gehörten die Bronzen zu dem Interessantesten, die Ausstellung von Barbédienne an der Spitze. In der grossen Rotunde sah man die Producte der Gießerei von Thiébault & fils, darunter Jacquemart's Löwen



Lefendes Mädchen, Marmorfigur von Tantardini.



Farbig glafirter Ofen aus Roerstrand.

für die Brücke Kasr-el-Nil zu Cairo und die Furie von der Herzogin von Marcello, (Castiglione-Colonna), geborenen Gräfin d'Affry aus Freiburg in der Schweiz, ein Werk von wilder Leidenschaft der Empfindung und mächtiger Formauffassung. Gute Büsten von derselben hochbegabten Dame waren in der Schweizer und der französischen Abtheilung der Kunsthalle zu finden. Die Mitte der Rotunde füllte der riesenhafte Brunnen des verstorbenen Klagmann, gegossen von Durenne. Sein Aufbau kam nur deshalb nicht zur vollen Geltung, weil die ungeschickt verbaute Rotunde das nicht zuließ; er braucht einen weiten, freien Raum, wie die Place de la Concorde, um rechte Wirkung zu machen.

Betrat man die Kunsthalle, so erblickte man auf den Treppenwangen die colossalen, heroisch kühnen Thiergruppen von Auguste Cain: Löwe und Tiger mit ihrer Beute. In der offenen Halle stand Frémiet's großes Reiterbild des Herzogs Ludwig I. von Orleans, eine Ritterfigur von vollendeter Costümbehandlung, wahrhaft historischem Gepräge, auch in der Auffassung, zum Beispiel in dem vollkommen ruhig stehenden Pferde, dem mittelalterlichen Geiste entsprechend, aber ohne archaische Manier. Mercié hat sich in seiner Statue des David, der auf Goliath's Haupt seinen Fuß setzt, von dem berühmten Werke Donatello's im Motiv beeinflussen lassen, zeigt aber wirklich etwas von dem Geiste des altflorentinischen Realismus in seiner Schöpfung. Das gilt in noch höherem Maße von Paul Dubois' Johannes dem Täufer, dem hageren Knaben von feltener Energie und Adel der Charakteristik. Auch dessen florentinischer Sänger ist eine treffliche und pikante Costümfigur, ähnlichen italienischen Versuchen weit überlegen, naiv empfunden und historisch treu im Charakter.

Von Clésinger fanden wir ein in Silber ausgeführtes, mit Vergoldungen und Cameen geschmücktes Standbild der Phryne, die vor den Richtern steht. Das lebhafte Gefühl für die sinnliche Schönheit schließt hier doch die Noblesse nicht aus. Auch seine Tänzerin in Bronze ist eine kecke und lebendige Figur. Caillé's Bacchus mit dem Panther, Maillet's Jäger, Blanchard's junger Equilibrist, Moulin's Fund in Pompeji, Tournois' Bacchus als Erfinder der Komödie sind glücklich bewegte, tüchtige Arbeiten. Bei Lequesne's römischem Sklaven, wie bei Sanfon's römischem Tänzer ist die straffe Bildung des Manneskörpers musterhaft durchgeführt. Der Schlangenbändiger von Bourgeois, keck und geistvoll, zeigte uns den Künstler von einer günstigeren Seite als in seiner früher erwähnten Pythia, und ebenso hat Delaplanche durch seinen Knaben auf der Schildkröte — ein allerliebstes Motiv — seine in Marmor ausgeführte, übervolle Eva weit übertroffen. Von Moreau-Vauthier fanden wir eine kecke Amorfigur und einen an der Quelle knieenden Trinker, welcher nur von Hildebrand's Trinker übertroffen wird. Salmson's Spinnerin ist eine scharf und sorgsam durchgeführte Gewandfigur. Der Aristophanes des verstorbenen François Clément Moreau ist ein edles und ausdrucksvolles Charakterbild. Carpeaux führte uns außer seiner gefälligen Genrefigur eines neapolitanischen Fischers mehrere Büsten in Terracotta vor, die bei vielem Geiste doch zu sehr in das Süßliche und Sinnliche hineinspielen. Von kleineren Bronzen seien die Gladiatoren von Guillaume, sowie Mène's wohlbekannte, lebendige und geistreiche Arbeiten: der reitende Jäger mit den Hunden und der Araber zu Pferde, genannt.

IV. Deutschland, Oesterreich und Ungarn.

Wenn auch die großen historischen, religiösen, mythologischen und allegorischen Gemälde der französischen Abtheilung durchschnittlich nicht das waren, was hier den Beschauer vorzugsweise anzog, wenn auch Cabanel, Tony Robert-Fleury, Ulmann, Antigna, Sirouy, Barrias nicht in dem Maße wie Meiffonnier, Breton, Mlle. Jacquemart, Gaillard, Daubigny uns reine künstlerische Befriedigung gewährten, so hatten ihre Arbeiten doch nach einer andern Seite hin ernste Bedeutung. Sie legten für die Art, wie die französischen Maler studiren, Zeugniß ab. Bilder solchen Charakters und so großen Formats kamen in größerer Anzahl nur in der französischen Abtheilung vor. Sie sind ein Beweis für die ernsten Bestrebungen der Künstler, zu einer möglichst gediegenen Beherrschung der Form, zu einer möglichst sicherer Haltung bei bedeutenderen Dimensionen zu kommen. Daß solches Streben seinen Werth hat, lernt man am besten da erkennen, wo es fehlt, wie in der deutschen Kunst. Unsere Maler schaffen ihre Landschaften, ihre Genrebilder für den Markt, selten wagen sie sich an solche Aufgaben, die einen größeren Aufwand von Kraft und Mitteln verlangen. Sie sind auch nicht in der Lage, dies thun zu können, Niemand würde es ihnen danken und ihre Arbeit bezahlen. Anders steht es in Frankreich, wo in solchen Fällen der Staat eintritt, das Streben zu belohnen. Wenn irgend etwas den französischen Bilderfälen jenen bereits früher hervorgehobenen Charakter einer größeren Ruhe und Harmonie gegenüber dem wirren, bunten Durcheinander der deutschen Säle gab und es mit sich brachte, daß man dort in einem Museum, hier aber nur in einem Kunstbazar zu sein glaubte, so ist es eben nicht sowohl die größere künstlerische Begabung der Franzosen überhaupt, als die durchaus andere Stellung der französischen Kunst im Staate und im öffentlichen Leben.

Vor Allem müssen wir uns davor hüten, nach hergebrachten Vorstellungen uns etwas auf unsere eigene Gründlichkeit und Gediegenheit gegenüber den leichtfertigen und flüchtigen Franzosen zu Gute zu thun. Gerade umgekehrt verhält sich die Sache. Der Wettstreit, der in der Kunsthalle der Weltausstellung ausgefochten wurde, führte nicht so sehr das Talent als vielmehr die Gediegenheit der Ausbildung und der Arbeit als entscheidende Mächte in das Treffen, und gerade in dieser Beziehung sind uns die Franzosen um vieles voraus.

Die echte Bildung des Formenfinns fehlt nicht nur unsern Handwerkern, unserm großen Publicum, sie mangelt bei uns gewöhnlich auch den Künstlern. Es ist ein eigenthümliches Unglück für die Entwicklung der modernen deutschen Malerei, daß diejenigen Meister, die einen großen und eigenthümlichen Formenfinn besaßen, einen viel originelleren und genialeren als irgend ein Franzose: Cornelius und die meisten übrigen Künstler der idealen Richtung, niemals zur vollen Ausbildung dieses Formenfinns kamen, über dem Wurf der Erfindung die solide Durchführung und das Studium der Natur veräußerten, in der Farbe nicht die Zeichnung, in der Modellirung nicht den Umriss, im Carton nicht die Skizze erreichten und unfähig waren, bei größerem Maßstabe die Gestalten mit wahren

Leben zu erfüllen; das ferner diejenigen Richtungen, die auf grössere Durchbildung des Könnens Gewicht legten, mit wenigen Ausnahmen einen eigentlichen Formensinn überhaupt nicht befassten, worin die ältere Düsseldorfer wie die moderne Pilóty'sche Schule, ob auch sonst noch so verschieden, zusammenstimmen. Nur auf dem Gebiete der Plastik, wenigstens soweit die Schule von



Gläser von M. Wentzel in Breslau.

Gottfried Schadow, Rauch und Rietschel reicht, steht es um die Bildung des Formensinnes, um die volle Beherrschung der Form in Deutschland besser. In der Malerei haben wir noch immer mit den Folgen jener halben, unzusammenhängenden Entwicklung zu kämpfen, die mit unserer früheren politischen Zerrissenheit in einer gewissen Beziehung steht.

Vor keinem Gemälde auf der Ausstellung pflegte das Publicum sich in so dichten Gruppen zu sammeln, vor keinem fühlte es sich in solchem Grade zur Bewunderung verpflichtet, wie vor Pilóty's großem Bilde in dem Mittelsaal:

dem Triumph des Germanicus. Schon der riesige Umfang hat etwas Imponirendes. Ist doch nach Detmold's Anleitung zur Kunstkennerchaft das Kennzeichen der historischen Malerei nicht nur der geschichtliche Gegenstand, sondern namentlich eine gewisse Gröfse! Ja, wenn es nur die rechte wäre! Der Triumph des Germanicus ist an und für sich kein ungünstiger Gegenstand für die Malerei. Er bietet dem Künstler Gelegenheit zur Entfaltung reicher malerischer Mittel; die von Tacitus geschilderte ungebrochene Hoheit der Thusnelda, welche dem Wagen des Siegers voranschreiten muß, ist zugleich ein Motiv, das der Darstellung auch ein geistig bedeutendes Gepräge ausdrücken kann. Aber Piloty war nicht im Stande, dies geistige Moment zum vollen und wahren Ausdrucke kommen zu lassen. Das äußerliche Theaterpathos, welches innerlich hohle Charaktere zur Schau



Gläser von M. Wentzel in Breslau.

tragen, gewährt für diesen Mangel keinen Ersatz. Diese Thusnelda, welche ihren Knaben an der Hand, an der Tribüne des Kaisers vorüberzieht, zeigt keine Spur von echter Gröfse mitten in der Erniedrigung; sie, wie die Weiber, die ihr folgen, sind prahlerisch geschmückte Buhldirnen mit anspruchsvoll aufgebauten und nach neuer Mode künstlich-nachlässig arrangirten Frisuren. Ein gewaltiger Apparat ist entfaltet, aber der Apparat allein macht kein historisches Bild. Alles ist vorhanden, was sich an äußerem Aufwand irgend erwarten läßt: der thronende Kaiser und die zuschauenden Damen, die römischen Senatoren und der deutsche

Verräther, Gefangene in ihren Banden und aufgeregte Weiber aus dem Volke, ein greiser Barde, den ein römischer Soldat höhrend am langen Barte zupft, ein Bär an der Kette, der dem Zuge vorausgeführt wird. Aufdringlich bis zum Widerwärtigen baut sich links im Vordergrunde zu den Füßen der ehernen Wölfin ein Haufe, von Beutestücken, Gefäßen, Kostbarkeiten und niedergefunkenen germanischen Priestern empor. Ueberall entfalten sich gewaltige Massen von Draperien. Die Geschicklichkeit in der Bewältigung dieses Aufwandes, die Bravour in der Pinselführung entsprechen dem, was man von Piloty's bewährter Kraft erwarten kann. Wirksam ist die Dämpfung des Sonnenlichtes durch das ausgespannte Zelt Dach zur Anschauung gebracht, malerisch effectvoll sind besonders die ferneren Partien, namentlich die Gruppe um den Triumphator selbst, der in der Ferne die Siegesstrafse einhergezogen kommt. Und doch steht nicht einmal die Farbe auf Piloty's voller Höhe, der Vortrag hat etwas Flaues und Unkräftiges; nicht nur die Formen sind ungenügend durchgebildet, auch im Ton ist das Fleisch ohne Wahrheit; freilich — weshalb sollen Damen der Art, wie sie hier vor uns Parade machen und nach Blicken haften, nicht auch geschminkt sein? Man empfindet hier fast eine Sehnsucht nach der fatten und glänzenden Stoffmalerei, in der sonst Piloty das Beste leistet. Es ist, als hätte er diesmal sich in jenem Spiel der Töne, das, ohne sich um das Gegenständliche zu kümmern, rein um seiner selbst willen da ist, versuchen wollen, wie wir es von seinem Schüler Makart kennen. Zugleich sehen wir manche Eigenschaften des Kaulbach'schen Stils: den großen Aufwand an Mitteln zum Aufbau einer reichen Composition, das Streben nach rein sinnlichem Effect, besonders bei den weiblichen Gestalten, den zur Schau getragenen Schein der Größe, nur daß Piloty alle diese Elemente nicht in dem Maße wie Kaulbach durch den Rhythmus der Linien zu bändigen im Stande ist. Alles in Allem gerechnet, hat Piloty dem historischen Gegenstande doch nur den Vorwand zu einem prunkenden opernhaften Aufzuge entnommen. Manche kühlen und nüchternen Gesichtsbilder der Franzosen sind uns daher viel lieber, denn sie enthalten weit mehr Wahrheit der Handlung, weit mehr sachlichen Ernst.

Ueber der Thür zu den deutschen Sälen hing: »Nero, das brennende Rom betrachtend« von Ferdinand Keller in Karlsruhe. Auch hier muß man die Wahl eines malerischen Stoffes für ein historisches Situationsbild, das Streben nach energischer und reicher Farbe anerkennen. Aber dem coloristischen Eindrucke fehlt es an feinerer Abwägung, die Farbenpracht drängt sich zu absichtlich auf, während uns auch hier wieder klar wird, wie sehr die deutschen Versuche einer Malerei höheren Stils im Nachtheil gegen die französischen durch den Mangel an rechter Beherrschung der Form sind, welche die schwerfälligen und anspruchsvollen Weiber zu den Seiten des Imperators, der häßliche nackte Flötenbläser im Vordergrunde zu auffällig vermiffen lassen.

Gerade im Vergleich mit dem neuen Bilde von Piloty kann man der Schöpfung von Gustav Richter, mag man gleich ihre Grenzen kennen, den Respect nicht verfahren. Sein »Bau der Pyramiden« zeigt nicht entfernt so viel Leichtigkeit der Mache, aber ein viel gediegeneres Studium, ein ernsteres Durcharbeiten der Form, die sich unter der Schönheit der Farbe nicht verflüchtigt, ein

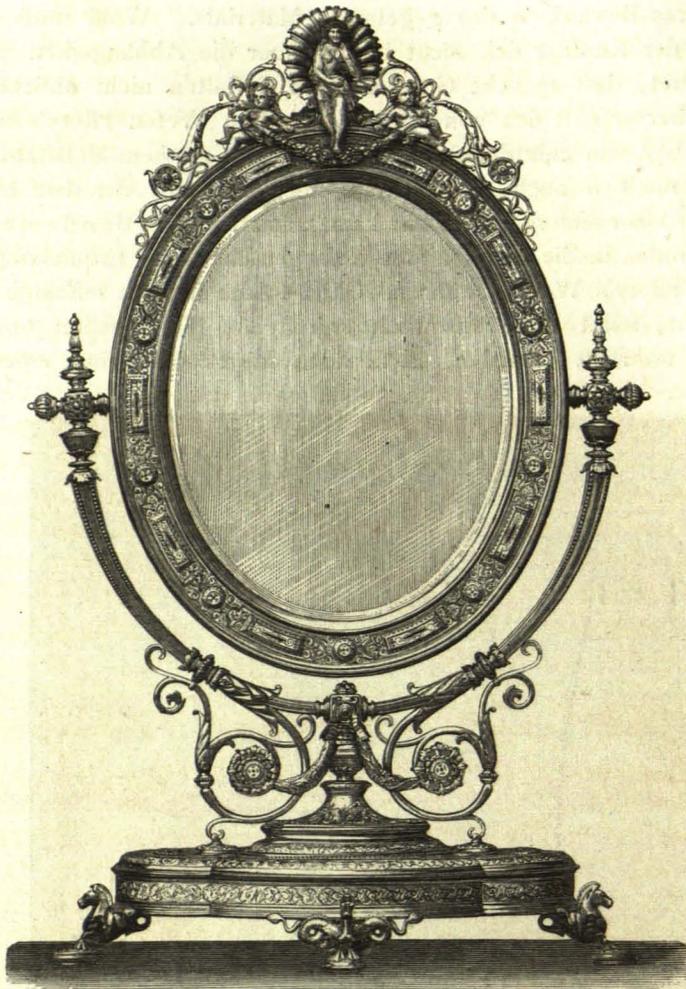
gewissenhafteres Bewältigen des gegebenen Materials. Wohl muß man zugehen, daß der Künstler sich nicht immer über die Abhängigkeit vom Modell emporgearbeitet, daß manche Gruppen und Gestalten nicht absichtslos genug erscheinen; aber er hält sich von dem opernhafte Wefen Piloty's frei; in dem ernstesten Bestreben, ein culturhistorisches Genrebild in großem Maßstabe zu geben, drückte er demselben auch das Gepräge eines Stils auf, der dem Umfang entspricht. Nach einer anderen Seite hin kann uns aber auch Bendemann's Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft eine Erquickung nach dem Anblick von Piloty's Werk gewähren. Ohne folche sinnlich fesselnde und imponirende Macht, selbst ohne eigentlich ergreifende Individualität und ohne das Gepräge des wahrhaft Genialen, ist sie doch das Product einer edlen künstler-



Tapete von Balin in Paris.

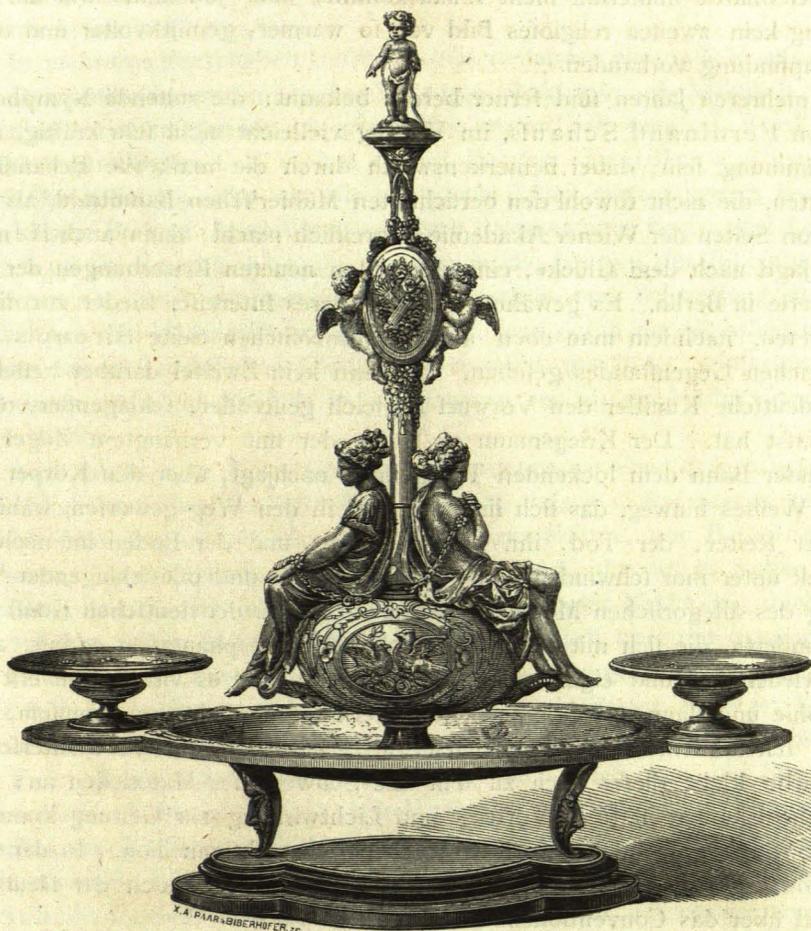
schen Gefinnung, die einen großen tragischen Vorwurf in seinem Wesen zu erfassen, die Empfindungen wahr und edel zum Ausdruck zu bringen vermag, die nicht rastet, bis sie die Handlung in das feste Metrum schöner, geläuterter Gruppen und Linien gefügt hat, sich aber dabei nicht mit der Phrase zufrieden giebt.

Einen größeren Gegensatz hierzu kann es kaum geben als Adolph Menzel's Krönungsbild, das, aus durchaus realistischer Anschauung heraus geboren, auch deren Einseitigkeit scharf, doch zugleich in voller Originalität zum Ausdruck kommen läßt. Seine Stärke liegt in der scharfen Individualisierung, in der durchdringenden Charakteristik jeder einzelnen Persönlichkeit. Was Menzel geben wollte und was man von ihm verlangte, war nicht nur ein Kunstwerk, es war zugleich ein historisches Document. Diefes Rücksicht brachte er freiwillig schwere Opfer; ihr allein ist es zuzuschreiben, wenn Menzel, sonst durch und durch in seiner Anschauung auf das Malerische gerichtet und ein Meister im



Toilettespiegel von Hanusch & Dziedzinski in Wien.

kühnen, virtuosen und spielenden Vortrag dennoch hier zu der vollen malerischen Gesamtwirkung nicht durchgedrungen ist. Das Wirkliche und Gegebene in der Art des Vorgangs, in dem Ornat und dem Anzug der einzelnen Persönlichkeiten, in der Oertlichkeit, sogar ihr zerstreutes Licht nicht ausgenommen, sah er als etwas unverbrüchlich Feststehendes an, und verzichtete auf glücklichere Anordnung, auf effectvolle Beleuchtung, die ihm sonst in so hohem Masse zu Gebote steht, er ging gerade auf die Sache selbst los. Aber mit welcher Macht! Kein Zweifel, daß das große Publicum und zugleich die im Bilde selbst vorkommenden hohen Damen zufrieden gewesen wären, wenn ein Meister coloristischer Bravour, ein Gallait, oder auch unser Julius Schrader, mit dieser Aufgabe betraut worden wäre. Das Wesentliche aber von Menzel's Werk hätte kein Anderer nur annähernd zu geben vermocht. Dieser Realismus, dem die unbedingte Wahrheit des Charakters über Alles geht, und der dieselbe mit so selbstloser Hingebung herausarbeitet, ist ein echter Zug der deutschen Kunst, die ihren



Silberner Tafelauffatz von Morel-Ladeuil in Paris.

Dürer und Holbein befehen. Von diesem Bilde kann man dreift behaupten, daß seine Bedeutung, und zwar die künstlerische wie die geschichtliche, in Zukunft fortwährend wachsen wird. Wer aber nicht über die Einseitigkeit hinauskommen kann, mit der uns Menzel hier in der That entgentritt, der konnte wenigstens auf der Ausstellung sehen, daß der Künstler auch noch Anderes vermag. Da waren wieder ein paar jener kleinen Genrebilder mit ihrer frappanten, charakteristischen und geistvollen Auffassung des wirklichen und augenblicklichen Lebens vorhanden — Strafenleben an den Pariser Boulevards, eine Scene im Esterhazy-Keller in Wien und eine Missionspredigt im Walde — die gerade durch ihren rein malerischen Werth, durch die Kraft und den Reiz in Ton und Haltung überraschten.

Durch einen viel zu hohen Platz wurde Eduard von Gebhardt's Abendmahl in dem Eindruck beeinträchtigt, den es unzweifelhaft auch in Wien bei besserer Aufstellung gemacht hätte. Diese geistvolle, wahrhaft neue und eigen-

thümliche Auffassung des biblischen Stoffes hat allerdings bestimmte Grenzen, über die Gebhardt immerhin nicht hinauskommt, aber jedenfalls war auf der Ausstellung kein zweites religiöses Bild von so warmer, gemüthvoller und origineller Empfindung vorhanden.

Seit mehreren Jahren sind ferner bereits bekannt: die ruhende Nymphe im Walde von Ferdinand Schaufs, im Vortrag vielleicht nicht sehr kräftig, aber in der Stimmung fein, dabei bemerkenswerth durch die maßvolle Behandlung des Nackten, die nicht sowohl den berüchtigten Mühler'schen Bannstrahl, als den Ankauf von Seiten der Wiener Akademie begreiflich macht; dann auch Henneberg's »Jagd nach dem Glück«, eine der besten neueren Erwerbungen der National-Galerie in Berlin. Es gewährte ein besonderes Interesse, wieder vor dieses Bild zu treten, nachdem man eben auf der französischen Seite Sirouy's Gemälde gleichen Gegenstandes gesehen. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß der deutsche Künstler den Vorwurf ungleich geistvoller, schlagender, origineller gefaßt hat. Der Kriegsmann zu Ross, der mit verhängtem Zügel auf schwindelnder Bahn dem lockenden Truggebilde nachjagt, über den Körper des geliebten Weibes hinweg, das sich ihm warnend in den Weg geworfen, während ein zweiter Reiter, der Tod, ihn bereits einholt und der Boden im nächsten Augenblick unter ihm schwinden wird: das ist treffend und mit schlagender Verkörperung des allegorischen Motivs erfunden, im Geiste der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts, die sich mit Vorliebe in solchen Todesphantasien erging, aber zugleich wieder neu und eigenthümlich. Und doch wird es vielen, die erst die Photographie und dann das Original kennen lernten, ähnlich ergangen sein, wie mir selbst. Ich fand nicht Alles, was ich erwartet hatte. Bei sicherer Meisterschaft in der Farbe klebt dieser doch zu sehr die Schwere des Materiellen an; das phantastische Element hätte in Vortrag und Lichtwirkung zur Geltung kommen müssen. Sirouy's glühendes Colorit trifft eher den richtigen Ton. In der Gestalt der Glücksgöttin selbst haben sich weder der Franzose noch der Deutsche hinreichend über das Conventionele erhoben.

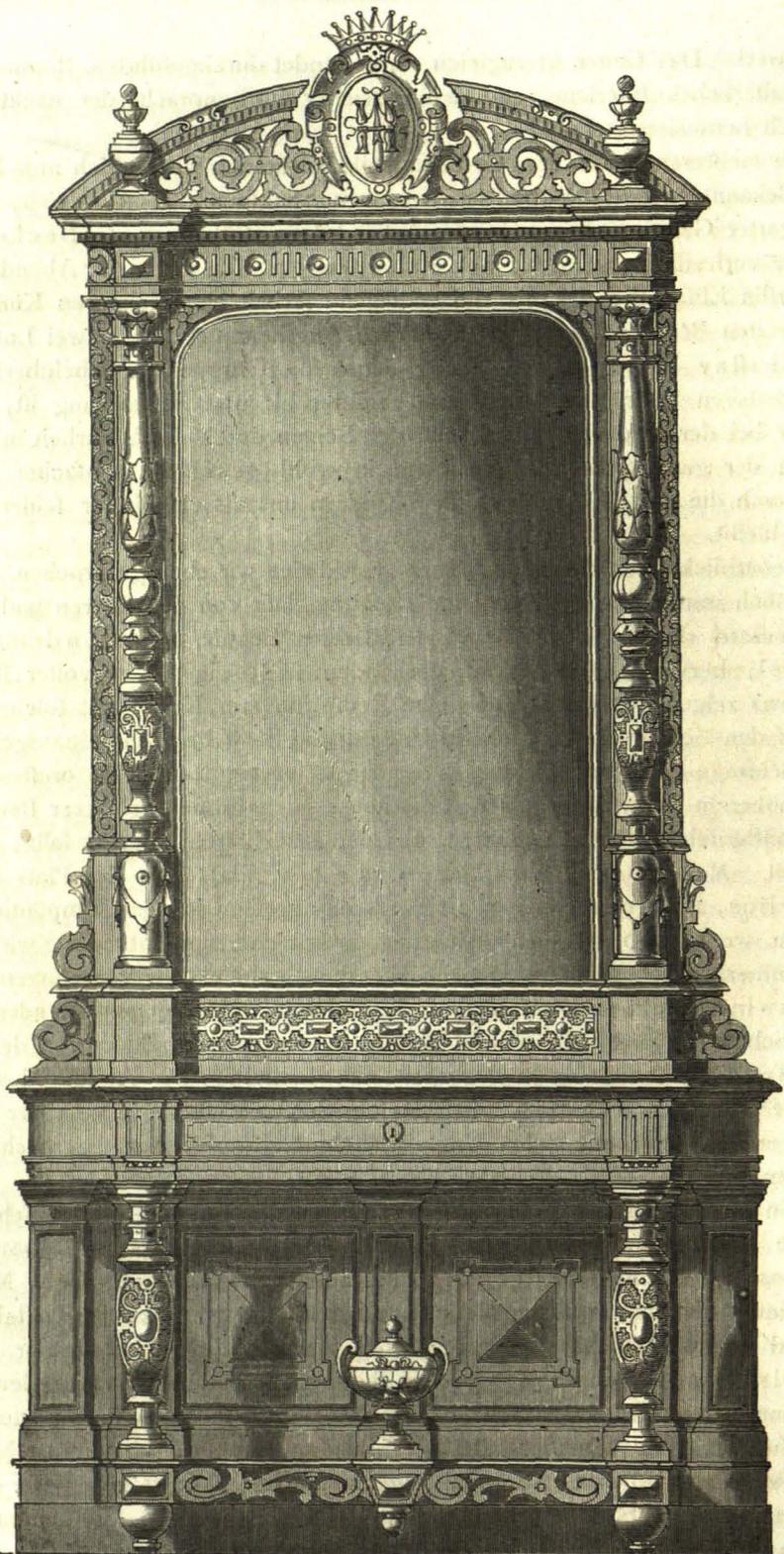
Eine neue Erscheinung bot uns August von Heyden in seinen Walkyren, die über das Schlachtfeld reiten, voll Schwung in der Erfindung, aber nicht bedeutend und mächtig genug in Formen und Ausdruck. Heyden tritt uns viel anziehender und ganz anders der Sache Herr in seinen kleineren Gemälden gegenüber, dem fein gestimmten »Festtagsmorgen« aus der Berliner Nationalgalerie und der »Prinzessin Clémence«, welche die Bedingung erfüllt, sich den Abgesandten des Königs von Frankreich, der um sie wirbt, nackt zu zeigen. Ein eigener, gefährlicher Vorwurf, der nur dann wahrhaft künstlerisch verwerthet werden kann, wenn der Maler ihn mit vollem, schlichtem Ernst, ohne den leiftesten Anflug des Gefällsüchtigen und Sinnlichen giebt. Das aber hat August von Heyden durchaus verstanden; seine Auffassung ist das ausgesprochene Gegentheil von derjenigen Gérôme's in der »Phryne vor den Richtern«, in welcher das widrige Aufwallen der Lüfternheit und das Speculiren auf solche den Ton angeben. Mit ruhigem Adel tritt die völlig entkleidete Prinzessin aus dem Vorhang, der ihr Lager umschließt, hervor; ehrfurchtsvoll lassen die Abgesandten, der älteste knieend, ihre Augen auf dem schönen Weibe ruhen, wie auf einem

Kunstwerk. Das Ganze ist zugleich ein vollendet durchgeführtes, stimmungsvolles mittelalterliches Intérieur, aus dessen reicher Farbenpracht der nackte Körper herrlich herausleuchtet.

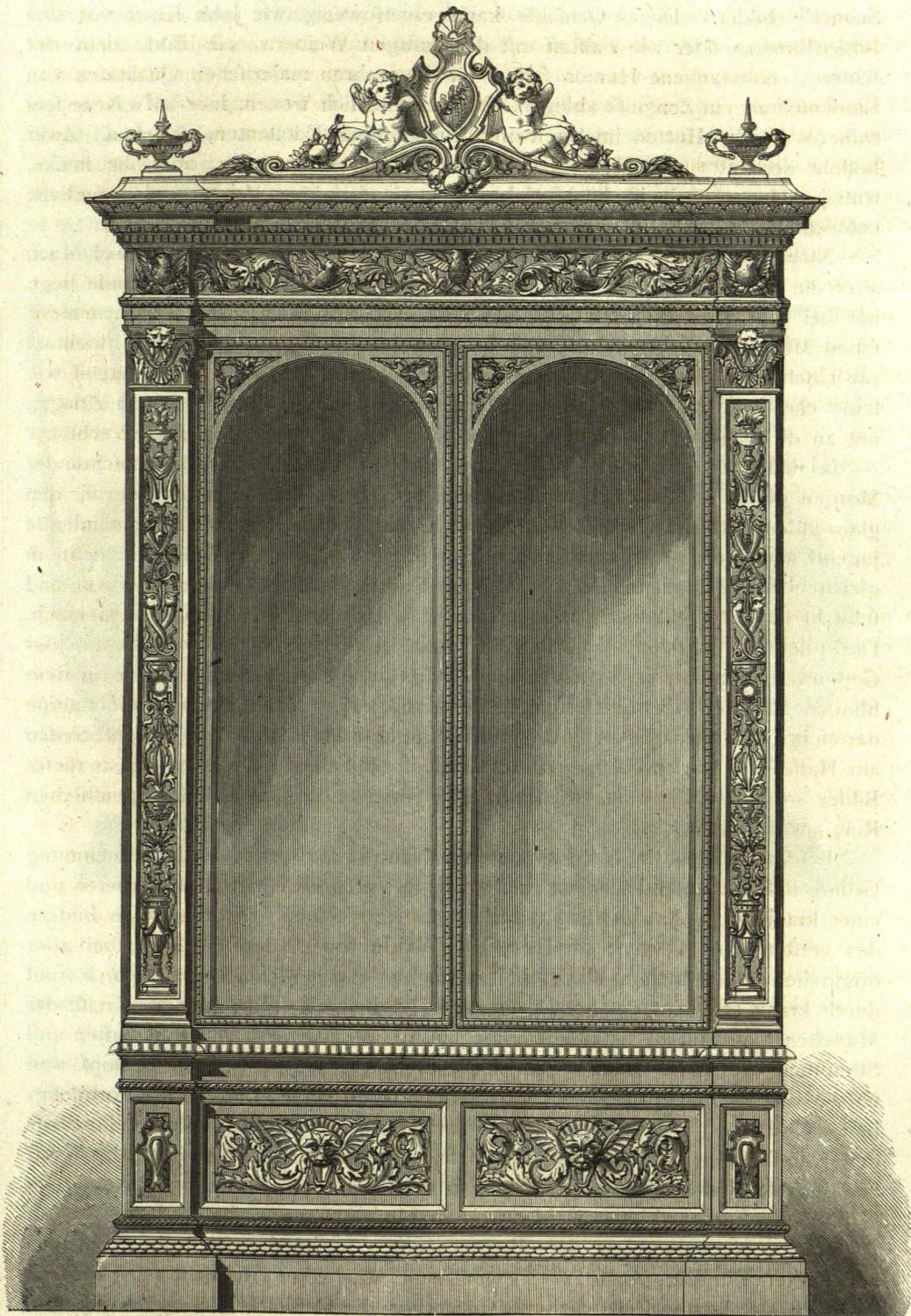
In mehreren genrehaften Geschichtsbildern fanden wir endlich aufs Neue gute alte Bekannte wieder: Schrader's jungen Shakspeare als Wilddieb, der, der Stuttgarter Galerie gehörig, in einem der letzten Säle hing, C. Becker's coloristisch vortrefflichen Carl V. bei Anton Fugger, Treidler's Abendmahl der Kurfürstin Elifabeth, das als die gediegene Arbeit eines jüngeren Künstlers auf der letzten Berliner Ausstellung verdiente Anerkennung fand, zwei Lutherbilder von Gustav Spangenberg, von denen die Gruppe der bibelübersetzenden Reformatoren zwar zu trocken in Charakteristik und Behandlung ist, dagegen Luther bei der Hausmusik im Kreise der Seinen durch die Wahrheit in der Auffassung der geschichtlichen Charaktere in wohl gewählter, einfacher Situation und durch die naive Anmuth in den Kindern uns als ein Muster seiner Gattung werth bleibt.

Ueberblickt man die Schöpfungen, von denen wir eben gesprochen, so bleibt schliesslich immerhin das erfreuliche Resultat, dass von den älteren und bewährten Meistern der Düsseldorfer und der Berliner Schule, von Bendemann und Menzel, hervorragende Werke vorhanden sind, die sie in voller Kraft des Schaffens zeigen, dass aber auch eine Reihe jüngerer Kräfte mit solchen Arbeiten auf den Schauplatz tritt, die in Umfang und Stoff über das hinausgehen, was die Nachfrage des gewöhnlichen Bildermarkts verlangt, und ein ernstes Streben nach höherem Schwunge in der Auffassung, nach immer größerer Bewältigung der künstlerischen Mittel offenbaren. Bei den Münchenern aber ist selbst das nicht der Fall. Keine Spur ist mehr davon zu sehen, dass hier der Platz war, wo Cornelius, Schnorr, Heinrich Hefs ihre grossen idealen Compositionen geschaffen, wo Kaulbach dieser Richtung, zwar nicht zum Guten, wie wir meinen, aber immerhin bedeutsam, eine neue Wendung gab, wo bis vor Kurzem Moriz v. Schwind gelebt und geschaffen. Das Haupt der entgegenstehenden realistischen Schule, Piloty, feiert mit seinem neuen grossen Bilde vor der Menge einen Triumph, steht aber in Wahrheit mit demselben am Anfang des Endes, und wie lebhaft er auch auf Künstler verschiedenster Richtung als Lehrer gewirkt, so hat er doch nur unter den Ungarn Nachfolger auf seiner eigentlichen Bahn gefunden.

Von mythologischen Bildern ist Beyschlag's anmuthige, aber sehr gefällige und moderne Psyche zu nennen. — Adamo's «Sturz Robespierre's» giebt uns eine höchst lebendige, frappante Schilderung des historischen Moments, bei kleinem Mafsstabe gut angeordnet und auch in den einzelnen Gestalten hinreichend charakteristisch. Ein größeres Geschichtsbild war dann nur noch in Wilhelm Lindenschmit's »Tod Wilhelm's von Oranien« vorhanden. Aber das Ganze nimmt sich eigentlich aus, als sei es für eine flüchtig skizzierte Illustration erfunden. Wir vermiffen alles, was einer Composition in diesem Mafsstabe den festen Halt und den Mittelpunkt geben müsste. Da ist kein tiefer erfasster Charakter, kein geistig ausreichendes Zur-Anschauung-bringen des Momentes. Die Figuren scheinen gewissermassen alle die Treppe hinunterzufallen, welche die



Eichenholzspiegel, nach Entwurf von C. Graff ausgeführt von F. Kupka in Wien.



Nufsbaumbücherfchrank, von F. Romanelli in Florenz.

Scenerie bildet. Dieses Gemälde kann ebenfowenig wie John Knox vor den Bilderfürmern oder wie Falstaff mit den lustigen Weibern, ein Bild, dem der feinere, unbefangene Humor fehlt, für die wahren malerischen Qualitäten von Lindenschmit ein Zeugniß ablegen. Man mußte sich freuen, hier auf's Neue ein früheres Werk, Hutten im Streit mit französischen Edelleuten, zu sehen. Zwar besteht der historische Moment hier nur in einer Prügelscene, aber die kecke, trutzige Hauptgestalt ist höchst lebendig und charakteristisch erfunden und die coloristische Wirkung ist ebenso glänzend wie energisch.

Nicht ohne krankhaften Zug sind die neuen Arbeiten von Gabriel Max, aber die tiefe dichterische Empfindung, die jedem seiner Bilder zu Grunde liegt, hat bei aller modernen Sentimentalität ihren Reiz, und Max besitzt die malerischen Mittel, um die lyrischen Stimmungsmomente, auf die es ankommt, wirksam zur Erscheinung zu bringen. Keines seiner jetzigen Bilder ist so bedeutend wie seine christliche Märtyrerin am Kreuz, keins so zart und duftig wie sein Adagio, um an diese Werke aus den letzten Jahren zu erinnern, aber sein Bild »Verblüht« — das Mädchen, das nach der Rückkehr von Fest und Jubel, während schon der Morgen durch die Scheiben blickt, auf ihrem Bette sitzt und, im Begriff, den glänzenden Flitterstaub vollends abzustreifen, schmerzlich über ihre entschwindende Jugend nachsinnt, — ist klar und treffend in psychologischer Hinsicht. Nicht in gleichem Maße kann man das von dem »Frühlingsmärchen« sagen. Warm und schlicht ist das »Stilleben«, die sinnige Clavierpielerin im einsamen Gemach. Die poetische Wirkung ergibt sich leichter, wo der Künstler nicht aus der Gegenwart, sondern aus einer früheren Zeit seine Vorwürfe holt, wie in dem blinden Mädchen, das am Eingange der Katakomben den Besuchern die Lampe darreicht. Gretchens Erscheinung in der Walpurgisnacht, mit dem rothen Streifen am Halbe, fest an den Felsen gedrückt, effectvoll beleuchtet — das größte dieser Bilder — geht völlig in das Seltsame über, wirkt aber durch den gespenstischen Reiz auf die Phantasie.

Leider haben wir in der modernen Kunst so oft zu der Wahrnehmung Grund, daß bedeutende Talente mitten in ihrem Streben den Halt verlieren und einer krankhaften Anwandlung unterliegen. Eine solche spricht aus den Bildern des verstorbenen Victor Müller, der Waldnympe, dem Adonis, bei aller originellen coloristischen Kraft, bei unläugbar packenden Zügen. Durch und durch krank erscheint der Schweizer Arnold Böcklin, der hier im Kreise der Münchener auftrat. Wo sind die Tage hin, in welchen er jene Landschaften und Stimmungsbilder der Galerie Schack hervorbrachte? Sein Centaurenkampf, von unleugbar dämonischer Gewalt, ist doch schon von einer grenzenlosen Formlosigkeit. Und nun gar seine Pietà! Eine zerfließende musikalische Empfindung riß den Künstler hin; die äußerste Leidenschaft des Schmerzes, den nahenden Trost wollte er in zauberhaften Lichtwirkungen darstellen, aber ihm zerrann dabei jede Gestalt, die Farbenwirkung ward zu einem bloßen Feuerwerk.

Ganz anders stand ein dem Ebengenannten in früheren Bestrebungen nahe verwandter Künstler, Anselm Feuerbach, da. Man sah nicht seine großen Arbeiten der letzten Zeit, die erst später vor die Oeffentlichkeit getreten sind, sondern nur die vor Kurzem für die Stuttgarter Galerie erworbene, unfern

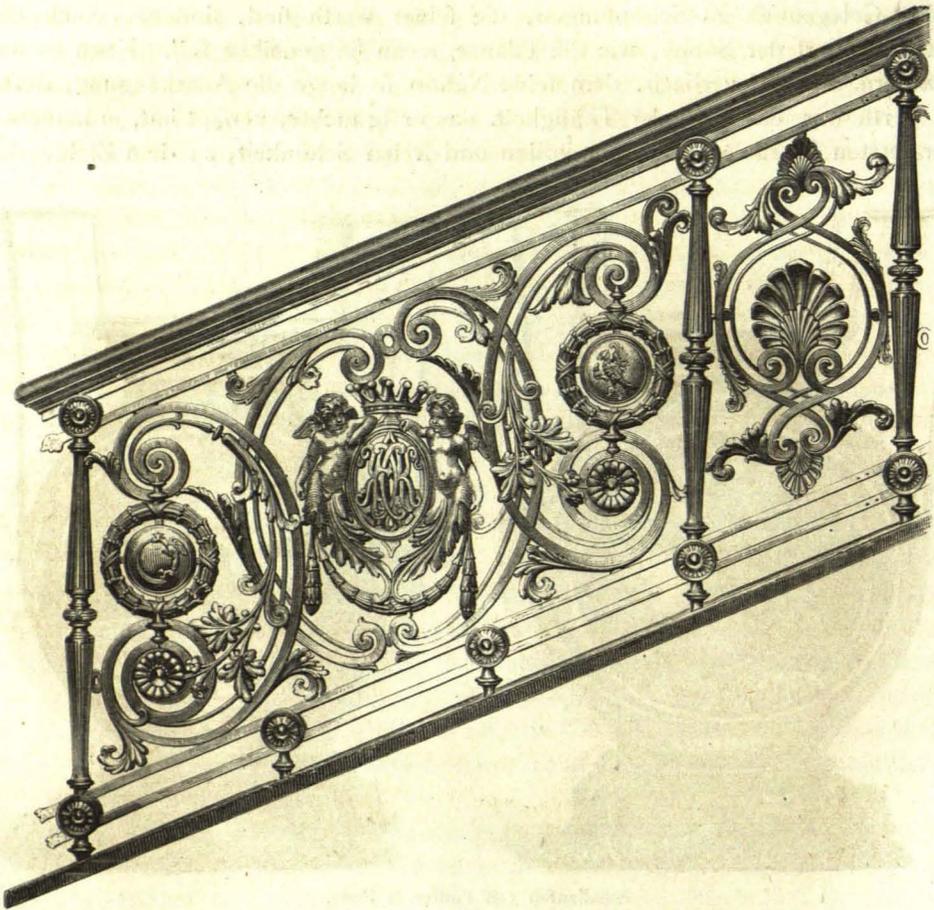
Lefern durch den Holzschnitt bekannte Gestalt der Iphigenie am Meeresstrande, bei schlichtem Ton und Vortrag durchaus edel und haltungsvoll. Jetzt gehört der Künstler, gegen den sein Vaterland, besonders seine engere Heimath Baden, sich stets kühl und ablehnend verhielt, Oesterreich an und wird in Wien sicher Gelegenheit zu Schöpfungen, die seiner werth sind, finden. Auch das Talent bedarf der Sonne, wie die Pflanze, wenn sie gedeihen soll. Kann es uns wundern, wenn Feuerbach, dem seine Nation so lange die Anerkennung, deren er werth war, das Feld der Thätigkeit, das er brauchte, versagt hat, in manchen der letzten Werke nicht zu der vollen und freien Schönheit, zu dem Ziele, das



Emailvasen von Pottier in Paris.

er sich stellte, gelangt ist? Seine Iphigenie, wie einfach, fast unscheinbar auch immer, beweist, das er sich dennoch die Gesundheit des Wesens bewahrt hat.

Auch das trug wesentlich zu dem minder günstigen Aussehen der Münchener Schule bei, das die Portraitmalerei fast gänzlich ausgeblieben war. Unter den norddeutschen Bildnißmalern sehen wir Julius Schrader, der namentlich mit seinem lebendigen Portrait des großen Historikers Leopold von Ranke, sowie durch Moltke's Bildniß Eindruck machte. Gustav Graef zeichnete sich durch das Portrait Roon's, dann durch ein großes Knabenbildniß aus und bewies in dem Portrait einer schönen Frau, das er die coloristische Würde und die gefättigte Ruhe der Erscheinung, welche wir an den venetianischen Meistern bewundern, nicht umsonst studirt hat. Elegante Damenportraits waren ferner von Gustav Richter, Friedrich Kaulbach, Ernst Hildebrandt, Paul Kieffling da. Von Richter's zwei neuen Bildnissen, die den Künstler selbst und

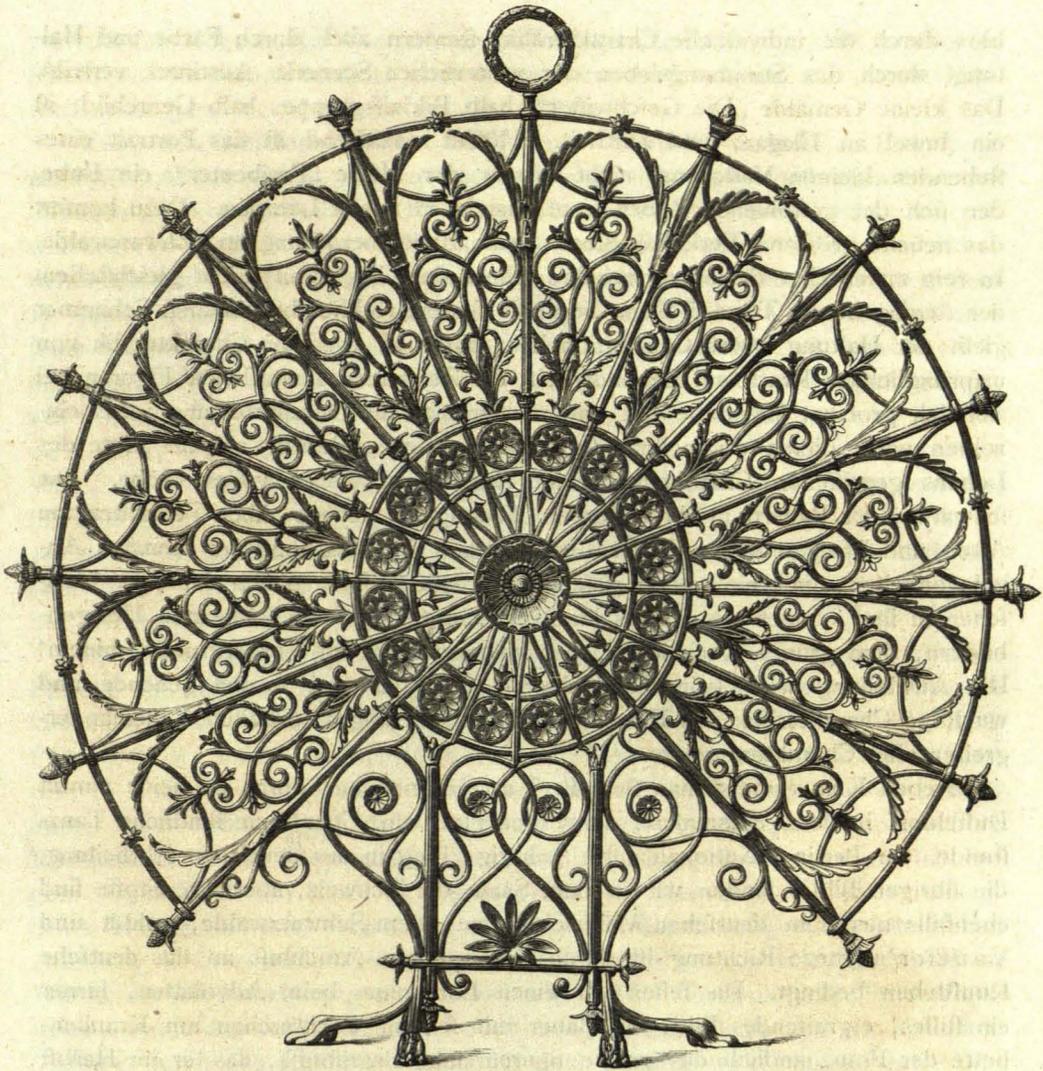


Treppengeländer in Bronze, von D. Hollenbach Söhne in Wien.

feine Gattin mit ihren Kindern darstellen, geht das erstere zu sehr in das Arrangirte.

Aus der Münchener Schule zogen nur zwei Portraits von jüngeren Künstlern die Aufmerksamkeit auf sich, eine in der Farbe kräftige, schlicht lebendige Studie von Rudolph Hirth und ein weibliches Kniestück von Wilhelm Leibl, dessen malerische Virtuosität unverkennbar ist, das aber durch das Streben, aussehen zu wollen, wie ein altes Bild, etwa der Rubens'schen Schule, zu gefucht und dabei zu verblasen in der Farbe erscheint. Auch solche Experimente sind krankhafter Natur.

Auf jeder grossen Ausstellung finden wir von Neuem bestätigt, dass die deutsche Kunst fast nirgend ein so eigenthümliches und gesundes Leben entfaltet als in demjenigen Zweige des Sittenbildes, der seine Stoffe aus dem heimischen



Bronzegitter, nach Entwurf von H. Claus ausgeführt von D. Hollenbach Söhne in Wien.

Volksthum wählt. Wie gewöhnlich, stand auch jetzt Knaus in erster Linie. Eine Reihe bedeutender Schöpfungen, zum Theil bereits bekannter, war in Wien von ihm vorhanden, zunächst das Bild aus der Berliner Nationalgalerie: „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen“, der Kindertisch bei dem ländlichen Fest. Man hat es vielfach nicht in dem Mafse wie andere Arbeiten des Meisters gelten lassen wollen; ich glaube, nicht mit Recht. Ich kann nicht finden, dafs von der launigen und liebenswürdigen Frische in der Schilderung des Kinderlebens dadurch viel verloren gegangen, dafs der Künstler es in Tracht und Charakter des vorigen Jahrhunderts zurückversetzt hat; zu der einen Aufgabe, die er sich stellte, hat er damit noch eine zweite gefügt, aber beide gelöst. Eine ganz andere malerische Kraft offenbart freilich noch das ländliche Begräbnifs, das in dieser alltäglichen und kleinen Welt eine tief ergreifende Tragik entfaltet und ihr nicht

blos durch die individuelle Charakteristik, sondern auch durch Farbe und Haltung, durch das Stimmungsleben der winterlichen Scenerie Ausdruck verleiht. Das kleine Gemälde „Die Geschwister“, halb Bildnisgruppe, halb Genrebild, ist ein Juwel an Eleganz und Zartheit. Höchste anziehend ist das Portrait eines stehenden kleinen Mädchens; nicht minder der kleine „Freibeuter“, ein Bube, der sich der gestohlenen Rüben freut, herzlich in feinen Lumpen. Dazu kommt das neueste grössere Werk von Knaus, eine Bauernberathung im Schwarzwalde. In rein malerischer Beziehung möchte ich es dem Begräbniss nicht gleichstellen, der durchgehende Terra-di-Siena-Ton mit seinem röthlich-bräunlichen Schimmer giebt der Haltung etwas Conventionelles; dafür ist aber die Charakteristik von ursprünglicher Kraft und Lebendigkeit, die Zeichnung sämmtlicher Figuren bei ziemlich grossem Massstabe fest und meisterhaft, die Durcharbeitung jedes einzelnen unter diesen originellen, scharf ausgeprägten, kräftig aus der Mitte des Lebens gegriffenen Charakteren zeigt Knaus auf seiner vollen Höhe. Die schwarzwälder Bauern in ihrer derben Tüchtigkeit, ihrem zähen Festhalten am Alten und Hergebrachten, ihrer Gewichtigkeit in Berathung der kleinsten Angelegenheiten, sind nie wahrer geschildert worden. Wie passen dabei die Menschen in ihre Umgebung, in das ländliche Zimmer mit den schlechten Heiligenbildern, dem grünen Kachelofen, der Hühnerfamilie im Vordergrunde, hinein! Die Ausstellung wies kein Geschichtsbild auf, das eine so tief gehende und wichtige Charakteristik des Einzelnen, ein so lebendiges, drahtisches Ineinandergreifen aller Charaktere zeigte.

Neben Knaus muss man stets B. Vautier nennen; durch sie beide nimmt Düffeldorf in der Volksmalerei den ersten Platz ein. Nur seine ländliche Tanzstunde, der Berliner Nationalgalerie gehörig, hing in der deutschen Abtheilung, die übrigen Bilder fanden wir in dem Saale der Schweiz, aber ihre Stoffe sind ebenfalls aus dem deutschen Volksleben, aus dem Schwarzwalde, geholt und Vautier's ganze Richtung ist durch seinen engen Anschluss an das deutsche Kunstleben bedingt. Da sehen wir einen Landmann beim Advokaten, ferner ein stilles, ergreifendes Bild: ein Bauer mit seinem Töchterchen am Krankenbette der Frau, endlich das grosse figurenreiche Begräbniss, das er im Herbst 1871, gleichzeitig mit dem Bilde desselben Gegenstandes von Knaus, vollendet hat. Ein solcher Colorist, wie dieser, ist Vautier nicht, das ist bekannt, und wir dürfen nicht erwarten, dass, wie bei Knaus, aus der Farbe selbst die Seele des Vorgangs rede; dennoch ist das Bild durchaus harmonisch in der Durchführung und bei der reichen Gruppierung, bei der Fülle der Gestalten entfaltet sich hier eine solche Tiefe und Feinheit des Gemüthslebens, solche Verwerthung aller jener Momente des Ausdrucks, welche die Situation mit sich bringt, eine bis auf den Grund gehende Vertrautheit mit jenem Volksstamm, dass man wohl sagen darf, so vollständig und so ineinandergreifend hat der Künstler uns alle diese Eigenschaften kaum jemals offenbart. An Innigkeit geht Vautier noch über Knaus, und bewundernswerth ist vor Allem die Bescheidenheit, mit welcher er seine Kenntniss vom Empfindungsleben des Volkes zum Ausdruck bringt. Nicht nur den Gegenstand des Begräbnisses haben Knaus und Vautier hier gemein, auch den Volksstamm, der die Persönlichkeiten liefert, und sogar ein paar her-

vorftechende Züge in der Composition. Das Interessante ist nun aber gerade, zu sehen, wie die beiden Meister, jeder seiner Natur entsprechend, aus diesem Vorwurf etwas ganz Verschiedenes gestaltet haben.

Unter den Düsselldorfem steht den beiden vorigen Karl Hoff an Bedeutung zunächst. Aufser einem kleinen Damenportrait und einem geistvollen Rococobildchen „Sub rosa“ trat er hier wieder mit dem ersten gröfseren Bilde auf, mit welchem er durchschlagenden Erfolg hatte, der „Raft auf der Flucht“, welches Schönheit der Farbe, glückliche malerische Verwerthung des Costüms aus dem 17. Jahrhundert, die Wahl eines novellistisch anziehenden Vorwurfs und eine feine Spannung des Ausdrucks verbindet. Vom Altmeister Rudolph Jordan und von Hiddemann fanden wir ihre bekannten Bilder aus der Nationalgalerie, von Siegert den pikanten „Liebesdienst“. Wir erwähnen noch Lasch, Plathner, Ernestine Friedrichsen, Salentin, Geertz, der in seinem großen Bilde „die Verurtheilung“ versucht, auf der Bahn von Munkacsy zu wandeln; in Schilderung der Nachtseite des Volkslebens, bei breiter Behandlung und viel zu viel Beinschwarz, nicht ohne Glück, aber ohne rechte Eigenthümlichkeit, endlich Karl Schlöffner in Weimar, der in zwei Genrebildern coloristische Kraft mit Gediegenheit des Ausdrucks verbindet.

Unter den Berliner Genremalern fanden wir W. Gentz mit einigen trefflichen Bildern egyptischen Lebens, Fritz Werner mit mehreren jener scharfen kleinen Gemälde im Costüm des vorigen Jahrhunderts, Kraus und Fritz Paulsen, der letzterem nacheifert. Von Friedrich Eduard Meyerheim, der, in Richtung und Technik einer anderen Zeit angehörend, uns doch noch immer durch seine stille Liebenswürdigkeit entzückt, waren zwei feine, faubere Bildchen da. Paul Meyerheim hatte fast Alles ausgestellt, womit er seit Beginn seiner Laufbahn Eindruck gemacht hat: die Menagerie mit ihrem behaglichen Humor und ihrer feinen Beobachtung des Malerischen, den holländischen Antiquar, die Savoyardenkinder, die drastische Schaffschur, endlich den Abend im Walde, der eine seiner gediegensten Arbeiten ist und sich durch das echte Stimmungsleben, durch das völlig ineinander Aufgehen der Landschaft und der einfachen Staffage, durch den schlichten Ernst, der doch poetisch wirkt, auszeichnet. Den gröfseren Märchenbildern gegenüber, die er und sein Bruder Franz zu decorativem Zwecke gemalt, ist von vielen Seiten bemerkt worden, dafs doch dem behaglichen Realismus des Ersten, wie der pikanten Schilderung mittelalterlichen Interieurs und Costüms bei dem Zweiten der Charakter des eigentlich Märchenhaften fehle. Aber das Rothkäppchen im Walde von Paul Meyerheim ist und bleibt allerliebst; bei so tüchtiger Behandlung so viel unbefangenes, frisches Leben und so viel gemüthvolle Freundlichkeit!

Den Berlinern ist endlich Wilhelm Rieffstahl, jetzt in Carlsruhe, anzureihen, von dem wir drei bedeutende Werke voranden, die Morgenandacht der Passfeyerer Hirten aus der Nationalgalerie (1864), die ihm zuerst seine jetzige künstlerische Stellung schuf, den Allerfeelentag im Bregenzerwalde, diesen Friedhof in wohlthuender Abendbeleuchtung (1869) und ein Hochthal am Säntis mit einer Trauerverfammling vor einer Bergkapelle. Dies letzte Werk, von erheblichen Dimensionen, gehörte zu den wichtigsten Bildern der deutschen Ausstellung und

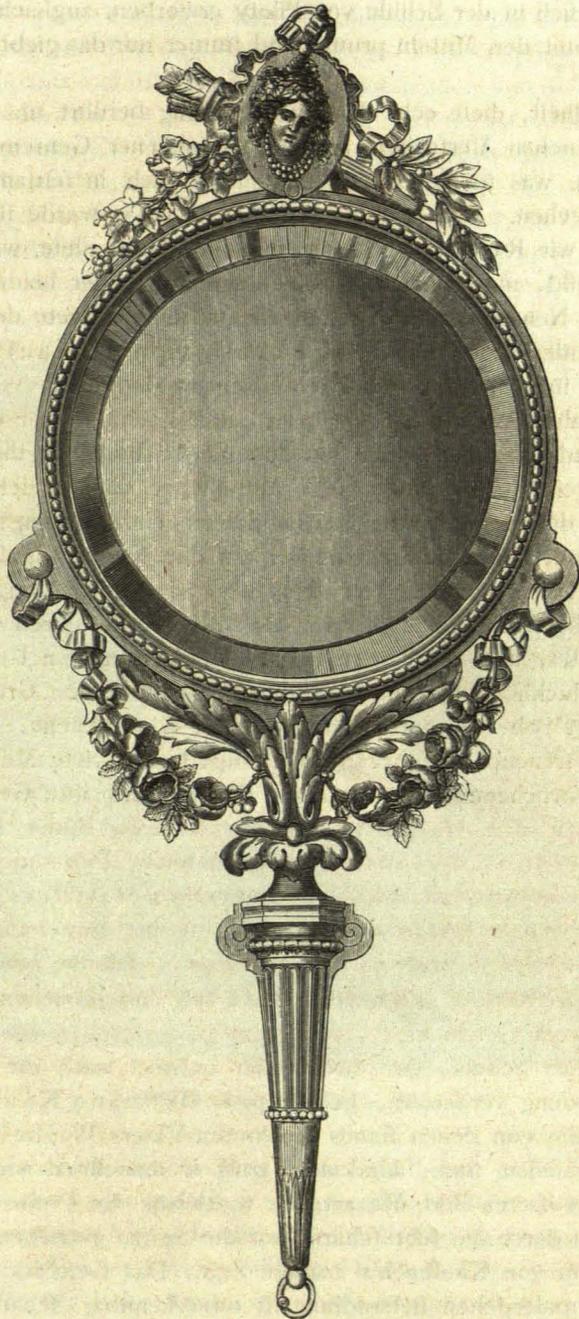
ist ebenso bedeutend durch die überraschende Wahrheit in der Schilderung der Alpennatur, wie durch die reiche, stets individuell charakterisirte, gediegen durchgearbeitete und dem Ganzen zu richtiger Wirkung eingeordnete Staffage.

Die glücklichste und begabteste Natur unter allen Genremalern der Münchener Schule ist Franz Defregger, der Tiroler Bauer, der erst im Alter von fünfundzwanzig Jahren sich der Kunst zuwendete, dann mit seinem Speckbacher, der 1869 auf der Münchener Ausstellung erschien, einen durchschlagenden Erfolg hatte, und der nun hier, obwohl ihn längere Zeit eine jetzt glücklich überwundene Lähmung an das Lager gefesselt hielt, in vier neuen, höchst anziehenden Werken uns entgegentrat. Defregger ist in dem Volksleben, aus dem er hervorgewachsen, zu Hause; leicht und einfach findet er die Situationen, in welchen



Teller von Mintons in Stoke upon Trent.

dies immer neu und eigenthümlich, und zwar vorwiegend im Charakter des Behaglichen und Herzlich-Gemüthlichen, zum Ausdruck kommt. „Der Ball auf der Alm“ zeigt uns in dem tanzenden Paare, dem kecken, lustigen Alten und der drallen Dirne Gestalten von überraschender Lebendigkeit und Wahrheit. Eine besonders reiche, in jedem Zuge ansprechende und individuelle Composition zeigt ein zweites Bild „Das Preisferd“, das im Triumph in das heimische Dorf zurückgeführt und da von Alt und Jung bewundert wird. Auf den zwei andern Gemälden kommt der Ausdruck des Gemüthes noch feiner und wärmer, ohne jeden sentimentalen Anflug, ohne jedes Hinauffchrauben über die gegebene Sphäre, zur Geltung. Das eine, „Die Brüder“, schildert die Rückkehr eines jungen Schülers, der in der Stadt seine Studien durchgemacht, in das bäuerliche Vaterhaus, wo ihn die Seinen in froher Herzlichkeit und doch mit der Empfindung, daß er etwas Besonderes sei, begrüßen und er das kleine, in der Zwischenzeit angelangte Brüderchen, das ihn fremd anstarrt, in die Arme nimmt. Wie liebenswürdig ist endlich der Eintritt der wandernden italienischen Sänger in die Tiroler Bauernstube; wie ächt der Gegensatz zwischen den frohen, behaglichen Insassen des Hauses, von denen jeder voll Theilnahme, jeder so, wie es seinem Alter und Charakter zukommt, auf die ungewohnten, schwermüthigen Töne lauscht, und dem armen, fremden Wanderer mit seinen Kindern, die schüchtern in die



Metallspiegel von Barbédienne in Paris.

Thüre getreten sind! Das hat Defregger geschaffen, während schweres körperliches Leiden ihn hemmte, und hat hier einen merkwürdigen Beweis voller geistiger Freiheit unter äußerer Beschränkung abgelegt. In malerischer Hinsicht offenbart sich die vollkommenste Herrschaft über die Sache, das künstlerische

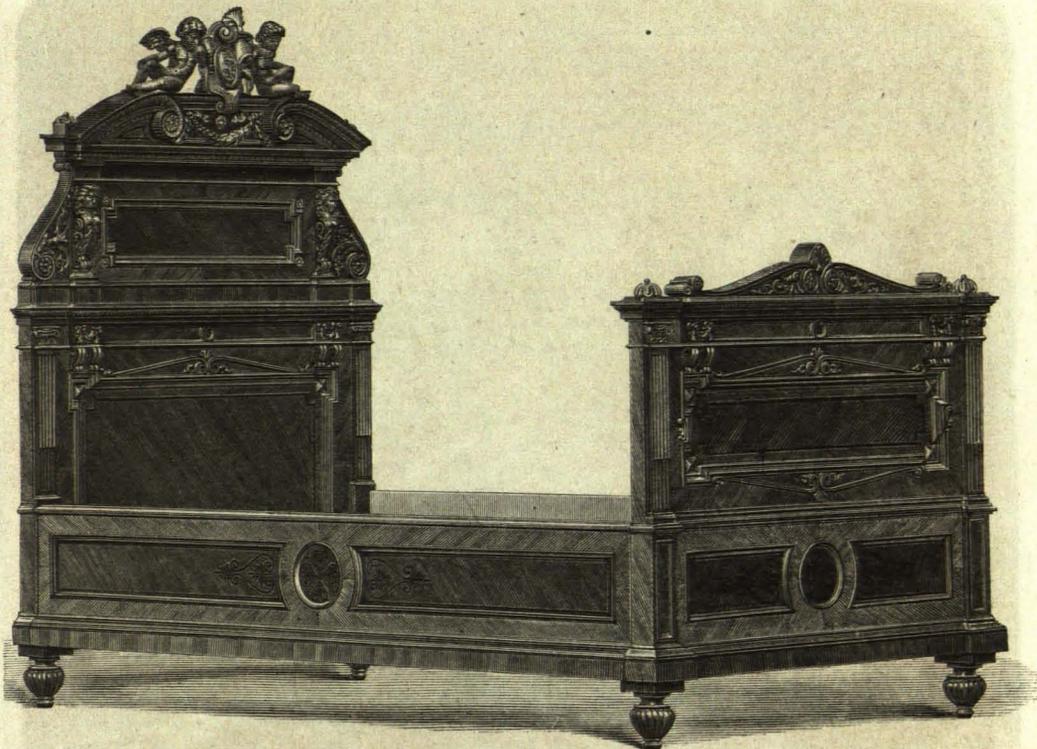
Gefchick, das er ſich in der Schule von Piloty erworben, zugleich aber eine Einfachheit, die nie mit den Mitteln prunkt und immer nur das giebt, was die Sache ſelbſt verlangt.

Diefe Gefundheit, dieſe echt deutſche Richtung berührt uns um ſo erfreulicher neben manchen Verſuchen jüngerer Münchener Genremaler, die, ſtatt ſchlicht zu geben, was ſie ſehen und empfinden, ſich in ſeltſamen maleriſchen Experimenten ergehen. Der hochbegabte Munkacſy wurde für Manche, wie Guſtav Meier, wie Rudolph Hirth, in ſeiner Hopfenleſe, wie Spring, ein gefährliches Vorbild, mag auch das Talent namentlich der beiden letzteren unverkennbar fein. Nennenswerthe Leiſtungen aus dem Gebiete der Volksmalerei waren dann beſonders noch von Gabl, Eberle, Epp, H. Kauffmann, Kurzbauer, den wir in den öſterreichiſchen Sälen wiederfinden, vorhanden. Von Anton Seitz ſehen wir wieder ein paar jener höchſt fauber und fein durchgeführten, im Ausdruck anziehenden und lebendigen Bildchen, die ſeine Specialität ſind. Der geiſtreichſte unter den Münchener Genremalern iſt Eduard Grützner, zu deſſen bekannten Kartenspielern ein allerdings ſehr derb gerathener Falſtaff mit Dortchen Lakenreiſer auf den Knien und eine prächtige Scene im Kloſterkeller kamen. Der ſelig über dem Glaſe eingenickte Kellermeiſter, der wohlbeleibte, behäbige Prior, der alle Würde, deren er habhaft werden kann, aufbietet, und der hagere Fanatiker, der ihm den Uebelthäter zeigt, ſind mit dem glücklichſten Humor erfundene Charaktere. Grützner's Einfluß ſehen wir bei Ortlieb, der uns Mönche in der Kloſterküche, der reichlichen Liebesgaben ſich freuend, vorführt. Ueberhaupt haben viele Münchener Genremaler eine ausgeſprochene Vorliebe dafür, Pfaffen und ihre Gefellen mit ſtark fatiriſchem Zug zu den Hauptperſonen ihrer launigen Bilder zu machen, ſo R. S. Zimmermann, der uns eine hochkirchliche Deputation in dem fürſtlichen Vorzimmer aufmarſchirt zeigt, und namentlich Matthias Schmidt, der die geiſtlichen Herren in Situationen, wie ſie für ihre Beziehungen zum Volke bezeichnend ſind, ſchildert: beide ſo ſtark tendenziös, daß die ruhige künſtleriſche Wirkung keine ungeſtörte iſt, aber der letztere mit entſchiedenem Geiſt und mit ſicherem maleriſchem Geſchick.

Der Piloty'schen Schule, der direct oder indirect auch die meiſten Genremaler ihre Ausbildung verdanken, gehört auch Hermann Kaulbach an, der alſo Wege geht, die von denen ſeines berühmten Vaters Wilhelm von Kaulbach ſehr verſchieden ſind. Und doch trifft er manchmal wieder mit dieſem zuſammen; ſein größeres Bild, Mozart, der todtkrank der Probe ſeines Requiem beiwohnt, erinnert durch die ſehr ſcharfe, auf die Spitze getriebene Charakteriſtik gerade an Wilhelm von Kaulbach's frühere Zeit. Das Geſchick in der Anordnung wie in der maleriſchen Behandlung iſt unverkennbar; ſchade nur, daß ein giftig-unangenehmer Ton, motivirt durch den grünen Vorhang, durch welchen links das Licht fällt, über das Ganze ausgegoſſen iſt. In dem zweiten Bilde „Hanſel und Gretel bei der Hexe“, iſt der Ton des Märchens verfehlt, die Neigung zur Karikatur ſchlägt in das Fratzenhafte um.

Der jüngere Claudius Schraudolph erfreute uns durch eine coloriſtiſch glückliche, anziehend aufgefaßte Scene aus dem „Fauft“, den Spaziergang am

Oftertage. Seine ganz besondere Stellung nimmt A. von Ramberg in dieser Schule ein. Sinnig und fein empfindend, bildet er ein Gegengewicht gegen jene einseitig auf frappante coloristische Effecte ausgehenden jüngeren Maler, er weiß dem einfachsten Vorwurf ein poetisches Gepräge aufzudrücken und setzt der allein mit der Mache prunkenden Virtuosität feinen maßvollen Adel entgegen. Ohne eigentlich Colorist zu sein, entfaltet er in jenem Interieur, das ein Liebespaar im Costüm des vorigen Jahrhunderts — etwa Werther und Lotte? — in traulichem Zusammensein darstellt, ein zartes Stimmungsleben, weiß er in einem Genrebild aus der Welt des 17. Jahrhunderts, „Nach Tische“ nicht nur die geistige Wirkung

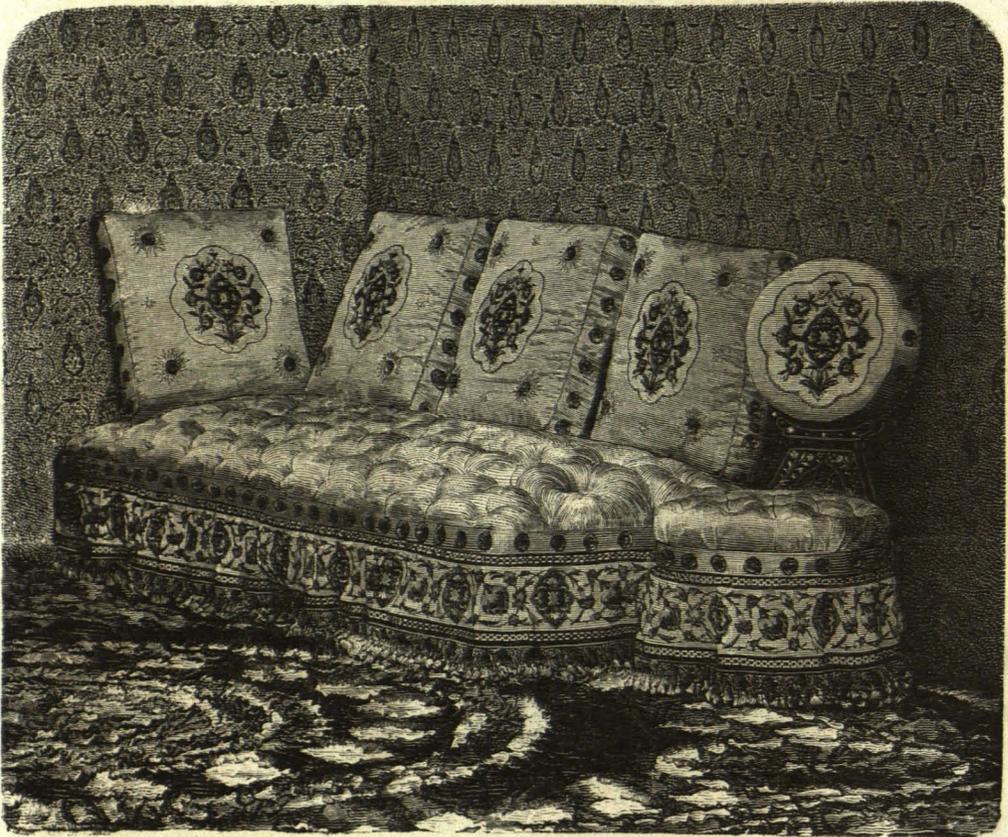


Bettstelle, von Blaschke in Wien.

des Gefanges, welchen die schöne junge Dame anstimmt, nicht nur das vornehme Behagen, welches die ganze gefellige Gruppe athmet, fein zu schildern, sondern das Ataskleid nach dem Vorbilde der altholländischen Gesellschaftsmaler wiederzugeben und ein vollendet durchgebildetes Helldunkel zu erreichen. Wo aber junge Künstler auf der Bahn Ramberg's fortzuwandeln suchen, da schreiten sie häufig trotz überraschender Bravour und Begabung über die Grenze hinaus. Mag Albert Keller's Gemälde „Chopin“ das übertrieben Moderne in der Zimmereinrichtung, wie in der Toilette der zwei jungen Damen, die hier clavierspielend und zuhörend der Situation ihren Inhalt geben, noch so frappant schildern, so streift der Ausdruck doch gar zu sehr an das Süßliche und Affectirte. Ein anderes Intérieur: „Zur Audienz bei Ludwig XIV.“ ist dagegen coloristisch ebenso hal-

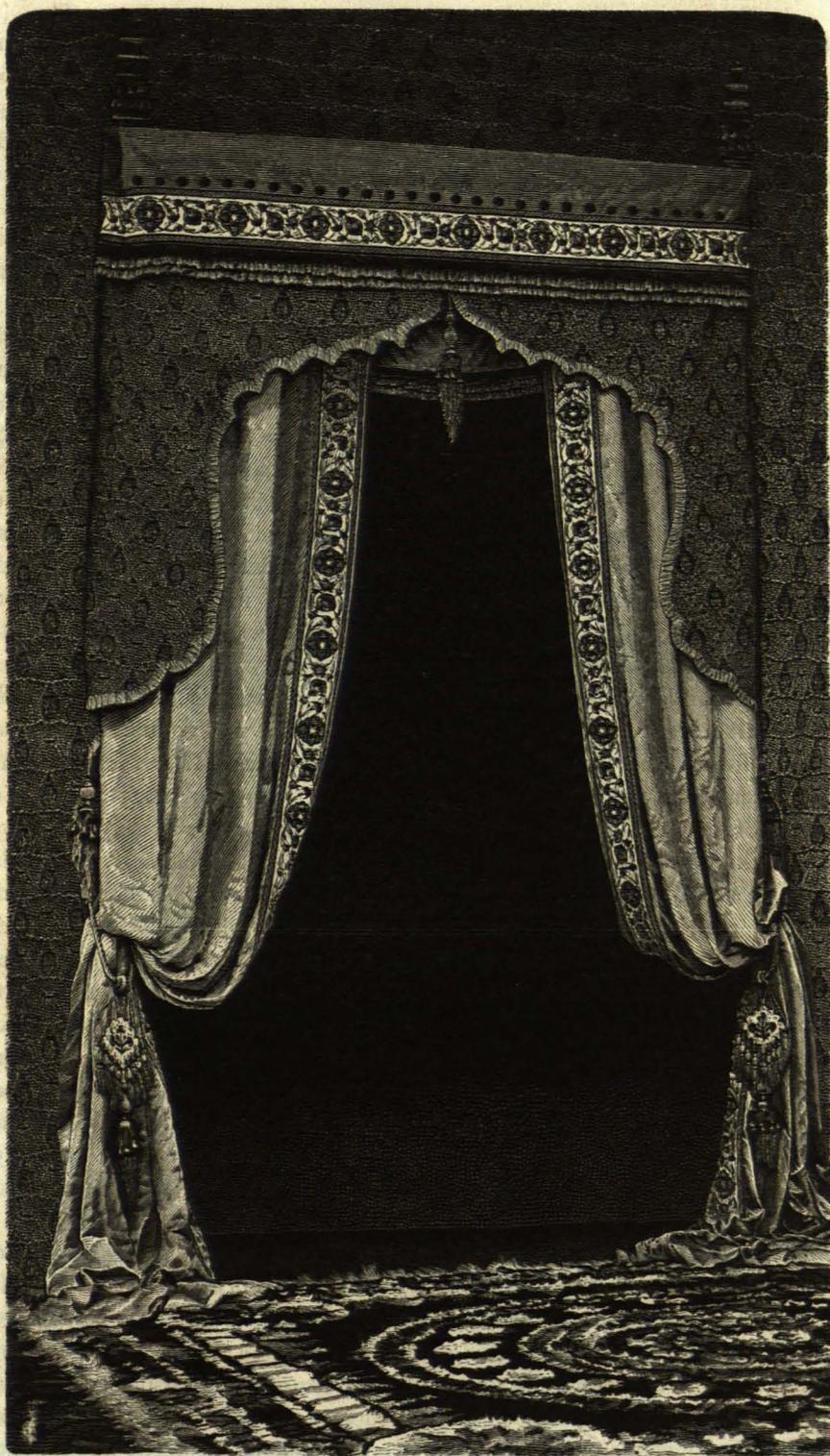
tungsvoll wie eigenthümlich; eine dritte Arbeit, die stehende Dame mit dem Fächer, nimmt sich nur wie ein gelungenes Exercitium im Stile der holländischen Kleinmaler aus.

Seit wenigen Jahren spielt in München Wilhelm Dietz eine große Rolle, der fein außerordentliches Lehrtalent schnell bewährt und der verdienstvollen, zum Theil aber schon überlebten Piloty'schen Schule gegenüber ein frischeres Leben in die Kreise der jüngeren Maler gebracht hat. Seine vier kleinen Bilder sind in der Erfindung ohne alle Eigenthümlichkeit, bei dem Halt von Reitern im



Sopha und Stuhl in hellblauem Atlas, von Haas & Söhne in Wien.

Costüm des vorigen Jahrhunderts lehnt er sich in dieser Hinsicht unbefangen an Meiffonier, bei den Kriegs- und Lagerfcenen im Charakter des dreißigjährigen Krieges nicht minder unbefangen an Philip Wouwermans an. Ganz fein eigen sind aber die rein malerischen Qualitäten, die er hier entfaltet, der coloristische Sinn, der ebenso von den alten Holländern, wie von den modernen Franzosen genährt worden ist, das haltungsvolle Verschmelzen von Landschaft und figürlichem Motiv, die eigene Stimmung, welche der unscheinbarste Vorgang bei so meisterhafter malerischer Behandlung gewinnt. Hie und da sehen wir die deutlichen Spuren feines Einflusses in dem „Spaziergang“ von Ludwig Loefftz, in der



Portière in hellblauem Atlas, von Ph. Haas & Söhne in Wien.

Mühle im Sturm von August Holmberg, einer Landschaft, die von den meisten Productionen der Münchener Landschaftsmalerei sehr verschieden ist. Dafs eine Kraft, wie Dietz, den strebenden Talenten eine überraschende Anregung giebt und ihnen ganz neue Seiten der Anschauung erschließt, ist sichtlich. Nur bleibt abzuwarten, ob auf diesem Wege auch eine vielseitigere Ausbildung, ein gröfserer geistiger Aufschwung zu erreichen sind.

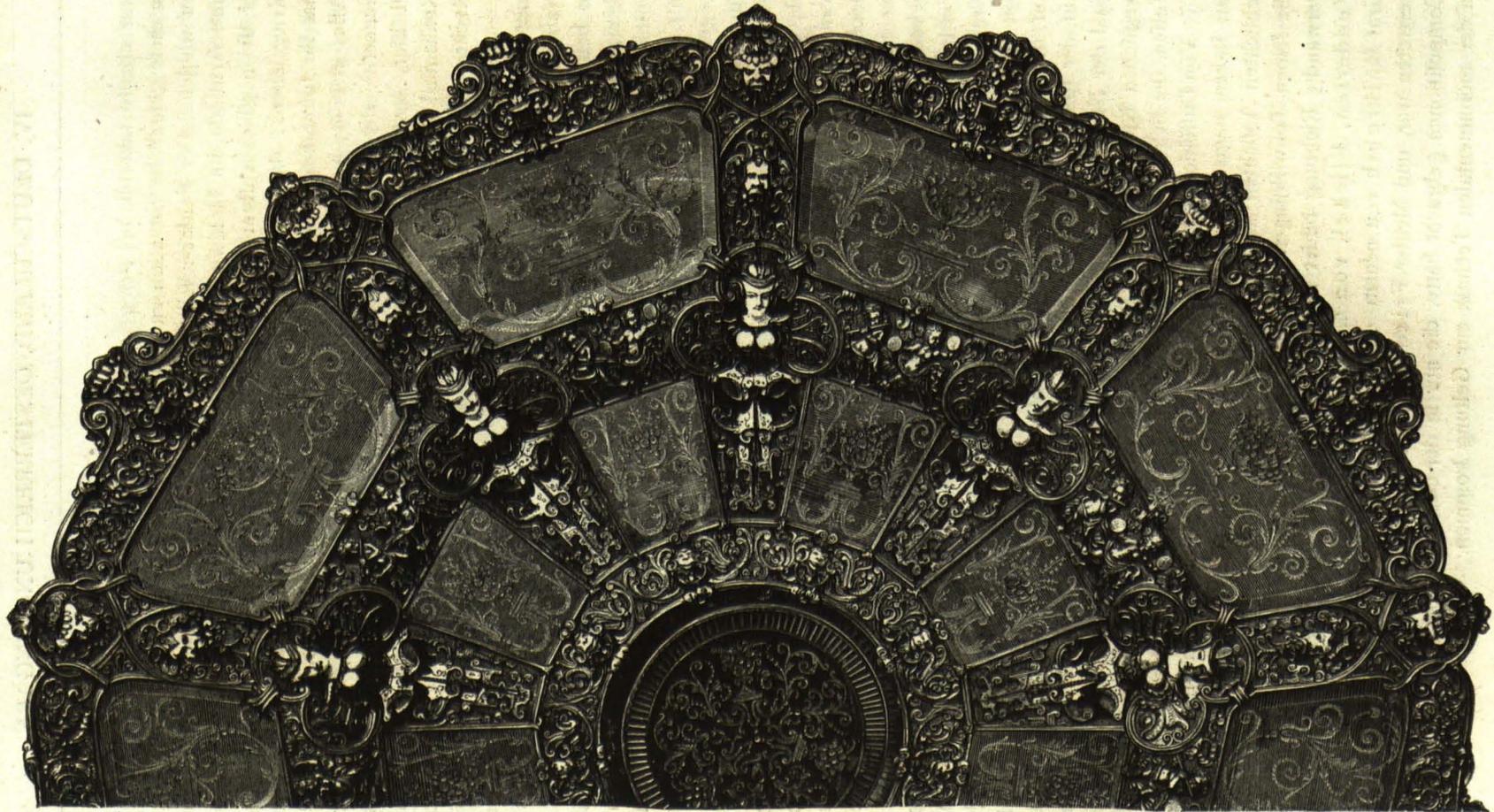
Nahe verwandt ist die Richtung einiger polnischer Maler, die sich den Münchenern angeschlossen und unter denen Max Gierymski in erster Reihe steht. Seine Heimath gewährt ihm die Stoffe, ihr Leben in Krieg und Frieden ist ihm vertraut. Ohne je an schärfere Durchbildung der einzelnen Individuen zu denken, behandelt er sie in Gruppen und Massen, die sich der landschaftlichen Gesamtwirkung unterordnen, mit sicherer Meisterschaft. Das Treiben der Dorfbevölkerung in friedlicher Dämmerungstunde, der Zug der Kofacken auf der Landstrafse, die Raft der Insurgenten am Waldesfaum unter trübem Winterhimmel gewinnen überzeugende Existenz. Je schlichter Alles gegeben ist, meist in gedämpftem, grauem Ton, um so wirkungsvoller tritt der echt coloristische Sinn des Malers hervor, der dabei jede Art von Stimmung und Beleuchtung in ungefuchter Wahrheit festhält, die Abenddämmerung am Wasser mit dem feuchten Dunst, der jede Bestimmtheit der Umrisse verschwinden läfst, wie die sternhelle Nacht mit dem erleuchteten Dachfenster am Bauernhause.

Den Genrebildern müssen wir die Kriegsbilder anreihen, deren Behandlung in der neuesten Kunst, nicht zum Nachtheil der Sache und vollständig stilgemäß, wenigstens soweit die Stoffe aus der Gegenwart geschöpft werden, eine überwiegend sittenbildliche ist. Joseph Brandt in München erscheint in seinem ziemlich großen Gemälde: „Die Niederlage der Türken vor Wien (1683)“ wahrhaft überwältigend durch die Art, wie er die Massen auf einanderplatzen läfst, das wildeste Gewühl schildert, bei aller Uner schöp flichkeit des Einzelnen doch die größte malerische Einheit und ein prangendes glühendes Colorit erreicht. Zu solchen Farben und Effecten giebt das moderne Kriegsbild von vornherein keine Gelegenheit. Immerhin verdienen ein paar kleine Bilder dieser Gattung von Lang und Braun in München Beachtung. Unter den norddeutschen Schlachtenmalern erschien zunächst Hüntten mit seiner bereits bekannten hessischen Division bei Saint-Privat, Bleibtreu mit seinem nicht eben glücklichen Uebergang nach Alfen, dann aber auch mit dem eben so frischen wie haltungsvollen kleineren Bilde, das wir vorletzten Herbst in Berlin begrüßten: den Bayern vor Paris. Seine neueste Leistung: der Kronprinz nach der Schlacht von Wörth, zeigt viele gute, lebendige Motive, läfst aber die volle Ruhe und Einheit der Haltung vermiffen. Graf Harrach hat mit seinem vorgefchobenen Posten im Morgennebel vor dem Mont Valérien wie mit den Verwundeten in den Weinbergen von Wörth einzelne, in sich abgeschlossene Motive aus dem Kriegstreiben herausgegriffen, nicht zur Darstellung eines bestimmten Ereigniffes, sondern um ihres malerischen Werthes oder ihrer tieferen Empfindung willen und hat bei außerordentlicher Meisterschaft in der Beleuchtung, bei mächtigem Eindringen in das Empfindungsleben, Schöpfungen hervorgebracht, die nicht ihres Gleichen finden. Eine neue Leistung ist Anton von Werner's Moltke vor Paris. Es

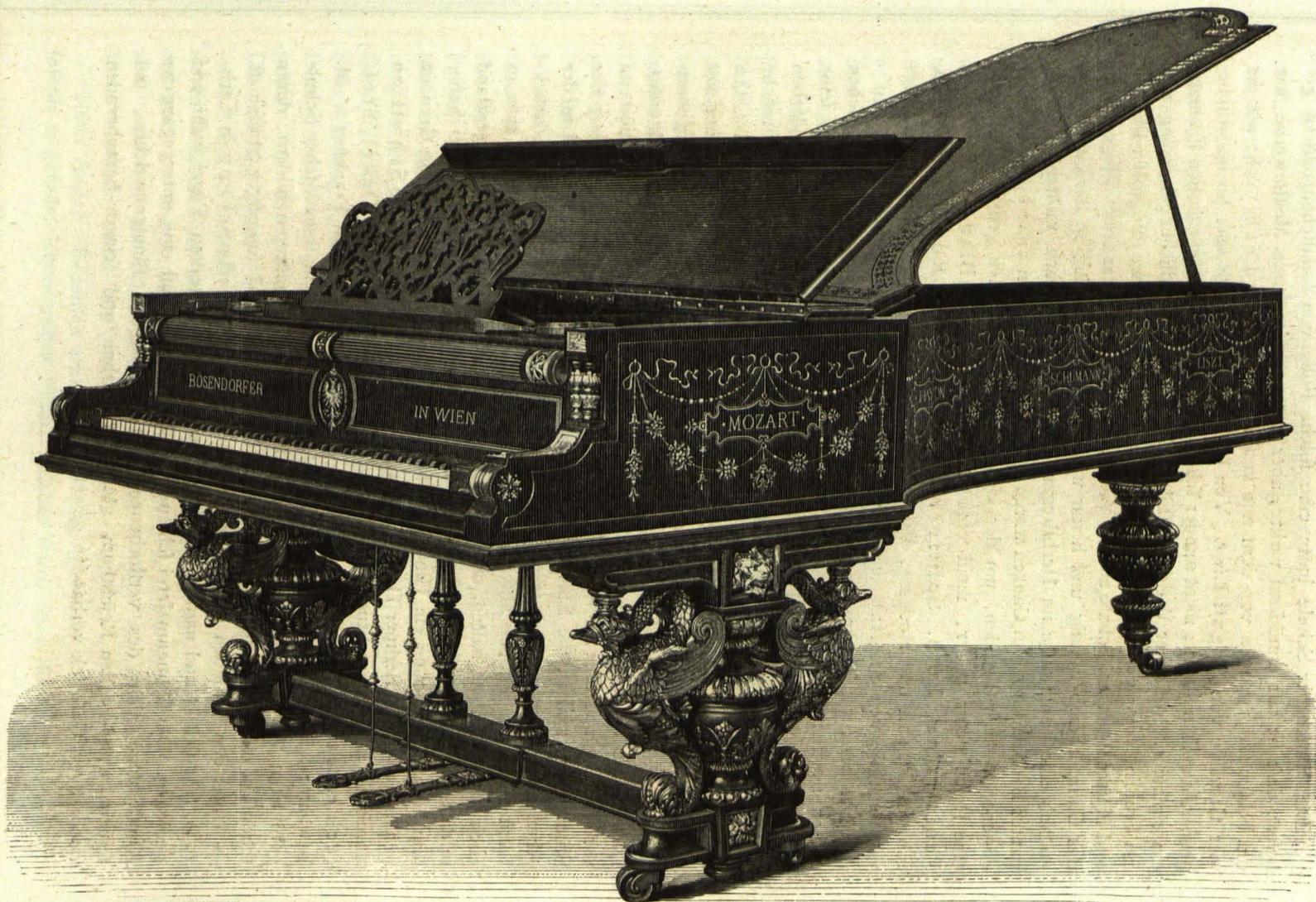
war ebenso taktvoll, bei der gegebenen Aufgabe, die Charakterfigur des Helden in diese genrehafte Situation zu versetzen, wie auch den Mafstab nicht zu groß zu wählen. Der Feldherr selbst, wie er zu Rosse hält und den Trupp Infanterie und Artillerie im Hohlwege zu seinen Füßen vorbeiziehen läßt, dominirt; aber er ist in glücklichstem Wurf der Erfindung in die Mitte eines frisch bewegten Kriegslebens, das sich ungesucht und lebendig entfaltet, gestellt. Jede Gruppe hat ihr spontanes Leben, der gesunde Humor fordert sich herzlich seinen Platz. Alles ist echt, aus der Sache heraus, gegeben, die Schilderung der herbftlichen Scenerie, der Blick auf das ferne Paris sind höchst wirkungsvoll, die Haltung ist klar, bestimmt, gut abgewogen, aber vor Allem, wie es dem deutschen Realismus entspricht, kommt die Charakteristik des Einzelnen zu ihrem vollen Recht.

Während Berlin das vorzüglichste Architekturstück der Ausstellung geliefert hatte, in Carl Graeb's berühmter Innenansicht des Halberstädter Doms aus der Nationalgalerie, spielte es in der Landschaftsmalerei keine sonderliche Rolle. Um so besser war die ältere Richtung der Düffeldorfer Landschaftsmalerei mit ihrer discreten Technik, aber liebevollen Empfindung für die Heimath, ihrem gemüthvollen Sich-Einleben in die Natur durch die Bilder von Carl Friedrich Lessing in Carlsruhe und von dem seither gestorbenen August Weber vertreten. Ihnen gegenüber trat auch die realistische Düffeldorfer Richtung in voller Kraft auf, zunächst getragen durch die beiden Brüder Achenbach, Andreas, der im Norden, am Mühlbach, wie am Seegestade und in den Canälen Ostende's heimisch ist, Oswald, der Italien sammt dem Geschlecht, das heut auf diesem Boden wandelt, mit ebenso frappanter Kühnheit festhält. Beide überstrahlte aber diesmal noch Hans Gude in Carlsruhe, der mit ebenbürtiger Meisterchaft ein Gefühl für Schönheit der Linien, für vollendete Ahwägung der Massen verbindet und neben der Keckheit der beiden Achenbach, die oft darauf ausgeht, gerade im Festhalten des scheinbar Zufälligen ihre volle Macht zu zeigen, die beruhigte Kraft, die zur Anmuth zurückgekehrt ist, offenbart. Wasser und Luft malt er mit gleicher stofflicher Wahrheit wie vollendeter Wirkung des Tons. Das Bild auf der deutschen Seite, der Hafen von Christiania mit glitzerndem Sonnenlicht auf der spiegelklaren Fluth, ist ebenso vollendet wie das grössere Gemälde im Saal der Norweger, das hier gleich mit erwähnt sei, der Nothhafen an der norwegischen Küste bei Sturm, Regen und wild bewegten Wellen, mit den düstern Felsen, die sich vom lichterem Himmel abheben.

Von Düffeldorfer Landschaftern seien noch Oeder, Frische sowie, in Bildern aus Italien, namentlich Hertel erwähnt. Burnitz in Frankfurt a. M. geht bei schlichten Ansichten aus der nächsten heimathlichen Umgebung mit Glück auf die feinen Tonwirkungen nach Art der französischen Landschaftsmaler aus. Eine verwandte Richtung bildet sich unter einer jüngeren Künstlergruppe in Weimar, Feddersen, Flickel, von Gleichen-Rufswurm heran, während zugleich Graf Kalkreuth von neuem durch mehrere stimmungsvolle Alpenlandschaften vertreten war, und Meister Friedrich Preller eine jener großartigen stilvollen Compositionen gebracht hatte, die nur in der Oelmalerei bei weitem nicht so wie in der monumentalen Technik zur Geltung kommen.



Theil eines Tellers aus Bergkrystall mit vergoldeter Fassung, von Ratzersdorfer in Wien.



Concertflügel aus Ebenholz, theilweise vergoldet, nach Storck's Entwurf ausgeführt von Bösendorfer in Wien.

Die Münchener Schule hatte eine solche Fülle von Landschaftsbildern geliefert, daß sie fast ermüdend wirkte, aber unter diesen waren Meisterwerke, wie die beiden Isfargenden von dem nun verstorbenen Eduard Schleich, wie die vier Gemälde von August Lier. Von letzterem fanden wir eine hochpoetische, große Abendlandschaft; nicht minder schön sind zwei Seitenstücke hohen Formats, ein einsamer herbstlicher Wald mit stillem Gewässer in abendlicher Stimmung und ein Frühlingbild: der Eingang eines Dorfes, Bäume, an denen die ersten Blüten und Blätter sprießen, Schafe auf der Weide, ein altes Weib, das seinen Weges zieht, das Ganze ebenso freudig und heiter wie jenes schwermüthig in der Stimmung, endlich eine Landstrasse im Herbstregen, von außerordentlich wahrer und frappanter Beobachtung. Im Ganzen waren von den Münchenern viele conventionelle Alpenansichten vorhanden, um der »schönen Gegend« willen gemalt, aber auch eine Reihe guter Bilder, meist einfachen Charakters von Blau, Willroder, Paul Weber, Röth, Splittgerber, Poschinger, Robert Schleich, Ebert, Rasch und Anderen, Winterlandschaften von Stademann, ein gutes Gletscherbild von Steffan, eine schöne Waldlandschaft von Kotsch.

Der berühmte Thiermaler Friedrich Voltz war durch ein paar gute, neben früheren Arbeiten aber keineswegs überraschende Gemälde vertreten. Als seine Nachfolger erscheinen Mali und Baifch, während Braith durch seinen derben Realismus und seinen kecken Vortrag, doch ohne vollkommen ruhige malerische Haltung, Eindruck macht. Als Muster im Thierstück erschien diesmal Otto Gebler, der die Schafe ganz unvergleichlich malt, nicht nur die Erscheinung mit merkwürdiger naturalistischer Sicherheit festhält, sondern auch des physiognomischen Ausdrucks Herr ist und die Thiere wirklich als Individuen charakterisirt. Das machte es ihm möglich, sie hier in eine pikante, genrehafte Situation zu versetzen; die Heerde, den Leithammel an der Spitze, nähert sich neugierig der Studie eines Malers, die Eins ihres gleichen darstellt, während der Hund in der Abwesenheit seines Herrn treulich Wacht hält und eben bei vorläufiger Zurückhaltung den Augenblick abwartet, in dem er einzugreifen hat. Könnte man es auch für zweifelhaft halten, ob der Künstler recht daran that, seinen Gegenstand in dies Gebiet hinüberzuspielen, so ist es doch hier jedenfalls mit dem herzhaftesten Humor und ohne ein Hinauffschrauben des Thierlebens über seine Grenzen gefchehen. — Von Berliner Thiermalern war der frühverstorbene geniale Schmitson durch ein paar ältere Studien und Bilder repräsentirt; Brendel, Ockel, Steffek erschienen in gewohnter Qualität. Adolph Schreyer in Frankfurt a. M. bewährte sein sicheres malerisches Gefühl, seinen breiten, in französischer Schule gebildeten Vortrag, seine überzeugende Tonwirkung in mehreren Bildern, deren schönstes ein wallachischer Wagen bei trübem Wetter auf sumpfiger Strasse ist. — Unter den Stillleben ist eine größere Arbeit von Auguste Schepp in Carlsruhe, sehr fleißig und namentlich in der Behandlung der todten Vögel wahr und gediegen. Die Blumenmalerei schien für die Deutschen fast eine untergegangene Kunst, wäre nicht des verstorbenen Victor Müller's Blumenmädchen, mit seinem wundervollen Reichthum glühender Farben und seinem bezaubernden decorativen Geschick vorhanden gewesen.

In der österreichischen Abtheilung der Weltausstellung vermifste man noch mehr als in der deutschen die Gefchlossenheit der Entwicklung und der künstlerischen Ausbildung. Die Verschiedenheit der Nationalitäten, welche diesen Staat bilden, hat an sich schon die Folge, das die Einzelnen sich bald von dieser, bald von jener Richtung und Schule angezogen fühlen. Immerhin überwiegt das deutsche Element, und unser modernes deutsches Kunstleben wäre lückenhaft, wenn wir nicht das, was Oesterreich hervorgebracht hat, mit hinzurechnen könnten. Nur in der österreichischen Abtheilung fanden wir heute noch eine Erinnerung an jenen großen Umschwung in der deutschen Kunst, welchen Cornelius und Overbeck am Anfang dieses Jahrhunderts durchsetzten, in den Werken von Joseph Führich, der einst als einer der bedeutendsten und selbständigsten Nachfolger auf Overbeck's Bahnen weiterging. Nicht sowohl zwei kleinere Gemälde, die in der Farbe gar zu sehr den heutigen Ansprüchen gegenüber zurückbleiben, als zwei große Kartons: das jüngste Gericht und der Sturz der Verdammten, zeigten fein mächtiges Compositionstalent, und am anziehendsten tritt er uns als Illustrator entgegen, ebenso fein Stilgefühl wie feine sinnige Erfindung, feine milde Gefühlswärme offenbarend, in den Zeichnungen zur Nachfolge Christi und zur Parabel vom verlorenen Sohn.

Eine ebenfalls schon abgeschlossene Epoche vertraten die Friescompositionen für die Universität in Athen von dem verstorbenen Carl Rahl, der unter den Meistern des idealen Stils es wie kein Anderer verstand, auch die Farbe zu monumentalen Zwecken auszubilden und Hand in Hand mit der Architektur zu schaffen. Das diese Eigenschaften, das überhaupt fein Geist und fein Stil noch immer in feiner Schule lebendig sind, wurde auf der Ausstellung durch die Farbenskizzen von Griepenkerl für den Sitzungsfaal der Akademie der Wissenschaften in Athen bewiesen.

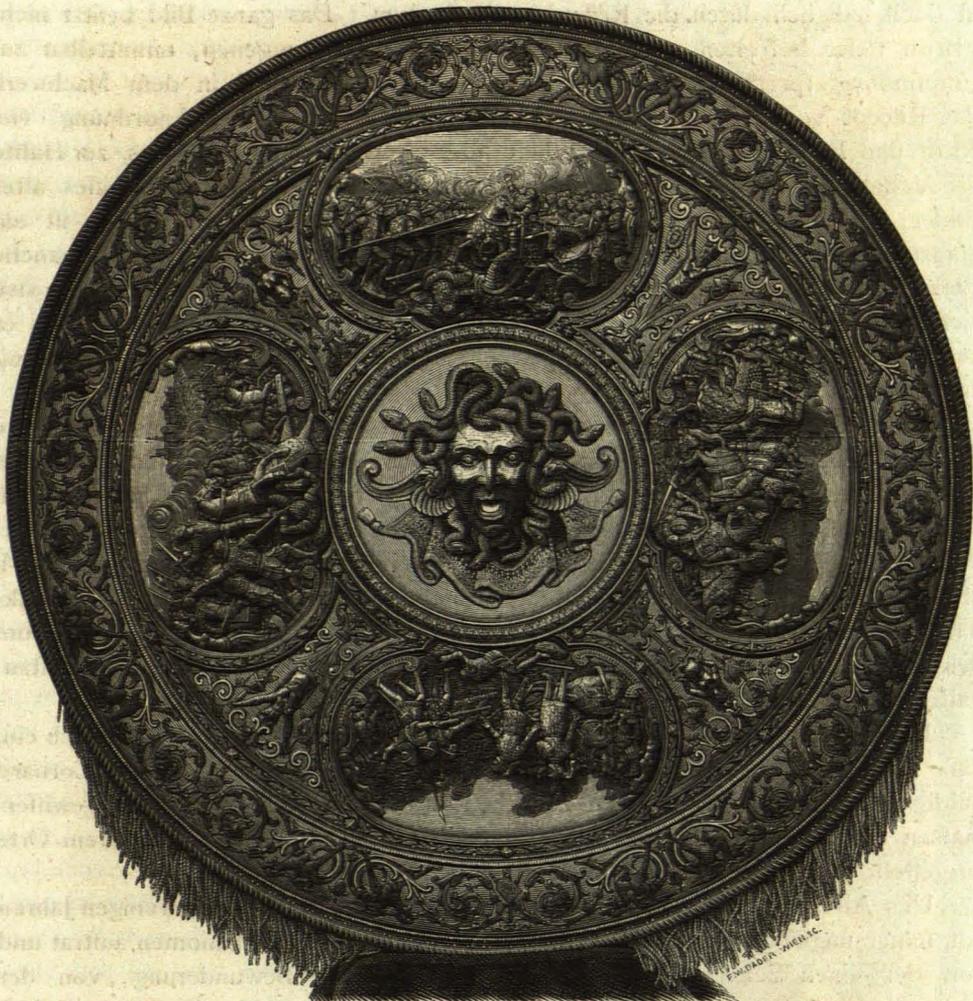
Einer der geistvollsten und bedeutendsten unter Wiens modernen Malern ist Heinrich von Angeli. Von neuem sah man hier diejenigen Bilder von feiner Hand, die seinen Ruhm begründet haben, das dramatisch-bewegte, meisterlich durchgebildete Genrebild »Der Rächer seiner Ehre« und das vornehme Portrait einer schwarzgekleideten Dame; noch ein kleineres italienisches Genrebild: ein Geistlicher, welcher einem Weibe aus dem Volke die Absolution verweigert, und mehrere Bildnisse kommen hinzu. Feuriger Schwung, hinreißende Genialität sind eigentlich nicht Angeli's Eigenschaften, wohl aber eine nach jeder Seite hin ausgebildete Meisterschaft in Farbe, Form und malerischer Auffassung. Dem größeren wie dem kleineren Mafstabe bequemt er sich stilvoll an; dort gelingt ihm eine gediegene Noblesse, hier eine reizvolle Eleganz; die feine Durchbildung jedes Details, die meisterhafte Stoffmalerei treffen mit außerordentlicher Sicherheit der Existenz aller Figuren im Raume zusammen. Daneben behauptet sich aber der dramatische Gehalt der dargestellten Scenen, der Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften in ungeschmälerter Kraft, mag auch immerhin die kühle Befonnenheit, mit welcher Angeli die malerischen Mittel handhabt, etwas von ihrem Wesen auf die geistige Auffassung übertragen.

Unter Angeli's Bildnissen erblickten wir auch das Portrait des Kaisers Franz Joseph in ganzer, lebensgroßer Figur, welches durch feine stilvolle Schlichtheit



Tenerzza, von Léon Bonnat.

und klare Bestimmtheit in der Charakteristik Eindruck macht. Bei dieser Aufgabe hatte der Künstler einen hervorragenden Concurrenten in Franz Lenbach, von dem ebenfalls ein großes Bildnis des Monarchen zu sehen war. Dieses aber befriedigt bei weitem nicht so sehr, wie andere Schöpfungen des Künstlers. Die weiße Uniform in Verbindung mit den rothen Hosen ist an und für sich ungünstig, aber Angeli hat bewiesen, daß sich diese Schwierigkeit überwinden läßt. Lenbach dagegen, sonst ein hervorragender Colorist, ist derselben nicht Herr geworden. Die farbige Gesamtwirkung ist hart, die Wolken, die sich im Hintergrunde sammeln, wirken unruhig und gesucht, und seltsam ist der rothe Reflex, der von den Hosen auf die Tischdecke fällt. Mag das auch bei einem Meister wie Lenbach überraschend klingen, so muß man doch wohl annehmen: die Aufgabe, ein Portrait im repräsentirenden Stil zu schaffen, hatte ihn, der nun einmal im Bildnis seine eigene Art und Auffassung hat, genirt. Viel natürlicher giebt er sich in mehreren anderen, dem Umfange wie der Anordnung nach ziemlich



Schild in getriebener Arbeit, von Zuloaga in Madrid.

anspruchlosen Bildnissen; namentlich der Kopf Richard Wagner's ist von classischer Einfachheit und sicherer Charakteristik. Wie Lenbach die alten Meister gut kennt und ihnen technisch viel verdankt, so empfindet er auch manchmal den Drang, mit ihnen in der Auffassung selbst zu wetteifern, und zwar in Frauenbildnissen neuerdings mit Rembrandt's Fähigkeit, durch Costüm und Lichtwirkung den Abgebildeten einen besonderen, geheimnisvollen Zauber zu verleihen. Hierin ist Lenbach ohne Widerrede geistvoll, doch nicht immer ganz natürlich, nur eine junge Frau in einem Hauskleide von halb alterthümlichem Schnitt, in einem goldig-grün funkelnden Ton, ist ebenso originell wie lieblich.

Das Bedenkliche einer Richtung, die wesentlich auf die Nachahmung alter Meister ausgeht, lernen wir am deutlichsten bei Canon kennen. Seine „Loge Johannis“, vier Priester der verschiedenen christlichen Confessionen, vereinigt zu den Füßen des Christuskindes, das auf dem Schoofse des thronenden Moses steht,

ist doch lediglich durch die Reflexion eingegeben. Das ganze Bild besitzt nicht einen tiefer befeelten, von geistigem Leben durchdrungenen, unmittelbar zur Empfindung sprechenden Zug. Und ebenso waltet auch in dem Machwerk das Recept vor: viel Virtuosität, viel Geschicklichkeit in der Anordnung, viel Kraft und Bravour in der Farbe; diese aber ahmt zur Hälfte Rubens, zur Hälfte die Venetianer nach, jedesmal mit Hinzunahme des vergilbten Firnisses alter Bilder; von origineller coloristischer Auffassung ist keine Spur. Canon ist ein glänzendes Talent, wenn es für decorative Zwecke zu schaffen gilt; manche Einzelfiguren, welche dieser Gattung anzugehören scheinen, namentlich die große Gestalt eines Jägers im Costüme der Vorzeit, zeigten auch jetzt wieder, was er kann. Aber hiermit und mit einigen gelungenen Portraits ist seine Bedeutung erschöpft.

Unter den übrigen Bildern größeren Formats verdienen die längst bekannte »Ruhende Bacchantin« von Felix, ein in glühendem Colorit gehaltenes Bild aus dem Volksleben Italiens, »Taubenopfer«, von Joseph Fux Erwähnung. Von Bildnissen fielen, neben manchen guten Arbeiten anderer Künstler, noch zwei durch eine gewisse Eigenthümlichkeit auf, ein junges Mädchen von Rudolph Huber, in fein abgewogener Haltung beinahe farblos, offenbar höchst charakteristisch; von Eduard Charlemont eine Gruppe von zwei Knaben im Costüm des 17. Jahrhunderts, bei großer Fähigkeit, das Malerische der Erscheinung festzuhalten, doch von etwas zu weitgehender decorativer Breite.

Die Gesamtwirkung der österreichischen Ausstellung büßte viel dadurch ein, daß Hans Makart's letztes großes Bild, Venedig der Katharina Cornaro huldigend, nicht in ihren Sälen zu sehen war. Da dies Werk aber gewissermaßen nur durch Zufall hier fehlte und gleichzeitig in Wien an anderem Orte ausgestellt war, muß es jedenfalls mit in Betracht gezogen werden.

Uns Allen ist es noch frisch im Gedächtniß, wie Makart vor wenigen Jahren mit seiner ungewöhnlichen coloristischen Begabung als ein Phänomen auftrat und von der einen Seite eine geradezu leidenschaftliche Bewunderung, von der anderen einen nicht minder erregten Widerspruch erfuhr. Unmittelbar nachdem seine „Pest in Florenz“ aller Orten in Deutschland eine so feltene Wirkung gemacht hatte, geschah das Ueberraschende, daß sie in Paris von der Jury des Salons zurückgewiesen wurde. Keine Prüderie lag dem zu Grunde, wie man es sich meistens in Deutschland eingebildet, sondern ein rein künstlerisches Urtheil. Die Mängel der Zeichnung, die Willkür und die ungenügende Durchbildung der Form waren für das Auge der Franzosen, denen gediegene Kenntniß der Form die erste Vorbedingung des künstlerischen Schaffens ist, so anstößig, daß keine noch so glänzende Eigenschaft anderer Art sie das Unzulängliche dieser Arbeit übersehen lassen konnte.

Das muß man nun unbedingt dem neuen Werke zugestehen, daß es in dieser Beziehung bedeutende Fortschritte zeigt. Jene absolute Gleichgiltigkeit gegen alles Gegenständliche, gegen Inhalt und Gestalten, wie damals, finden wir hier nicht mehr; jenes ausschließliche Gefühl für das harmonische Zusammenklingen der Farben an sich, das — nach Lübke's Ausdruck — dieselbe Wirkung thun würde, wenn man das Bild auf den Kopf stellte, ist hier in bestimmte

Grenzen gebannt. Auch jene ungesunde Lüfternheit in Situation und Ausdruck, wie früher, ist verschwunden. Makart's Kraft ist entschieden an der gröfseren Aufgabe gewachsen. Es kam dabei dem Künstler zu statten, dafs er sich an ein groses Vorbild hielt, welches in coloristischer Beziehung seinem Ideale am meisten entsprach, an Paolo Veronese. Ein solcher Anschlufs wäre nicht in jedem Falle als ein Vorzug anzusehen, wohl aber hier, da Makart's nach einer Seite hin außerordentliches, sonst aber nicht hinreichend durchgebildetes, vielfach des Haltes entbehrendes Talent es nöthig hatte, sich anzulehnen. Auch in diesem grosen und figurenreichen Bilde ging er keineswegs auf Gestaltung einer dramatischen Situation, auf lebendigere Entwicklung der Charaktere und des Empfindungslebens aus, er stellte sich, wie meist Paolo Veronese, nur die eine Aufgabe, ein festliches Dasein zu schildern. Nicht nur für die Hauptmotive der Anordnung konnte er sich dabei an Paolo halten, sondern dessen Welt kam seinen Absichten auch mit der ganzen Art ihrer Erscheinung, mit ihrer Tracht und Scenerie entgegen, und keiner wird dem Künstler daraus einen Vorwurf machen wollen, dafs er in Architektur und Costümen das Venedig des 16. Jahrhunderts sich vor uns entfalten läfst, nicht das des 15., wie es die Aufgabe eigentlich mit sich bringen würde.

Katharina Cornaro, welche Giacompo II. von Lusignan, König von Cypern, zu seiner Gemahlin erkoren, thront zur Rechten, neben ihr steht der rothgekleidete Gemahl, und zur Huldigung drängt sich Alt und Jung heran, in erster Reihe Damen mit Kostbarkeiten und Mädchen mit Blumen, die sich vor ihr auf die Knie werfen. Da steht ein braunes Weib, das, aufrecht schreitend, einen Korb auf der Schulter trägt, dort ein Neger, dann wieder ein Lautenspieler aus dem Gewühl hervor. Die prächtigen Stoffe, in welche alle gekleidet sind, das leuchtende Fleisch, der grofse rothe Vorhang über der Hauptgruppe, die Segel, die



Bordure, entw. von C. Graff, ausgeführt von C. Drächler in Wien.



Candelaber aus Bronze, nach Entwurf von Ybl ausgeführt von D. Hollenbach Söhne in Wien.

Terrasse und Balustrade, die Architektur des Hintergrundes klingt harmonisch, gefättigt, glühend, berauschend in farbigem Wohlklang zusammen, so das kein anderer moderner Künstler hierin Makart erreicht. Wundervoll stehen die Figuren im Raume, sie sind dabei zu einer wirklichen Composition verbunden, die grofsen Massen sind mit Geschick und Sicherheit bewältigt. Die Wirkung der Farbe ist bei ihm keine rein äufserliche, dem Effect allein dienende und materielle; sie wird freilich auch nicht, wie bei Eugène Delacroix, zur Offenbarung des tiefsten inneren Empfindungslebens, aber einen poetischen Zauber übt sie dennoch aus. Widerliche Züge, wie sie sonst bei Makart störten, sind kaum vorhanden; höchstens fehlt es dem kleinen Mädchen in der Nähe der Hauptfigur an Natürlichkeit und Gesundheit des Ausdrucks. Dann kann man vielleicht sagen, das die Gestalt des rothen Gondoliers, der sich seitwärts im Vordergrunde von dem blauen Gondelzelt abhebt, zu schreiend und zu absichtlich auf den Farbeffect speculirt.

Milst man freilich Makart an seinem grofsen Vorbilde, so mufs man zugeben: jene Feinheit der Uebergänge, jene Mäfsigung und Zartheit mitten im Reichthum, wie Paolo Veronese, erreichte er nicht; beispielsweise behandelt er die Luft, die Architektur des Hintergrundes viel zu wichtig und materiell. Vor Allem aber fehlt Makart eins: die eigentliche Individualisirung. Seine Gestalten sind nur da, um diese Stoffe zu tragen und um sich in diese Gruppen zusammenzuschliessen. Nirgend finden wir eine Persönlichkeit, die zum wirklichen Charakter herausgebildet ist, nirgend ein Auge, aus dem wahres geistiges Leben spricht. Eine gewisse Lähmung scheint die Figuren zu bannen, ein Schleier, durch welchen Bewusstsein und Wille nicht hindurchblicken können, liegt über den Gesichtern; halb traumwandelnd erscheinen diese Menschen

vor uns. Das ist ein — im bedenklichen Sinne des Wortes — moderner Zug, der Makart's Werk nicht zu jener gefunden Freudigkeit und Sicherheit des Daseins kommen läßt, wie sie die Werke der großen Venetianer athmen. Er ist aus diesem Grunde kein großer Künstler, sondern ein Virtuose ersten Ranges; als solcher aber ist er diesmal für uns in höherem Grade und reiner als sonst genießbar, weil er seine Bravour mehr in der Gewalt hat.

Die Schlachtenmalerei war in den österreichischen Sälen fast reicher vertreten, als in denen des deutschen Reiches. Alte Siege Oesterreichs sind für den Kaiser, den Erzherzog Albrecht oder für Persönlichkeiten der hohen Aristokratie von Sigmund l'Allemand und von Wilhelm Emelé (jetzt in Karlsruhe) gemalt worden. Ersterer ist überlegen in dem malerischen Erfassen der Situation, verbunden mit feiner und bestimmter Durchbildung, während Letzterer im Einzelnen von gediegenen Studien Zeugniß ablegt.

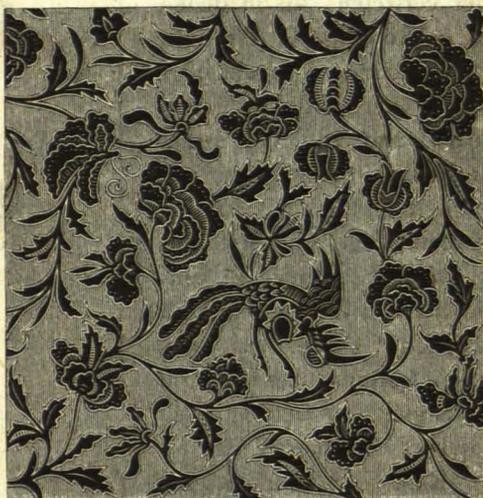
Unter den historischen Genrebildern, das heißt solchen, in denen Costüm und Scenerie einer früheren Epoche das malerisch bestimmende Element bilden, war keines vorhanden, das an Angeli's Rächer seiner Ehre auch nur entfernt heranreichte. Sehr hübsch trifft Franz Ruben in seinem Turnier aus der Zeit Kaiser Maximilian's den rechten Ton; die Liebe und zugleich die Lebendigkeit, mit welcher er sich in die Vorzeit versetzte, sprechen aus jedem Zuge. Eugen Blaas bewies im Jahre 1867 durch ein kleines Bild „Decamerone,“ Jünglinge und Damen im altflorentiner Costüm, die sich in der Kirche finden, coloristische Begabung, Sinn für die historischen Erscheinungsformen und lebenswürdige Anmuth. Jetzt besitzt man neben diesem Gemälde mehrere spätere und muß leider constatiren, daß jedes folgende schwächer wird. Wilhelm Koller, jetzt in Brüssel, ist ganz der gesuchten Alterthümelei anheimgefallen, welche dort, unter Einfluß von Leys, sich wie eine Krankheit eingenistet hat.

Nur da giebt es Gefundheit in der Kunst, wo der Künstler mit eigenen Augen sieht, wo



Lampenständer von Hanusch in Wien.

er selbst ein Verhältniß zur Natur hat und frei von aller Angewöhnung unbefangen zu geben weiß, was er sieht. Was A. Pettenkofen in seinen kleinen Genrebildchen — zweiundzwanzig sah man ausgestellt — besonders auszeichnet, ist nicht bloß das malerische Geschick, durch welches er mit den besten Franzosen weitteifert, sondern die Sicherheit des Blicks, mit der er stets den Nagel auf den Kopf trifft. Seine Stoffe beherrscht er unbedingt, die Menschen wie die landschaftliche Umgebung, in die sie hineingehören, mag er buntes ungarisches Markttreiben oder das Landvolk bei seiner Arbeit, die lustige Fahrt flotter Gefellen durch die weite Fläche oder das hagere, braune, feltsame Volk der Zigeuner darstellen, das sich im kümmerlichsten Dasein wohl fühlt. Niemals eigentlich humoristisch, ist dabei Pettenkofen immer geistreich, frappant,

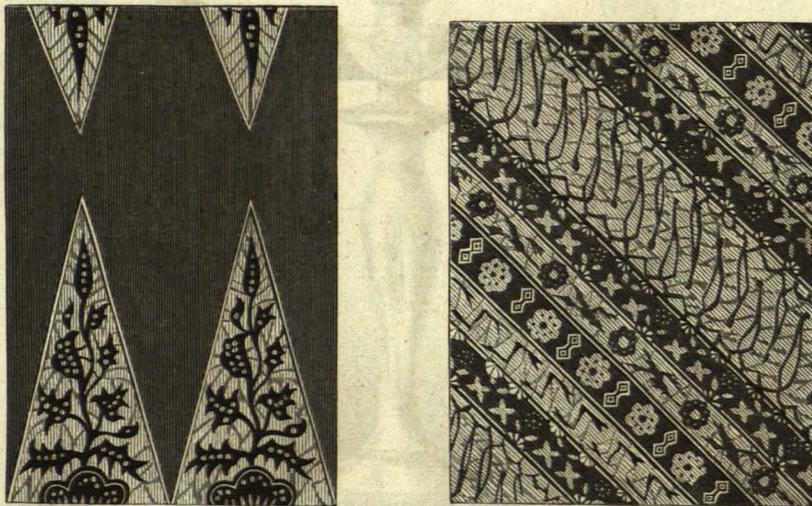


Battiktirter Stoff aus Java.

echt malerisch. Alois Schön ist in seinen figurenreichen Bildern aus dem italienischen Volksleben mitunter etwas bunt, was trotz der lebendigen Beobachtung stört; dagegen sind ihm der Vorhof einer Synagoge und der Gänsemarkt in Krakau mit den höchst charakteristischen Gestalten polnischer Juden wohl gelungen. Eine ältere Richtung unter den Wiener Genremalern vertritt Friedrich Friedländer, dem es meist darauf ankommt, zunächst durch das Gegenständliche an sich zu interessieren, dem Publicum irgend eine Geschichte zu erzählen. Manchmal geschieht dieses nicht ohne Glück, gewöhnlich aber bleibt der malerische Werth zu sehr zurück, der Witz ist absichtlich, der moralisirende Beigeschmack stört. Auch ein jüngerer Maler, der sich der Münchener Schule angeschlossen, Kurzbauer, hat ein größeres Genrebild von ausgesprochen novellistischem Charakter gemalt und damit Erfolg gehabt: „Die ereilten Flüchtlinge“. Auch hier fehlt es nicht an einem moralisirenden Beigeschmack, aber die Situation ist jedenfalls dramatisch entwickelt, bei zahlreichen Nebenfiguren, die alle lebendig in die Handlung hineingezogen sind.

Die jüngere Generation der Wiener Landschaftsmaler dankt größtentheils Albert Zimmermann, dem Meister strengen, heroischen Stils, der diesmal

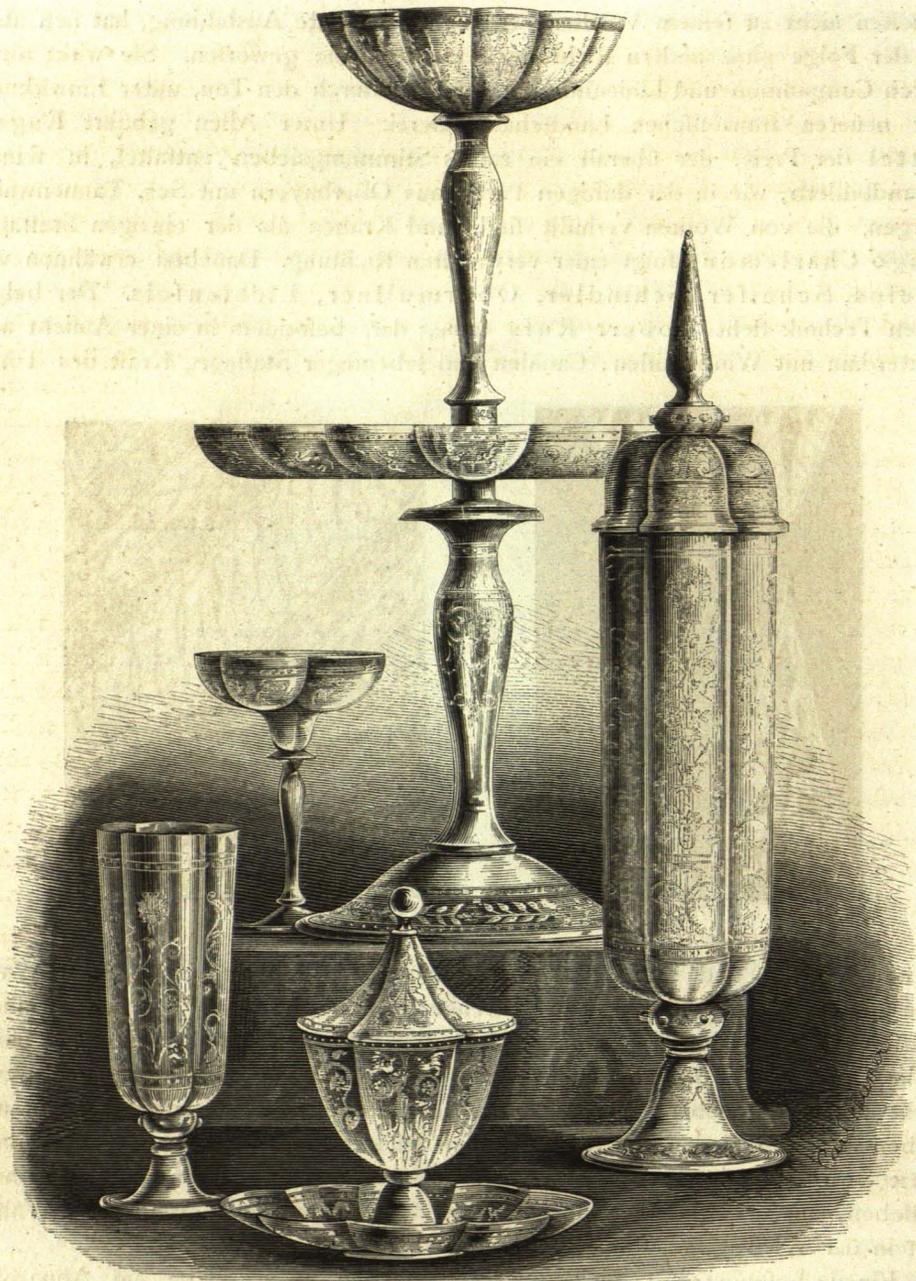
indessen nicht zu feinem Vortheile erschien, ihre erste Ausbildung, hat sich aber in der Folge ganz andern Richtungen in die Arme geworfen. Sie wirkt nicht durch Composition und Linienführung, sondern durch den Ton, unter Einwirkung der neueren französischen Landschaftsmalerei. Unter Allen gebührt Eugen Jettel der Preis, der überall ein zartes Stimmungsleben entfaltet, in feinen Strandbildern, wie in der duftigen Partie aus Oberbayern mit See, Tannenwald, Bergen, die von Wolken verhüllt sind, und Krähen als der einzigen Staffage. Hugo Charlemont folgt einer verwandten Richtung. Daneben erwähnen wir Seelos, Schäffer, Schindler, Obermüller, Lichtenfels. Der belgischen Technik steht Robert Rufs nahe, der, besonders in einer Ansicht aus Rotterdam mit Windmühlen, Canälen und lebendiger Staffage, Kraft des Tons,



Battikirte Stoffe aus Sumatra.

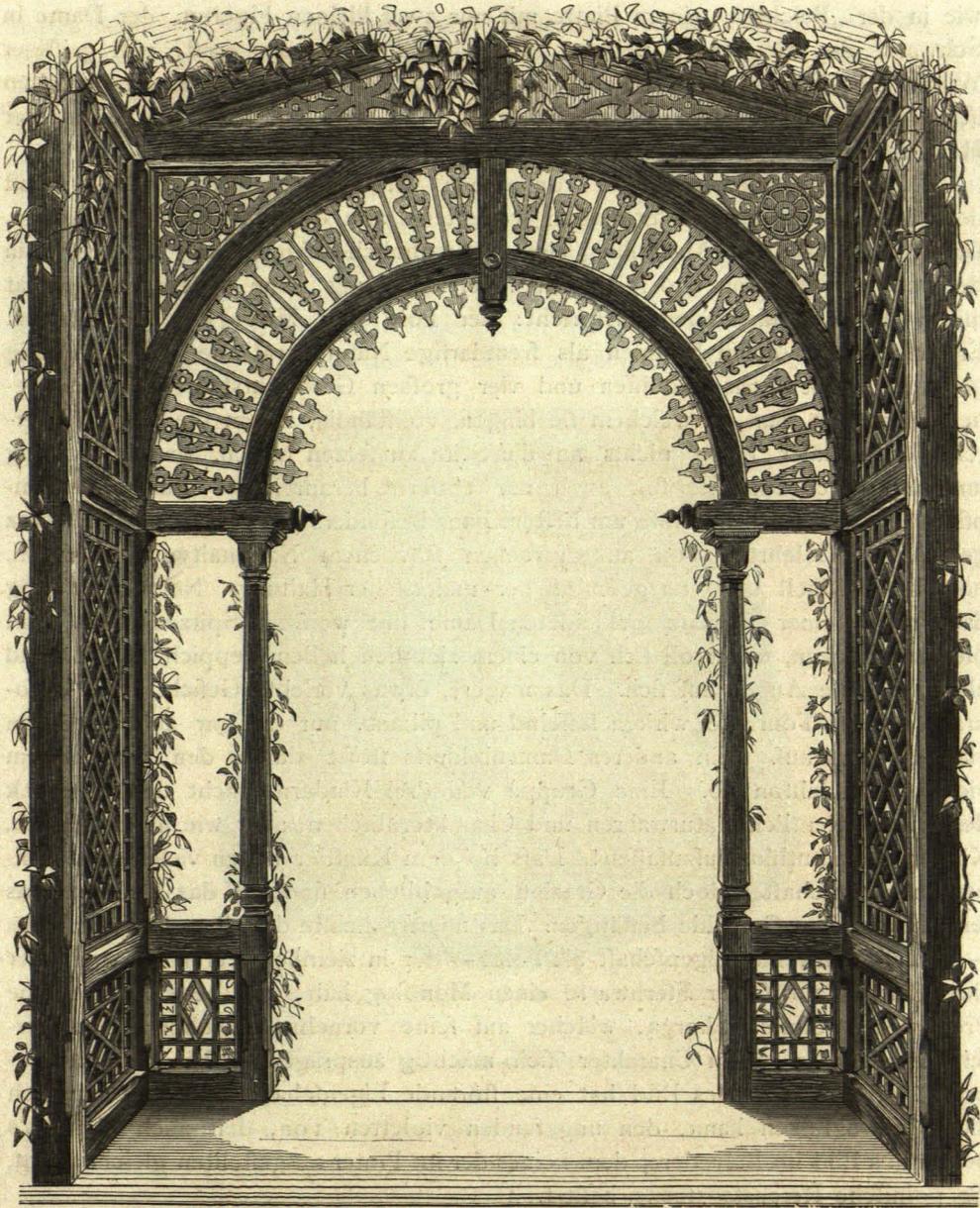
breiten Vortrag und perspectivisch wirkungsvollen Aufbau, bei kühner Wahl eines nahen Augenpunktes, zeigt. Strengeren Stil haben die egyptischen Landschaften von Bernhard Fiedler aus Berlin, jetzt in Triest. Auch der Thiermaler Otto von Thoren, der sich ganz der französischen Schule angeschlossen, wirkt durch die sichere Beherrschung des landschaftlichen Stimmungslebens. Neben ihm sei von den Thiermalern noch Bühlmeyer genannt. Endlich darf Max Schödl nicht vergessen werden mit seinen ganz kleinen, äußerst feinen Stilleben, auf denen Gefäße und Geräthe, von großer Accurateffe und Wahrheit in der Wiedergabe des Materials, die Hauptrolle spielen.

Einen besonderen Genuss gewähren endlich zwei Meister im Aquarell: Rudolph Alt und Ludwig Paffini. Vergleicht man Alt, von dem wir Ansichten von Rom's Ruinen, vom Innern der Peterskirche, von einer Ecke des Dogenpalastes in Venedig fanden, mit Carl Werner in Leipzig, von dem in einem der Nebenpavillons mehrere vorzügliche Ansichten aus Italien, Egypten, dem Orient vorhanden waren, so finden wir nicht das Streben, das Einzelne, namentlich in den architektonischen Partien, miniaturartig fein, mit äußerster Schärfe wiederzugeben, sondern Alt geht zunächst auf die malerische Gesamtheit



Garnitur in Kryсталglas, von Lobmeyr in Wien.

wirkung aus, erreicht sie bei schlichtem Vortrag mit schlagender Sicherheit, ist im Architektonischen aber ebenso charakteristisch wie in der landschaftlichen Haltung und setzt die Staffage lebendig und meisterhaft an ihren Platz. — Wie er die Gegenden und Bauwerke, so schildert Paffini die Menschen Italiens. Er dringt ganz in ihren Charakter ein, verbindet aber mit dieser klaren Objec-



Detail der Holzarcaden des Ausstellungsplatzes, gezeichnet von F. Baldinger.

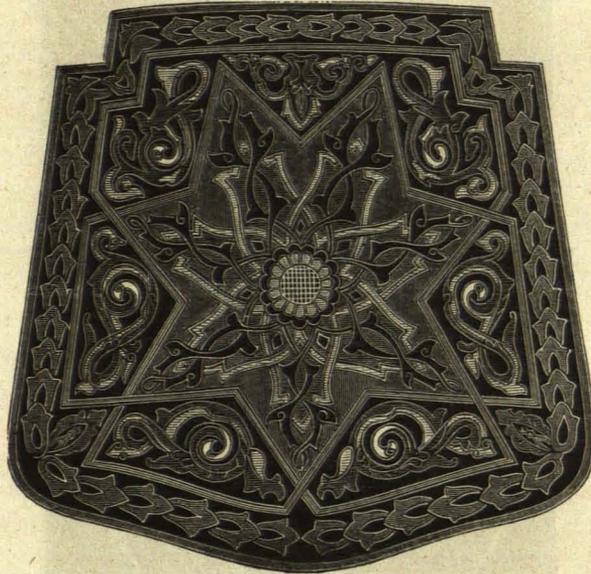
tivität des Blickes einen ungewöhnlichen Sinn für das Schöne im Volksthum. Das prägt sich in der ungesuchten Anmuth der Kinder beim Religionsunterricht, wie in der ruhigen Würde der geistlichen Herren in ihren Chorstühlen aus. Da wo andere Schilderer des Volksthums den Ton des Humors anschlagen würden, ist ihm ein kaum merklicher Hauch der Ironie genug. Mag er uns alltägliche Gestalten vorführen, so fesseln sie uns doch immer durch ein besonderes geistiges Interesse. Mitunter steigert der Künstler den Ausdruck in das echt Dramatische,

wie in der „Beichte“, einem Blatte mit nur zwei kleinen Figuren, der Dame in Schwarz, die, tief erregt, bekennt, und dem Priester, der ernst, voll geistiger Würde mit dem Blick ihr Innerstes durchdringt. Auch in zwei Kinderporträten ist Paffini ebenso einfach wie liebenswürdig, und hier, wie stets, bei vollendeter Meisterschaft und Grazie des Vortrags ohne die leiseste Gefallsucht.

Die österreichischen Maler, von denen wir bisher gesprochen, sind meist deutscher Abstammung oder haben wenigstens alle deutsche Bildung genossen. Dagegen war auf der Ausstellung eine ungewöhnliche Erscheinung vorhanden, in der sich, in Gesinnung und in künstlerischer Erziehung, eine andere Nationalität mit voller Entschiedenheit ausspricht: der Pole Jan Matejko aus Krakau. Er erschien in diesen Räumen als fremdartige Natur, trat aber dabei wuchtig genug auf, mit sechs Bildnissen und vier großen Geschichtsbildern. Diese beherrschten den Saal, in welchem sie hingen, vollständig, indem die deutsch-österreichischen Maler ihnen nichts an die Seite zu setzen hatten, was an Umfang und mächtiger Charakteristik auch nur entfernt heranreichte. Für meine Empfindung wirkten die Bildnisse am besten, ganz besonders das Porträt eines schwarz gekleideten Gelehrten von ausgesprochen slavischem Nationaltypus, geistvoll, höchst individuell und von geschlossener malerischer Haltung. Noch mehr zog das Porträt einer schwarz gekleideten Dame mit weißem Spitzenkragen und blonden Locken, effectvoll sich von einem ziemlich hellen Teppich-Hintergrund abhebend, die Augen auf sich. Das magere, etwas verlebte Gesicht, das Aristokratische der Tournure wirken fesselnd und pikant, nur die gar zu männlichen Hände fallen auf. Ein anderes Damenbildnis stößt durch den unangenehm violetten Fleischtönen ab. Eine Gruppe von drei Kindern macht den Eindruck des außerordentlich Naturwahren und Charakteristischen; aber wie ist es möglich, Kinder so anmuthlos aufzufassen! Dafs bei dem Künstler neben vielen ganz eminenten Eigenschaften doch die Grazien ausgeblieben sind, ist das Resultat, das seine historischen Gemälde bestätigen. Das unerfreulichste derselben ist Kopernicus — natürlich in seiner Eigenschaft als Pole! — der in ziemlich leerer, theatralischer Begeisterung auf seiner Sternwarte einen Monolog hält, das bedeutendste eine Predigt des Jesuiten Skarga, welcher auf seine vornehmen Zuhörer einen erschütternden, in jedem Charakter sich mächtig ausprägenden Eindruck hervorbringt. Aber auch dies Bild hat eine störende Eigenschaft, über die man sich nicht hinwegsetzen kann, den ungefunden violetten Ton, den auch Matejko's berühmtes Bild im Belvedere, dem keines der im Prater ausgestellten gleichkommt, die polnische Reichstagscene, besitzt.

In den beiden neuen großen Bildern hat sich Matejko darüber hinausgearbeitet, aber auch hier ist die malerische Haltung keine glückliche. Eine überraschende Bravour tritt in jedem einzelnen Zuge hervor. Sie rundet die Figuren meisterhaft ab und läßt sie plastisch heraustreten, sie beherrscht die Farbe zum Zwecke naturalistischer Wirkung, sie glänzt in der Stoffmalerei. Aber das Ganze erscheint fleckig und unharmonisch, ohne jede Ahnung von der abgewogenen Licht- und Schattenwirkung, die allein das Bild zum Bilde machen kann, ohne wahre Existenz der Figuren im Raume, ohne eigentliches Stilgefühl. In dem Allen offenbart sich gerade bei so mächtiger künstlerischer Kraft ein Zug des

Barbarischen, ja des Brutalen, und diesen wird auch die Darstellung der Handlung selbst nicht los. Besonders gilt das von dem Könige Stephan Bathory, den die russischen Gefandten um Frieden anflehen, diese von wahrhaft thierischer Rohheit, der König von Natur mißgestaltet und widerwärtig im Ausdruck, während die Beschwörung der Union zwischen Polen und Lithauen unter König Sigismund August (1569) immerhin durch die kühne Sicherheit imponirt, mit welcher bei einer solchen Haupt- und Staatsaction dramatische Charaktere in Scene gesetzt sind. Dafs ein Kunstwerk zum ästhetischen Gefühl zu sprechen, dafs es sich an das tiefere Empfindungsleben zu wenden habe, kam freilich Matejo nicht in den Sinn. Es ist etwas Eigenes um die historischen Stoffe: sie sind dem Verständniß des Beschauers nur mit Mühe zugänglich, sie sind nur selten wahr-



Sesselbezug, türkische Seidentickerei mit Gold.

haft malerisch günstig; sie lassen durch die Bedingungen, die in ihnen liegen, so selten das rein Menschliche, das wahrhaft Künstlerische zur Geltung kommen; und wenn man das Goethe'sche Wort: »das Beste an der Geschichte ist der Enthusiasmus, den sie erregt,« auf die Historienmalerei anwenden wollte, so würde sich nur fragen, was für ein Enthusiasmus denn gerade von der polnischen Geschichte hervorgerufen werden kann?

In keinem Saal der ganzen Kunstausstellung trafen wir ein so buntes Durcheinander wie in dem ungarischen: Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Kupferstiche hingen an denselben Wänden. Oben schlossen die Cartons von Lotz und Moriz Than für den Fries im Treppenhause des National-Museums das Ganze ab. Beide sind Schüler des verstorbenen Rahl und haben sich hier in würdigen, edlen historischen Compositionen, die freilich keine hervorragende Originalität verrathen, bewährt. Im Uebrigen merkt man bei Than in Stil und Farbe nur noch wenig von dieser Schule, mag er sich gleich in phantastischen wie rea-

len Stoffen, in Scenen aus Dichtern wie in großen Geschichtsbildern versuchen. Das Bildniß von Franz Pulszky ist ihm noch am besten gelungen. Was man von Liezenmeyer und Alexander Wagner sah, gehört zu den mäßigeren Productionen der Piloty'schen Schule. Im Uebrigen konnte man sich



Gläserner Krug, mit Silber beschlagen, von Lobmeyr in Wien.

die Betrachtung der großen ungarischen Historienbilder schenken; ein geschichtlich bedeutender Stoff giebt an sich noch kein Bild. Von Gustav Keleti, L. Paal und Victor Mészöly fanden wir hübsche Landschaften. Im Ganzen trat uns aber nur eine bedeutendere und eigenthümliche Künstlerpersönlichkeit in diesem Raume gegenüber: Michael Munkacsy.

Erst vor wenigen Jahren trat er mit einem Bilde, dem Verurtheilten, auf und hatte in Deutschland wie in Frankreich durchschlagenden Erfolg. In eine düftere



Vase in Glas und Bronze, entworfen von Hanfen, ausgeführt von Lobmeyr in Wien.

und niedere Sphäre des Lebens hinabsteigend, wufste er aus dieser ein dramatisch erschütterndes Bild zu gestalten und überrafchte zugleich durch feine ungewöhnliche malerische Potenz. Schon verstand er es, jüngere Talente auf feine Bahn zu ziehen. Unter den Münchenern wie den Düffeldorfern haben wir einzelne Künstler kennen gelernt, die, nicht zu ihrem Vortheil, ihm in der Auffassung wie in der Malweise nachzueifern fuchen. Sein Weg ift ein ganz eigener, der für andere gefährlich werden mufs. Das gröfste der Bilder, »Nachtschwärmer«,

zeigt einen Trupp Gefindel, der, auf der Strafe aufgegriffen, am Morgen von Soldaten nach der Wache transportirt wird; darunter gefährliche Strolche, herabgekommene Subjecte, ein verführter junger Mensch, der beschämt zu Boden blickt und von einer jungen Magd mit Schrecken erkannt wird. Durch diesen Zug kommt ein unmittelbar dramatisch wirkendes Element in die Scene. Eine gaffende Weibergruppe am Tisch der Höckerin und nachlaufende Kinder vollenden die Composition. Munkacfy besitzt die Fähigkeit, das Düstere und Niedrige im Dasein des Menschen sicher, sogar mit dramatischer Wucht zu schildern. Aber eine Freudlosigkeit, die furchtbar ist, breitet sich über seine Schöpfungen aus, das Oede und Häßliche waltet überall ohne den leisesten veröhnenden Zug. Noch auffallender als bei dieser dramatischen Composition, in welcher solche Auffassung sich durch den gewählten Vorwurf rechtfertigen läßt, ist die Einseitigkeit des Künstlers bei kleineren und schlichteren Compositionen, bei der Alten, welche Butter macht, bei der Heimkehr des Betrunkenen zu seiner Frau. Dies Bild ist durchaus widerwärtig. Der elende Lump, den ein Anderer heimführen muß, das ältere Kind, das auf dem Tische herumkriecht, das Weib mit dem Säugling an der Brust sind so dumpf und stumpf, daß man sich mit Ekel abwendet; ein Gegenstand, den nur der Humor erträglich machen könnte, bleibt hier ganz in die Sphäre des Gemeinen gebannt. Auch die malerische Behandlung von Munkacfy, wenn auch erstaunlich, ist doch nicht eine solche, die uns wahrhaft künstlerisch befriedigt. Die Breite der Pinselführung, die Fähigkeit, das Körperliche aller Figuren frappant heraustreten zu lassen, geht in das Außerordentliche, aber der starke Gebrauch von Beinschwarz, das Düstere des Tons wirken ermüdend und führen zur Unwahrheit. Weder für das Morgenlicht auf der Gasse, wie es das erste Bild verlangen würde, noch für die Interieurwirkung auf den anderen ist diese Haltung und Stimmung charakteristisch. Bei aller Anerkennung, die ein solches Talent fordert, wollen wir froh sein, daß unsere deutsche Volksmalerei andere Bahnen geht, daß sie in das tiefste Gemüthsleben des Volkes, sei es ernst, sei es humoristisch, eindringt und die schlichte Wahrheit der Erscheinung über die Bravour setzt.

Der Ueberblick über die deutsche Plastik mit Einschluß der österreichischen bot im Ganzen kein befriedigendes Ergebnis. Trotz einzelner anerkennenswerther Leistungen fühlte man sich enttäuscht, man vermiste größtentheils die Meister, auf welche wir als auf unsere besten stolz sind, man hatte in dem Vorhandenen keinen Maßstab für das, was geleistet werden kann und während der letzten Jahre auch wirklich geleistet worden ist. Das kümmerliche Material des Gypses überwog, die Masse des Vorhandenen war gleichgültig und bedeutungslos, Schülerarbeiten, welche auf eine Weltausstellung nicht hingehören, machten sich breit. Zu dem Besten gehörten immer noch die großen monumentalen Werke, in denen der historische und realistische Charakter überwiegt; die ideale Plastik, welche in der Darstellung der schönen Menschengestalt ihr Ziel sieht, war spärlich vertreten.

So kam es, daß auf der Weltausstellung die deutsche Plastik von der französischen in Schatten gestellt wurde, obwohl die Sculptur im französischen

Kunstleben niemals auch nur entfernt eine so dominirende Stellung eingenommen hat, wie die Malerei. Bei viel geringerem Idealismus der Empfindung hatten die Franzosen doch gerade viel mehr gediegene Bildwerke idealen Charakters ausgestellt. In der ganzen Nation ist eben das Verständniß für die plastische Schönheit ungleich verbreiteter, der Künstler kann eine ganz andere Nachfrage nach solchen Arbeiten erwarten, kann gewiss fein, daß ihm die Gelegenheit zur Ausführung in Marmor oder in Bronze nicht fehlen werde, kann es wagen, seine Arbeiten gleich von vornherein in edlem Material auf den Markt zu bringen. Die Plastik hat hier überall im Privathause ihre Stelle, und ebenso wendet ihr der Staat seine Theilnahme zu, glaubt nicht genug gethan zu haben, wenn er den Bildhauern die Standbilder berühmter Männer aufträgt, sondern legt gerade auf diejenigen Werke, die um der Form selbst willen da sind, Gewicht, erwirbt sie für seine Museen oder für die Ausstattung öffentlicher Gebäude.

Auffällig war namentlich das Zurückstehen der Berliner Sculptur. Albert Wolff's »Justitia« und seine Gruppe »Kunst und Industrie«, für das Denkmal



Sängerfestpokal in versilbertem Neusilber, nach Entwurf von Jul. Maefs ausgef. von Ritter & Co. in Eßlingen.

Friedrich Wilhelm's III. in Erz gegossen, sind sehr mächtige Arbeiten. Das Gypsmodell zum Standbilde Rauch's von Drake (f. d. Abb. S. 228) zeigte uns dies längst berühmte Meisterwerk von Neuem. Afinger's Grabdenkmal wurde den Lesern ebenfalls im Holzschnitt vorgeführt (S. 296). Unter den Arbeiten jüngerer Bildhauer nennen wir Enke's höchst lebendige Negerbüste mit dem Papagei, dies Muster wirkungsvoller Polychromie in Bronze, Otto's Gruppe des Fauns mit der Nymphe, das vortrefflich durchgeführte badende Weib von Reinhold Begas, während wir seinen bereits etwas älteren, in der Auffassung unedlen, in den Formen schwülstigen Mercur gern vermist hätten. Seine eiserne Brunnenfigur des Knaben mit dem Schlauche auf dem triefenden Haar, ist von solcher

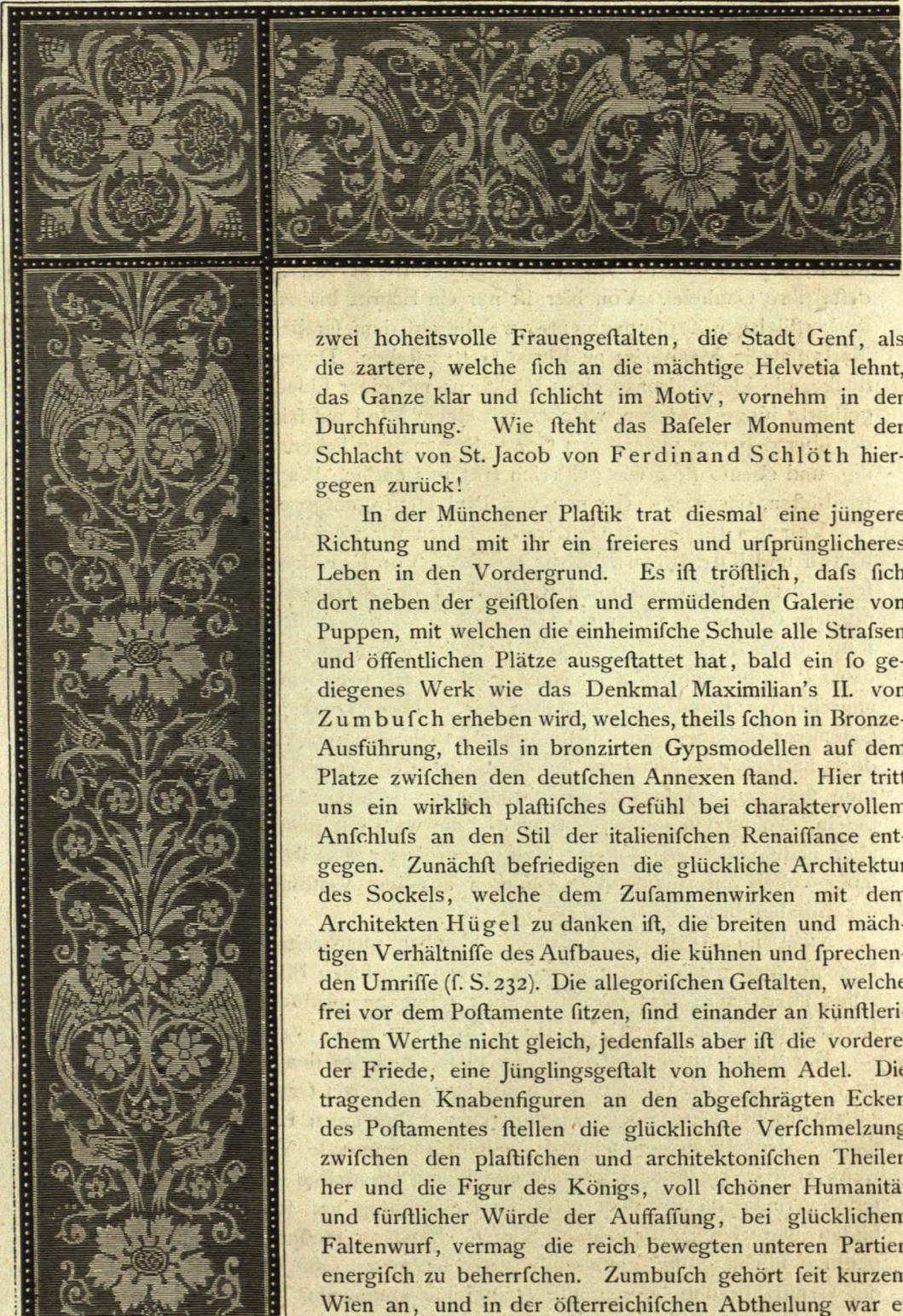
reizenden Humor, daß wir sie stets von Neuem mit Vergnügen sehen, und die bekannte Gruppe Venus und Amor nimmt sich ebenfalls bei kleinem Maßstabe in Bronze gut aus. Unter den Büsten muß Keil's Bildniß des Kaisers wegen seiner feinen Beobachtung und guten Durchführung genannt werden. Die deutsch-römische Schule hatte nichts Aufsergewöhnliches aufzuweisen: außer



Theebrett von verfilbertem Neufilber, von Ritter & Co. in Efslingen.

der Judith von Emil Wolff noch verschiedene Arbeiten von Joseph Kopt aus Stuttgart, mit denen ich mich aber nicht so sehr, wie mit früheren Werken, befreunden kann. Die Pietas ist eine würdige, doch nicht sehr ursprüngliche Gruppe. Die Leistungen genrehafteu Charakters sind anmuthig, oft selbst überzierlich, doch ohne wahrhaft frischen, kecken Wurf. C. Steinhäuser's Marmorfigur eines nackten, sitzenden Mädchens am Schilf würde, bei edler Durchbildung der Formen und vollendetem Schwunge der Linien, nur im Kopfe etwas weniger Eleganz und mehr individuelles Leben vertragen können und hätte mit der Benennung »Ophelia« verschont bleiben sollen.

Die Dresdener Schule hielt diesmal den Ruf der deutschen Monumentalplastik am wirksamsten aufrecht. Breymann's eiserne Statue Heinrich's des Löwen für Braunschweig ist echt plastisch empfunden, von stilvoller Gröfse und gediegen durchgeführt. Donndorf hatte bei seinem Reiterbilde Karl August's für Weimar, das wir hier im Gypsmodell sehen, die schwierige Aufgabe, den wesentlich für das geistige Leben bedeutungsvollen Fürsten zu Pferde darzustellen, schuf aber ein wahrhaft individuelles, ausdrucksvolles Bild. Dabei erinnere man sich, dafs auch August Wittig in Düsseldorf, dessen längst berühmte Hagar-Gruppe wir hier wieder fanden, und Kundmann in Wien, von dem mehrere gute Büsten und Reliefs, so wie die empfindungsvolle und edel aufgebaute Gruppe des barmherzigen Samariters unter den österreichischen Sculpturen zu sehen waren (f. d. Abb. S. 92, 93 u. 292), in Dresden ihre Schule durchgemacht haben. Ebenso der Schweizer Robert Dorer, dessen Nationaldenkmal für Genf sich in der Rotunde erhob:



zwei hoheitsvolle Frauengealten, die Stadt Genf, als die zartere, welche sich an die mächtige Helvetia lehnt, das Ganze klar und schlicht im Motiv, vornehm in der Durchführung. Wie steht das Bafeler Monument der Schlacht von St. Jacob von Ferdinand Schlöth hiergegen zurück!

In der Münchener Plastik trat diesmal eine jüngere Richtung und mit ihr ein freieres und ursprünglicheres Leben in den Vordergrund. Es ist tröstlich, das sich dort neben der geistlosen und ermüdenden Galerie von Puppen, mit welchen die einheimische Schule alle Straßen und öffentlichen Plätze ausgestattet hat, bald ein so gediegenes Werk wie das Denkmal Maximilian's II. von Zumbusch erheben wird, welches, theils schon in Bronze-Ausführung, theils in bronzirten Gypsmodellen auf dem Platze zwischen den deutschen Annexen stand. Hier tritt uns ein wirklich plastisches Gefühl bei charaktervollem Anschluss an den Stil der italienischen Renaissance entgegen. Zunächst befriedigen die glückliche Architektur des Sockels, welche dem Zusammenwirken mit dem Architekten Hügel zu danken ist, die breiten und mächtigen Verhältnisse des Aufbaues, die kühnen und sprechenden Umriffe (f. S. 232). Die allegorischen Gestalten, welche frei vor dem Postamente sitzen, sind einander an künstlerischem Werthe nicht gleich, jedenfalls aber ist die vordere, der Friede, eine Jünglingsgestalt von hohem Adel. Die tragenden Knabenfiguren an den abgechrägten Ecken des Postamentes stellen die glücklichste Verschmelzung zwischen den plastischen und architektonischen Theilen her und die Figur des Königs, voll schöner Humanität und fürstlicher Würde der Auffassung, bei glücklichem Faltenwurf, vermag die reich bewegten unteren Partien energisch zu beherrschen. Zumbusch gehört seit kurzem Wien an, und in der österreichischen Abtheilung war er

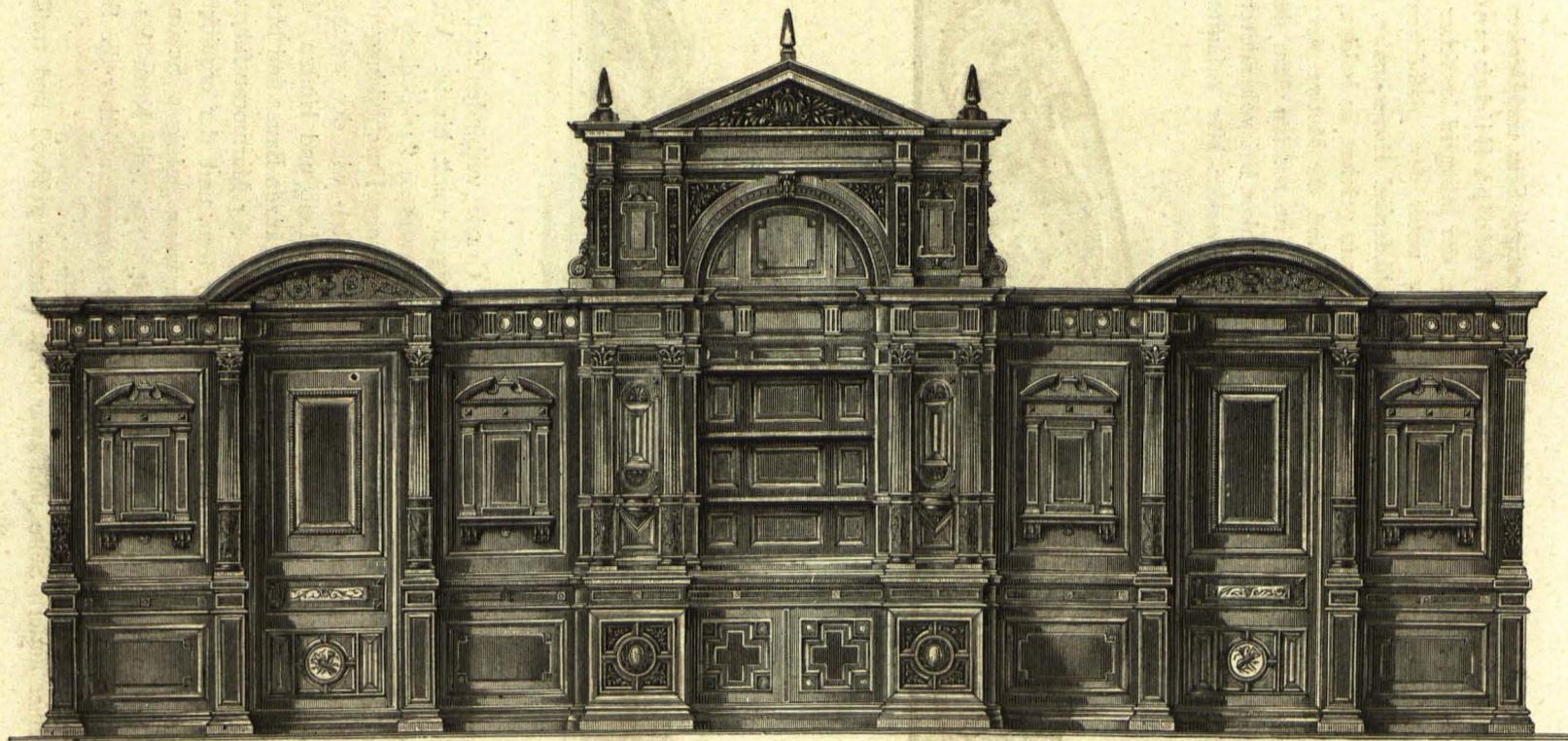
Bordüre, entworfen von F. Fischbach, ausgeführt von H. Engelhardt in Mannheim.

noch durch mehrere treffliche Portraitbüsten und Reliefs vertreten. Endlich zog noch ein Münchener Bildhauer von entschiedenem Talent, aber oft auf bedenklichem Wege, die Aufmerksamkeit an: Michael Wagnmüller, dessen Entwurf zu einem Nationaldenkmal schon unter den Concurrenz-Entwürfen für das Niederwald-Monument in Berlin zu sehen war. Die malerische Verwilderung ist hier auf die äußerste Spitze getrieben, manche kühnen Ausschreitungen von Reinhold Begas sind noch übertrumpft, von dessen krönender Gruppe auf der Berliner Börse ist die Windmühlenflügel-Armstreckung der Hauptfigur entnommen, zahlreiche leichte Personen, die aus früheren Bildern Makart's entlehnt sein könnten, treiben am Piedestal ihre Gaukelei. Von hier ist nur ein Schritt bis zu dem drolligen Zuckerbäckerfil jener Zopfmonumente, welche auf dem Graben in Wien und auf dem Marktplatz in Mannheim zu Ehren Gottes stehen. Dagegen sind ein Paar Genrestücke, die kleine Bronze eines Mädchens mit einer Eidechse, das in Marmor ausgeführte junge Mädchen, welches mit einem Kind auf seiner Schulter spielt, trotz der übertriebenen malerischen Gewandbehandlung liebenswürdig, keck und lebendig, und ebenso flott wie geistreich tritt uns endlich Wagnmüller in mehreren Portraitbüsten, darunter derjenigen von Paul Heyse, entgegen.

Von den Bildhauern Oesterreichs haben wir zwei der bedeutendsten, Zumbusch und Kundmann bereits erwähnt. Von Fernkorn war noch das Modell seines bereits 1860 enthüllten Reiterbildes des Erzherzogs Karl, von dem verstorbenen Hans Gaffer ein Ganymed in Bronze zu sehen. Otto König erfreute durch mehrere launige und geistreiche Figuren in kleinem Mafsstabe, Vincenz Pilz bewährte sich als einen productiven, seine Aufgaben kühn und kräftig angreifenden Künstler. Da sahen wir mehrere Denkmalsentwürfe, die er bei Concurrenzen eingefendet hatte, ohne jemals den rechten Erfolg zu haben, und doch hätte namentlich seine Goethe-Skizze (für Berlin) entschieden mehr Beachtung verdient. Man hatte Recht, das zu weit Greifende des Programms zu tadeln, den schwungvollen Aufbau und die wahrhaft plastische Anlage hätte man aber nicht verkennen sollen. Mehrere grössere Modelle führten uns einige der lebensvollen historischen Bildnisfiguren aus dem Vestibul des Arfenals und von der Elifabethbrücke vor.

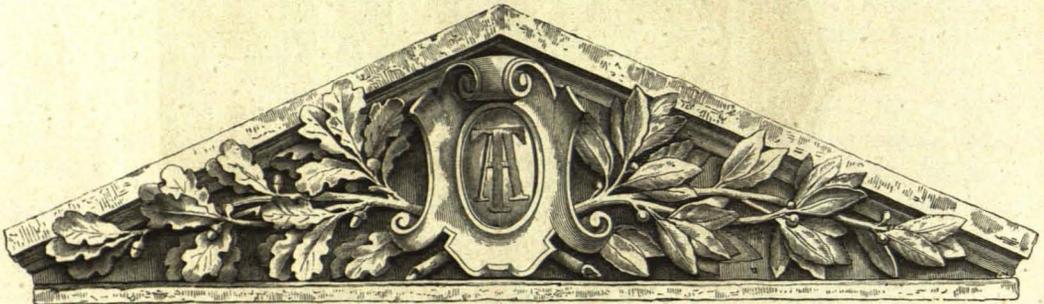
Nicht im Ausstellungspalast, wohl aber gleichzeitig im Oesterreichischen Museum fanden wir Arbeiten eines jungen deutschen Bildhauers ausgestellt, die Alles übertreffen, was die Ausstellung selbst an plastischen Darstellungen bot. Dieser Künstler ist Adolph Hildebrand aus Jena, jetzt in Italien.

Wir wissen nur zu gut, dafs die Plastik nicht in dem Mafse wie die Malerei im Stande ist, der modernen Empfindungsweise als Organ zu dienen und den Inhalt des heutigen Lebens auszusprechen. Ihre ganze Existenz ist heut eine bedingte, dem Bildhauer fehlt das entgegenkommende Verständnifs des Volkes, wenn er das eigentliche Ideal seiner Kunst offenbaren will, ja noch mehr, er selbst vermag die wahrhaft plastische Empfindung nur selten harmonisch auszubilden und rein zu bewahren. Um so freudiger müssen wir deshalb eine echt plastisch fühlende und gestaltende Natur begrüßen, die, wahrhaft vom Hauche des Genius berührt, durch alle Hemmnisse ahnungslos ihren Weg verfolgt, so sicher, als ob es nicht anders sein könnte, als ob ein anderer Himmel uns lächelte,



Wandvertäfelung eines Speisesaales, nach Entwurf von Manfred Semper ausgeführt von A. Türpe in Dresden.

als ob die Kluft minder groß wäre, die unser heutiges Sein und Denken von der Welt der Hellenen trennt. Eine solche Natur ist Adolph Hildebrand. Thorwaldsen's sitzender Schäferknabe mit dem Hunde, der Inbegriff keuscher Anmuth, holder Natürlichkeit und edler Formvollendung unter den plastischen Werken der Neuzeit, ist nicht schöner als Hildebrand's schlafender Hirtenknabe, der sanft hingegossen dastzt, rückwärts gegen den Baumstamm gelehnt, in holdem Schlummer. Ungefucht, schlicht und dabei bezaubernd sind die Motive der Haltung: der linke Fuß vorgestreckt, der rechte angezogen, im rechten Arm der Hirtenstab, der linke lässig herabhängend. Zarte Jugendlichkeit bei vollendeter Bildung, feine Naturbelaufung, sicheres Formverständnis wirken hier zusammen. Un-



Details zu M. Semper's Wandvertäfelung.

mittelbarkeit des Naturgefühls, Unschuld und Grazie verbinden sich mit voller Kraft und Gesundheit, kein Zug des Gefallsüchtigen spielt hinein. Vielleicht ist die hintere Linie des Halses und des Nackens etwas zu stark, doch nur dieser kaum merkliche Einwand läßt sich gegen die herrliche Durchbildung der Gestalt erheben. Die charakteristische Behandlung der festen wie der weichen Partien des Körpers, die feine Brechung der Flächen an Leib und Hüften, die Individualisierung und vollkommene Durchgeistigung des ganzen Baues sind bewundernswerth. Bei größter Gediegenheit und Vollendung der Marmorausführung bleibt doch jedes Prunken mit der Technik als solcher fern, und der erquickende Eindruck dieser Schöpfung wird erhöht durch den warm goldigen Schimmer, den der Künstler dem Marmor zu geben gewußt hat. Das edle Korn des Materials wirkt ungetrübt, aber das kalte, todtte Weiß ist vermieden, über die Schöpfung ist ein wohlthuender Hauch des Lebens ergossen.

Von einer andern Seite und zwar nicht minder geistvoll und trefflich zeigt

sich der Künstler in einer männlichen Portraitbüste, so charaktervoll und mächtig schlicht wie ein alter Römerkopf. Endlich sah man von ihm noch die kleine Bronzefigur eines Trinkers. Es ist ein stehender bacchischer Jüngling, das Haar von Epheu durchflochten, Trauben in der Linken, während er mit der Rechten die Schale zum Munde führt und schlürft. Der entschiedener Realismus, welchen das Bronzework durch die Eigenschaften des Materials selbst beansprucht, ist hier ebenso glücklich getroffen, wie die zarte Anmuth bei der Marmorfigur. Der Zug des Sinnlichen, der Durst, das Verlangen, das Behagen prägen sich in der Körperhaltung wie im Ausdruck mit ungemeiner Lebendigkeit aus.

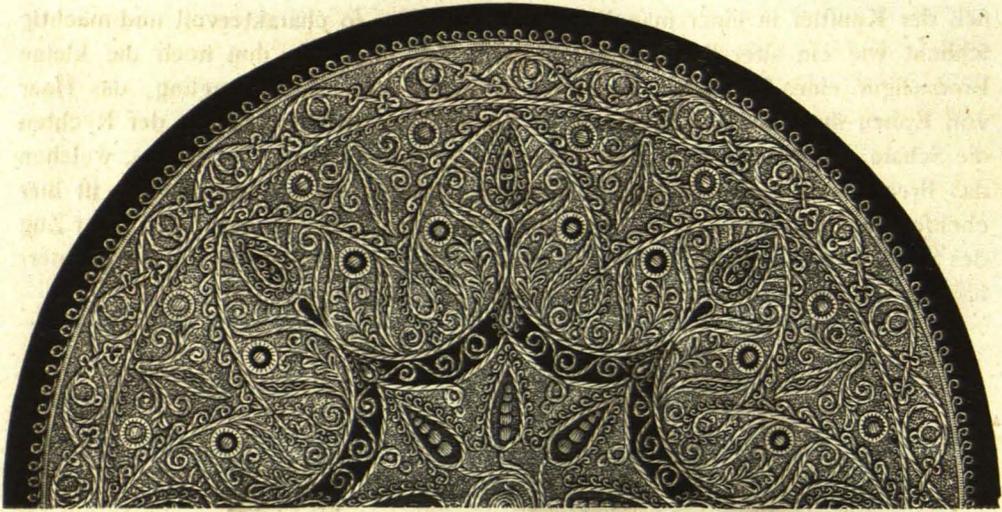


Details zu M. Semper's Wandvertäfelung.

Während in der modernen Sculptur bald conventionelle Leerheit und akademische Kälte, bald zügelloser Naturalismus und Hinübergreifen in das Malerische das Feld behaupteten, stehen diese Arbeiten mitten inne, von jeder modernen Krankhaftigkeit unberührt. Von Hildebrand's Gestalten möchte man fagen, was ein Zeitgenosse vor denen von Carstens ausrief: »Jeder ist so unbekümmert um sich, so ganz eins mit sich, dafs man fühlt, dies sind wahre Menschen.«



Detail zu M. Semper's Wandvertäfelung.



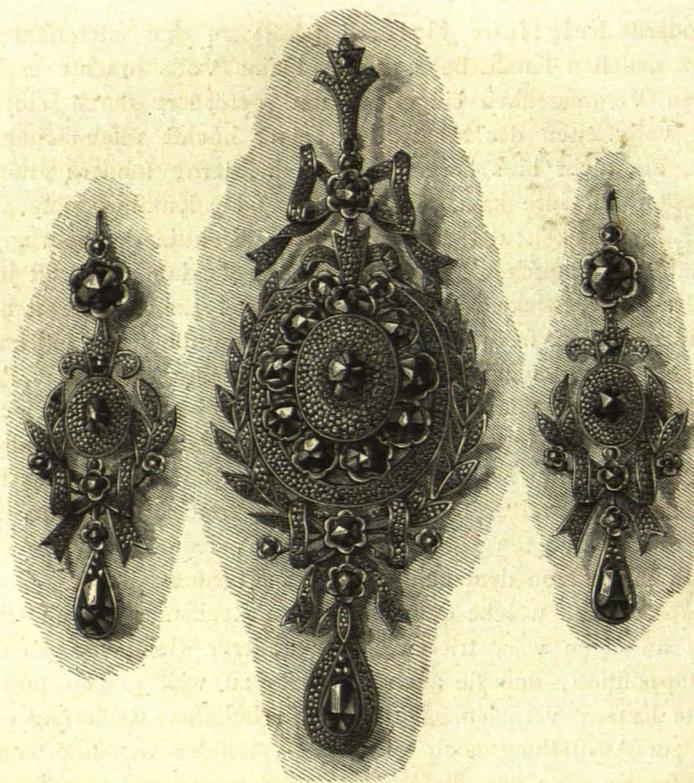
Tabouret, Goldstickerei aus dem Kaukasus.

V. Die Schweiz, Belgien, Holland, Skandinavien, Russland, Spanien, Italien und England.

Deutschland, Oesterreich mit einbegriffen, und Frankreich sind die beiden grossen Mächte, die sich in der modernen Kunst gegenüberstehen. Gegen ihre Leistungen treten diejenigen aus den übrigen Staaten und Nationen erheblich zurück. Die Künstler der Schweiz neigen sich, den Nationalitäten der Alpen-Republic entsprechend, in ihrer Richtung und Ausbildung nach drei verschiedenen Seiten hin. Anton Barzaghi-Cattaneo aus Tessin, jetzt in Mailand, zeigte sich in zwei Studienköpfen und einem hübschen Genrebild als Italiener, der Waadtländer C. Gleyre in Paris auch diesmal als Franzose, durch seine flötende nackte Mädchengestalt, die, zart und fauber, dennoch von feiner eigentlichen Bedeutung kaum einen rechten Begriff gewähren konnte. Auch A. Potter in Genf ist von der neueren französischen Landschaftsmalerei beeinflusst. Die meisten übrigen Maler, selbst diejenigen aus der französischen Schweiz, sind dagegen deutsch in Können und Empfinden. Wir brauchen kaum mehr bei Einzelnen stehen zu bleiben, indem wir Vautier, unstreitig einen der grössten lebenden Meister, bereits vorweggenommen haben. »Die Kappeler Milchsuppe« von Albert Anker ist ein ganz hübsches historisches Genrebild. E. Stückelberg in Basel bewährte sich als einen sinnigen, zarten, anspruchslosen Portraitmaler und entfaltete in mehreren kleinen Stimmungsbildern, besonders in der Wahrfagerin, bei edler Durchbildung des Ausdrucks und bei gedämpftem Tone einen wahrhaft poetischen Reiz. Die Schweizer Landschaftsmalerei, namentlich wenn sie ihre Motive aus den Alpen holt, will nicht viel bedeuten. Rudolph Koller in Zürich ist ein ausgezeichnete Viehmaler, wahr und plastisch in der Darstellung der einzelnen Thiere, nur in der Haltung des Ganzen, in der harmonischen Ausbildung der landschaftlichen Umgebung minder glücklich, was gerade bei den in Wien ausgestellten grösseren Bildern auffiel.

Die moderne belgische Malerei gehört zu den interessantesten Erscheinungen des neuesten Kunstlebens. Dies kleine Volk brachte es, der großen künstlerischen Vergangenheit eingedenk und gefördert durch eine verständige Kunstpflege von Seiten des Staates, zu einer höchst ansehnlichen technischen Ausbildung, die nicht bloß hervorragenden Meistern, sondern allen Lernenden und Strebenden zu Gute kam. Es machte seine Kunstproducte zu einem bedeutenden Exportartikel, der zum nationalen Wohlstande beitrug. Aber die Glanzepoche der belgischen Malerei dauerte nicht lange und ist jetzt vorüber. Von gesunder Fortentwicklung und ursprünglicher Lebenskraft ist heut in dieser Schule wenig zu spüren, sie besteht eben nur als ein höherer Industriezweig weiter. Die gepriesenen Historienmaler der früheren Jahrzehnte, Gallait, 'de Bièfve, N. 'de Kayser, erschienen auf der Wiener Ausstellung ziemlich schwach, nur der Erste unter ihnen zeigte sich noch in zwei Bildnissen auf der alten Höhe, in demjenigen des Ministers Dumortier und dem noch schöneren des Herrn Saint-Paul de Sinçay. Die weltmännische Erscheinung mit röthlich-blondem Bart und vortrefflich durchgebildeten Händen ist ebenso elegant wie correct aufgefasst und hebt sich pikant von dem lichtgrauen Hintergrunde ab.

Die Nüchternheit, welche dem belgischen Realismus bei all feinem Glanze von Anfang an eigen war, trieb Künstler anderer Gefinnung zu einer so entschiedenen Opposition, daß sie auch ihrerseits zu weit gingen und in das entgegengesetzte Extrem verfielen. Daß sich die belgische Regierung veranlaßt gefühlt hatte, zur Ausstellung auch eines der colossalen Gemälde von Antoine Wiertz zu senden, für das die Wiener Bezeichnung »Der große Krach« der Kürze wegen beibehalten werden möge, trug nicht wesentlich dazu bei, den ohnehin unruhigen großen Mittelsaal der Kunsthalle harmonischer zu machen und konnte auch dem Künstler selbst nicht viele neue Anhänger gewinnen. Zur Ergänzung mochte man die Photographien anderer Gemälde in der belgischen Abtheilung des Industriepalastes betrachten. Wiertz hatte ganz recht, daß er niemals ein Bild verkaufen und nie eins ausstellen wollte. Ohne diese Vorsicht wäre er nicht zu seinem Ruhme gelangt, oder er hätte ihn wenigstens nicht lange bewahrt. In sein Atelier bei Brüssel, diesen Raum von mehr als Reitbahngröße — seit dem Tode von Wiertz ein öffentliches Museum — muß man treten, hier diese Schaar von Bildern entsprechend großen Formates rings um sich her sehen; die ganze Atmosphäre des Raumes, sowie der Katalog des Herrn Watteau muß den Besucher belehren, daß er in einem Heiligthum stehe, daß der Geist, der hier wirkte, ein Messias gewesen sei. Die räumliche Größe an sich macht immer schon eine gewisse Wirkung, dieser Ocean von Farbe und von bewegten Gestalten umfängt die Phantasie. Wenn man jenes Gewirr von Fratzen und Verzerrungen vor sich hat, welche »drei Minuten eines abgeschlagenen Kopfes« darstellen sollen, wenn man das lehrreiche Gemälde: »ein Großer der Erde« betrachtet, das in Wandhöhe einen Fuß nebst dem Bein bis zum Knie darstellt, und auf welchem man allmählich auch noch den ganzen Polyphem gewahr wird, wie er hinter seinem Beine sich in der Verkürzung niederbeugt und einige kleine zappelnde Menschengestalten zum Verspeisen aufgreift, dann findet man den »großen Krach« und ähnliche Bilder gar nicht mehr seltsam und phantastisch,



Granatfchmuck mit Goldfassung, von Goldſchmidt in Prag.

und ein paar maßvollere kleinere Gemälde, wie die Gruppe von ſchwebenden Geſtalten, denen Wiertz den Titel zugewieſen hat: »die menſchliche Macht hat keine Grenzen«, ein im Rubens'ſchen Stil coloriftiſch werthvolles Bild, findet man dann ſogar ſchön. Rubens war das Ideal von Wiertz, nur daſs der moderne Nachfolger, feiner ganzen Natur nach, einen ſo echt humanen, gefunden, lebensfrohen Geiſt wie Rubens gar nicht verſtehen konnte. Die Principien des Colorits, welche er Rubens abgeſehen, walten auch in dem »groſſen Krach«, nur daſs Schwere und Undurchſichtigkeit die Nachahmung von dem Original unterſcheiden; ebenſo hat Rubens die Vorbilder zu dieſen ſchwebenden, himmelanſteigenden, ſtürzenden, zu Knäueln ſich ballenden Geſtalten geliefert. Daſs Wiertz dies Alles eigentlich nur zu einem religiöſen und politiſchen Kunſtstück der Rhetorik aufwendete, iſt ſeine Sache und geht den Beſchauer nichts an; dieſer hält ſich an die Erſcheinung ſelbſt, und wenn ſie ihm auf der Wiener Weltausſtellung entgegentrat, ſo mochte ſie ihm ſehr fremdartig vorkommen, aber er wird nicht läugnen können, daſs ſich hier eine ungewöhnliche Kraft offenbart und ſchließlich bedauern, daſs eine ſo begabte Künftlernatur der Krankhaftigkeit bis zum Wahnsinn verfallen war.

Ein anderes Beiſpiel ungefundener Ausartung bei groſsem Talente gewährt der verſtorbene Henri Leys. Er theilt mit Wiertz den Zug, in dem Anſchluss an bedeutende künftleriſche Vorbilder der heimathlichen Vergangenheit ſein Heil



Schüssel von Ginori in Doccia.

zu suchen; er schloß sich zunächst an die Holländer des 17. Jahrhunderts in feinen historischen Genrebildern, mit Feinheit und Verständniß, mit großem malerischen Geschick und echtem Gefühl für Lichtwirkungen, nicht slavisch und nicht ohne eigene Empfindung an. Ein Bild dieser Art, das Fest, welches die Antwerpener Schützengilde zu Ehren von Rubens giebt, allerdings schon 1851 gemalt, war in Wien zu sehen. In der Folge aber wurde Leys mehr und mehr Manierist. Er ging in seiner Alterthümelei immer weiter, in der niederländischen und deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts, besonders in den späteren Nachfolgern der van Eyck'schen Schule, suchte er seine Vorbilder. Mitten unter einem Künstlergeschlecht stehend, welches in einer äußerlichen, oft seelenlosen Bravour aufging, fühlte er sich durch die milde Bescheidenheit, die tiefe, doch nur schüchtern sich zum Ausdruck bringende Empfindung dieser alten Meister angezogen. So begann er in der Malerei rein die Localfarben zu betonen, ohne auf eine harmonische Gefammhaltung auszugehen, verzichtete auf jede Luftperspective, stellte alle Figuren ungeschickt, hölzern, handlungslos hin, als kenne er den Körper nicht und könne ihn nicht in Bewegung setzen. Aber die Keuschheit seiner Vorbilder nahm er bei dieser erkünstelten Nachahmung nicht mit herüber, die Charakteristik und das individuelle Leben derselben verwischte er bei solcher Lahmheit und Absichtlichkeit. Was wir noch auf der Ausstellung sahen, die Einzelfiguren Philipp's des Guten und der Maria von Burgund (1864), der Bürgermeister Lancelot von Urfel, die Miliz anredend, welche Antwerpen vertheidigen soll,

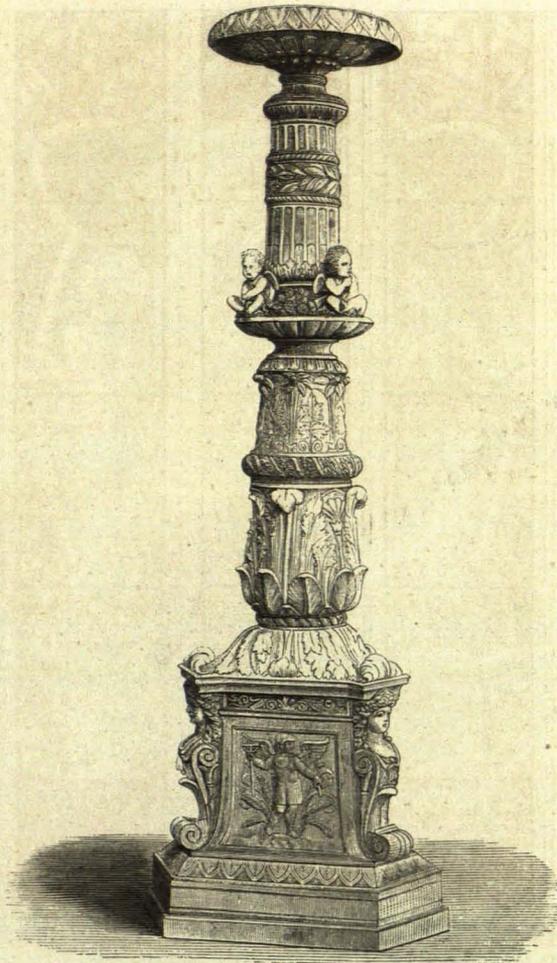
(1867) und die Pilger (1868) sind dürftige, geistlose, gezwungene, und deshalb unangenehme Uebungen in alterthümlicher Manier.

Der Sonderling Wiertz blieb ohne Nachfolge, Henri Leys aber weckte eine solche; eine große Anzahl junger Künstler machte diese ungefundnen Versuche, die zum Modeartikel für den überreizten Geschmack geworden waren, mit, und diese Richtung gab sich für die wahrhaft nationale aus. F. Vinck, Lagye, in seinen ganz hübschen Interieurs mit auffallend schwachen Figuren, Braeckelaer sehen wir auf ähnlicher Bahn. Am talentvollsten, mit einer gewissen Mäßigung bewegen sich auf ihr Albrecht und Julian de Vriendt, der erste in seiner Jacobäa von Baiern, welche Philipp den Guten um Gnade für ihren Gemahl fleht, der zweite in der heiligen Elifabeth mit ihren Kindern, welche von den Einwohnern Eisenachs in das Elend gestossen wird (s. die Abb. S. 124). Dies sind Bilder ziemlich großen Umfangs, denen man bei sorgfamer Ausbildung und gediegener Färbung wenigstens ein größeres Geschick in der Haltung, ein selbständiges Gefühl nicht absprechen kann. Frei von Alterthümelei sind nur die beiden größeren Historienbilder von Emile Wauters, der wahnsinnige Hugo van der Goes, und Maria von Burgund, welche die Schöffen von Gent um Gnade für ihre Räte fleht. Hier finden wir wenigstens ausdrucksvolle und lebendige Charaktere, aber eine dumpfe, schwere Farbe.

Neben den archaischen Tendenzen weist die belgische Malerei auch hypermoderne auf, die sich am sichtbarsten in Alfred Stevens verkörpern. Seine sechzehn Bilder sind pikante Cabinetsstücke von eigenartigem Reiz der Farbe, jedes einzelne ein Bravourstück. Sie stellen meistens Damen aus der feinen Gesellschaft in allerlei Toiletten und in verschiedenen Situationen dar, im Hauskleide, im Besuchs- und Promenaden-Anzug, als Wöchnerin im Bette, unbekleidet im Bade, in hübschen Interieurs oder mit aufgepanntem Sonnenschirm vor einer rothen Tapete, wo derselbe gar nicht nöthig ist. Dazwischen erscheint zur Abwechslung eine Japanerin vor dem Spiegel auf dem größten dieser Gemälde. Jedes der Bilder übt seinen Reiz aus. Aber von Inhalt und Gedanken ist nirgend die Rede. Weder ein feines geistiges Interesse noch ein Zug gemüthlichen Humors, wie in den Cabinetsstücken der alten Niederländer, spielen hier hinein.

Die Geistlosigkeit ist ein Zug, der in der modernen belgischen Genremalerei durchgeht. Willems malt nach wie vor Bilder, in welchen Atlaskleider die Hauptrolle spielen, ist dabei aber ohne Ausnahme hölzern und empfindungslos, während in technischer Hinsicht ein Terburg und Metfu ihre Sache doch noch besser verstanden. Madou bleibt mehr und mehr gegen frühere Leistungen zurück, er ist im Vortrag flau, im Ausdruck gezwungen-witzig. Die Volksmalerei gelingt den Belgiern vollends nicht. Gerade, wo der Ton des Humors angeschlagen werden soll, fehlt es ihnen an Naivetät und Leben.

Eine gewesene Größe ist auch der einst berühmte Thiermaler Verboeckhoven. Die jüngere Generation, wie Robbe, de Haas, Joseph Stevens, leistet im Thierstück Besseres. Charles Verlat, jetzt in Weimar, versteht es, die Thiere scharf zu individualisiren, ja sogar dramatisches Leben zu entfalten, in den Hunden, die ein Kind vom Wolfe befreien. Nur sollte er es bleiben lassen, einen Amor zu malen, und auch seine Bildnisse, welche man auf der deutschen

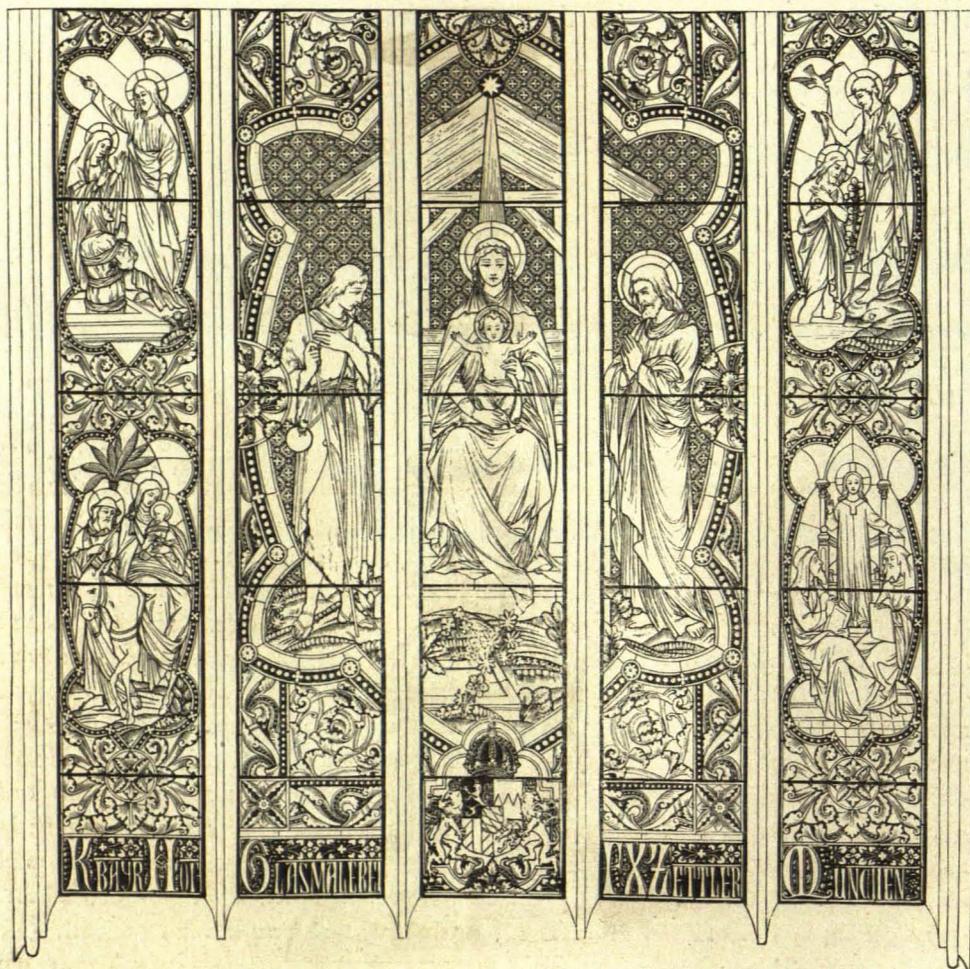


Candelaber aus Terracotta, von Franz Naumann in Plottendorf.

Seite sah, sind hart und hölzern. Im Seestück zeichnet sich Clays durch gute Beobachtung, kräftige Pinselführung und feine Haltung aus. Unter den Landschaftsmalern, die ihre Motive wesentlich in der heimathlichen Natur suchen und ähnliche Wege wie die neueren französischen Landschaftsmaler gehen, stechen Fourmois, van der Hecht, D. Schampheleer, besonders aber Lamorinière hervor, der auch etwas von der Poesie der älteren niederländischen Landschaft aufgenommen. Das größte seiner Bilder, ein flandrischer Herbsttag mit stehendem Gewässer, hochstämmigen Birken und ferner Ortschaft, ist bei gedämpftem Ton duftig und stimmungsvoll.

Von dem belgischen Bildhauer Fraikin sahen wir die glatte, aber anmuthige Gruppe einer jungen Mutter mit ihrem Kinde.

Trotz der politischen Trennung zeigen die Niederlande in der modernen Malerei eine starke Verwandtschaft mit Belgien. Bei großer Ausbildung der rein malerischen Seite bleiben auch die Holländer im geistigen Ausdruck weit zurück.



Untere Partie eines Kirchenfensters, Glasmalerei von F. X. Zettler in München.

und sind gerade dadurch nicht eben ihrer großen Kunstvergangenheit würdig, obwohl sie sonst — und zwar ohne falschen Archaismus — manches von denselben zu lernen suchen. In dem Saal der Holländer hingen fast nur Bilder, die sich sehen lassen können. Das Durchschnittsmaß der Ausbildung ist noch höher als in Belgien, aber hervorragendere Schöpfungen, die sich tiefer dem Geiste einprägen, sind nicht darunter. Der eigentümlichste Künstler der Niederlande, Alma-Tadema, fehlte diesmal. C. Bisschop hatte einige Genrebilder, ein vornehmes und lebendiges Herrenportrait und zwei Charakterfiguren in holländischem Nationalcostüm, lebensgroß, in halber Figur, ausgestellt; fein »Gretchen van Marken«, gut gemalt, traulich und anziehend im Ausdruck, mußte dem Eintretenden sofort in die Augen fallen. Unter den Genremalern trat J. Israels am anspruchvollsten auf. In Farbe, Helldunkel und malerischer Wirkung eines Interieurs versteht er seine Sache, aber die Gestalten entbehren der Individualität. Man findet keinen Humor da, wo er hingehört, wie bei der Bauernfamilie bei



Credenz von Cooper & Holt in London.

Tische, und auch mit der Tiefe der Empfindung ist es nicht weit her; denn diese müßte in ganz Anderem liegen als in dem Titel: »Durch Finsterniß zum Licht«, welchen er bei einem ländlichen Begräbniß an den Rahmen geschrieben hat. Auch in den Bildern aus dem Volksleben von Sadée fehlt das individuelle Leben, Hermann ten Kate erscheint kaum auf früherer Höhe, die Scenen aus dem Fischer- und Seemannsleben von Elchanon Verveer sind von ziemlich wohlfeiler Laune. Stroebeel hat namentlich in einem seiner Bilder, einem Goldschmiedsladen, ein gefälliges Interieur mit Figuren und Durchblick in das Freie nach Art des Pieter de Hooghe geschaffen. In Trig't's historischen Genrebildern aus der Geschichte der deutschen Reformation — nur Predigt-, Unterrichts- und Disputations-Motive — ist auch auf die Interieur- und Lichtwirkung ein stärkeres Gewicht als auf die wirkliche Herausbildung der Charaktere gelegt.

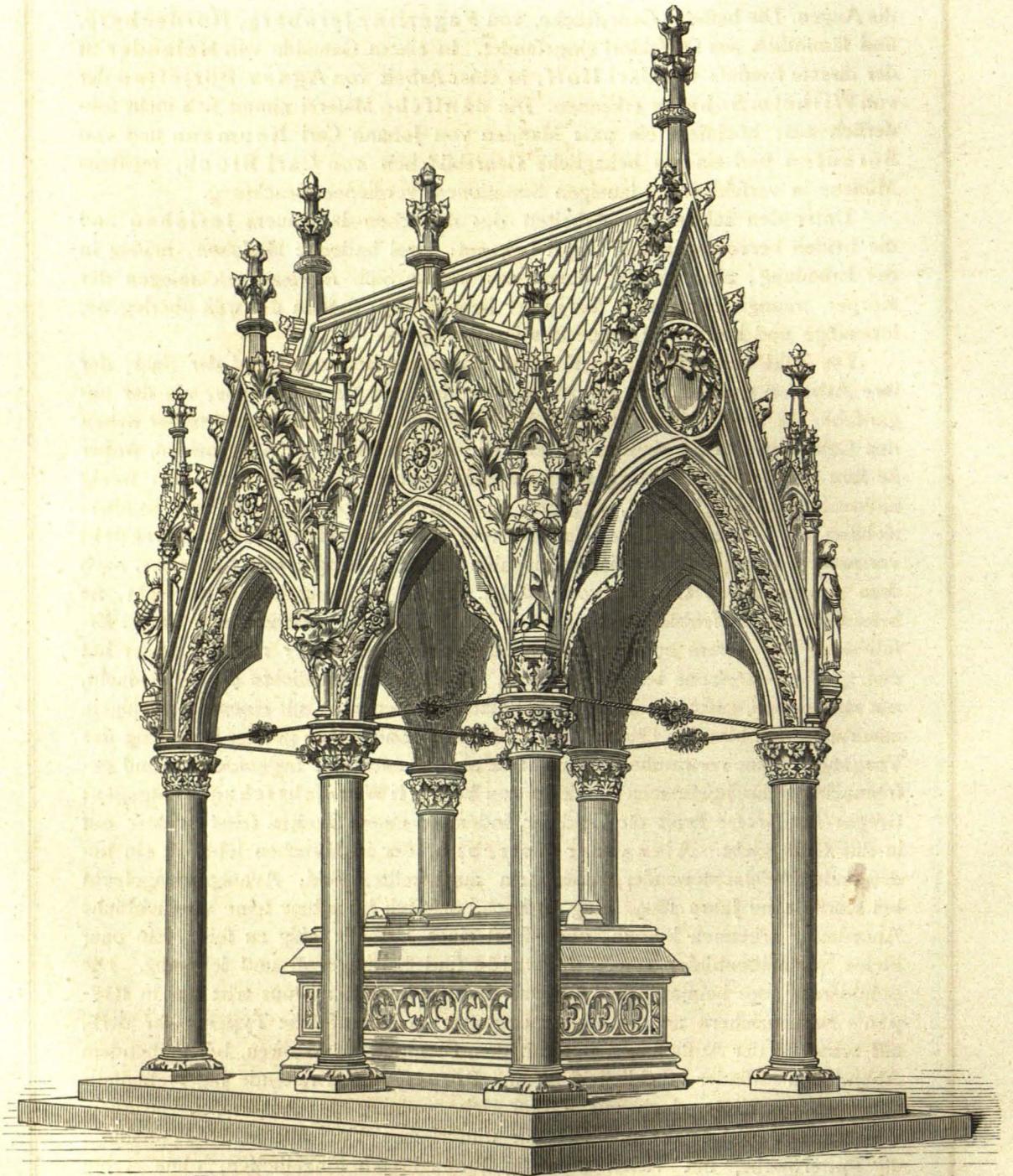
Ausgezeichnete Leistungen finden wir in der Architektur-Malerei, in Bosboom's stimmungvollen Kirchen-Interieurs, in C. Springer's ziemlich großen, klaren, präcis gezeichneten Ansichten der Rathhäuser von Leyden und von Lübeck. Beide werden auf diesem Gebiete nur von unserem Graeb übertroffen. Auch die Landschaft steht durchschnittlich auf einer erfreulichen Höhe. Die flotten Waldpartien von Bilders, die Gemälde von Boks, Borseleu, J. Bakhuyfen, J. F. van Deventer, van der Maaten, W. Roelofs, J. G. Vogel zeugen dafür, S. L. Verveer ist in seinen holländischen Stadtansichten vortrefflich. Ebenso finden wir mehrere gute Seestücke, unter denen zwei Bilder von Heemskerk van Beeft in erster Reihe stehen. T. Bakhuyfen malt Blumen flott und kühn, zwei Damen, A. Haanen und M. Vos, zeichnen sich im Stillleben aus. Eine andere Dame, Henriette Ronner, ist längst als eine treffliche Hundemalerin bekannt. Unter den übrigen Thierbildern ist namentlich ein Pferdestück von A. Mauve hervorzuheben.

Alles, was die Skandinavischen Länder in der Kunst leisten, ist lediglich dem Zusammenhang mit deutschem Geist und deutscher Bildung zu verdanken, ist Product ihrer Düssel-dorfer Colonie. Wenn sie hernach den Zusammenhang mit dem eigenen Vaterlande zu wahren wissen, aus dessen landschaftlicher Natur, aus dessen Volksthum ihre Vorwürfe wählen, so bewähren sie dadurch nur die Richtung und Gesinnung, zu der sie der Umgang mit dem deutschen Geiste geführt hat. In Gude haben wir den bedeutendsten Meister aus diesen Ländern bereits berücksichtigt: Norwegen besitzt aber noch einen zweiten Landschaftsmaler ersten Ranges, L. Munthe in Düsseldorf, der durch zwei herrliche, stimmungsvolle Bilder, den Saum eines herbstlichen Birkenwaldes und einen Winterabend bei Thauwetter, vertreten ist. Unter den Landschaftsmalern sind dann noch Jacobson, Morten Müller und zwei Schüler von Gude, J. Nielsen und Frithjof Smith, beachtenswerth, dazu kommen ein paar hübsche Architekturstücke von Lerche in Düsseldorf. Der Altmeister der norwegischen Volksmalerei, A. Tidemand, tritt uns in einer freundlichen Composition, die jedoch kaum auf seiner früheren Höhe steht, einem Brautzuge im Walde, entgegen. Unter den schwedischen Gemälden fiel durch seinen Umfang ein sonst nur mäßiges Geschichtsbild, König Erich XIV., von Graf Georg von Rosen, in

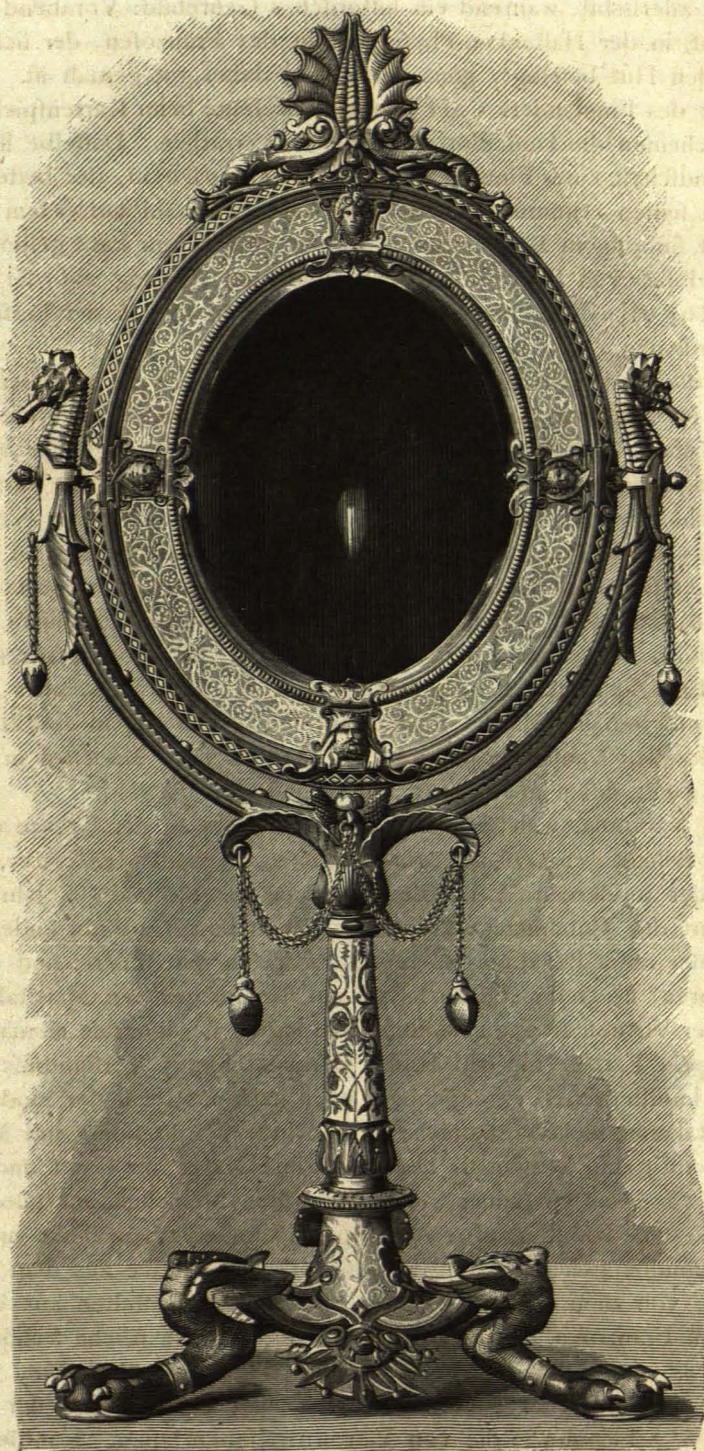
die Augen. Die besseren Genrestücke, von Fagerlin, Jernberg, Nordenberg, sind sämmtlich aus Düsseldorf eingefendet. In einem Gemälde von Helander ist der directe Einfluß von Carl Hoff, in einer Arbeit von Agnes Börjessen der von Wilhelm Sohn zu erkennen. Die dänische Malerei nimmt sich nicht sonderlich aus; höchstens ein paar Marinen von Johann Carl Neumann und von Sörensen und einigen behagliche Genrebildchen von Carl Bloch, meistens Mönche in verschiedenen launigen Situationen, verdienen Beachtung.

Unter den zahlreichen Arbeiten des dänischen Bildhauers Jerichau sind die beiden hervorragendsten längst bekannt: zwei badende Mädchen, mäsig in der Erfindung, aber gefällig durch das weiche Sich-Aneinanderfchmiegen der Körper, wengleich ziemlich flau in der Behandlung; sodann die weit überlegene, lebendige und herrliche Gruppe des Pantherjägers.

Die Zahl der russischen Künstler war nicht bedeutend und der Saal, der ihre Arbeiten enthielt, sah fast ebenso unruhig und verworren aus, wie der ungarische, da Zeichnungen und architektonische Aufnahmen unmittelbar neben den Gemälden Platz gefunden hatten. Die Russen wissen im Allgemeinen, woher sie ihre künstlerische Bildung zu holen haben, ihren Arbeiten sieht man wenig nationale Ursprünglichkeit, dagegen eine deutsche oder französische Kunsterziehung an. Letztere läßt ein größeres Bild von Heinrich Semiradski vermuthen, welches in dem internationalen Mittelsaal hängt: »die Sünderin«, nach dem gleichnamigen Gedicht von Tolstoi. Diese Dichtung kenne ich nicht, sie behandelt aber offenbar die Geschichte der Magdalena, welche durch Christi Erscheinung aus ihrem üppigen Leben aufgerufen wird. Der russische Maler hat eine große Genrescene bei effectvollem, südlichem Sonnenlichte daraus gemacht, mit zahlreichen, geschickt in Scene gesetzten Figuren, aber mit einem salonfähigen, ausdruckslosen blonden Christus und auch sonst ohne wahre geistige Befehlung des Vorgangs. Eine verwandte Richtung tritt uns in einem gut angeordneten und geschmackvoll durchgeführten Gemälde von Wassili Wereschtschagin entgegen: Gregor der Große straft die Geldgier, indem er einem Todten seine Schätze mit in das Grab giebt. Alexander Kotzebue, der in München lebt, ist ein bedeutender Schlachtenmaler, aber sein ausgestelltes Bild, Avantgardengefecht bei Karstula im Jahre 1809, hing so hoch, daß ich höchstens seine übersichtliche Anordnung erkennen konnte, ohne sonst eines Urtheils fähig zu sein. Ein paar kleine Schlachtenbilder von Willewalde sind haltungsvoll und lebendig. Die Schilderung des heimathlichen Lebens bei starkem Realismus tritt uns in Riepin's Barkenziehern an der Wolga entgegen: echt russische Typen, sehr derb, fast brutal in der Auffassung, aber mit dem Stempel des Wahren, bei glühendem Abendlicht. Minder glücklich ist Wassili Peroff, dessen rastende Jäger ebenfalls naturalistische Kraft, doch mit starker Uebertreibung des Ausdrucks, verrathen. Constantin Makovski schildert ein winterliches Volksfest in St. Petersburg, die Butterwoche, mit vielen lebendig beobachteten Einzelheiten, ohne rechte Haltung. Anziehender sind die kleinen Genrebilder von Wladimir Makowski, knöchelspielende Kinder, glücklich im Charakter beobachtet, etwas spitz im Vortrage; sodann die »Nachtigallen-Liebhaber«, ein sehr hübsches russisches Interieur, endlich das Vorzimmer eines Arztes. Karl Huhn ist in seinen Kinderbildern



Gothisches Grabmal, nach Fr. Schmidt's Entwurf ausgeführt von A. Wasserburger in Wien.



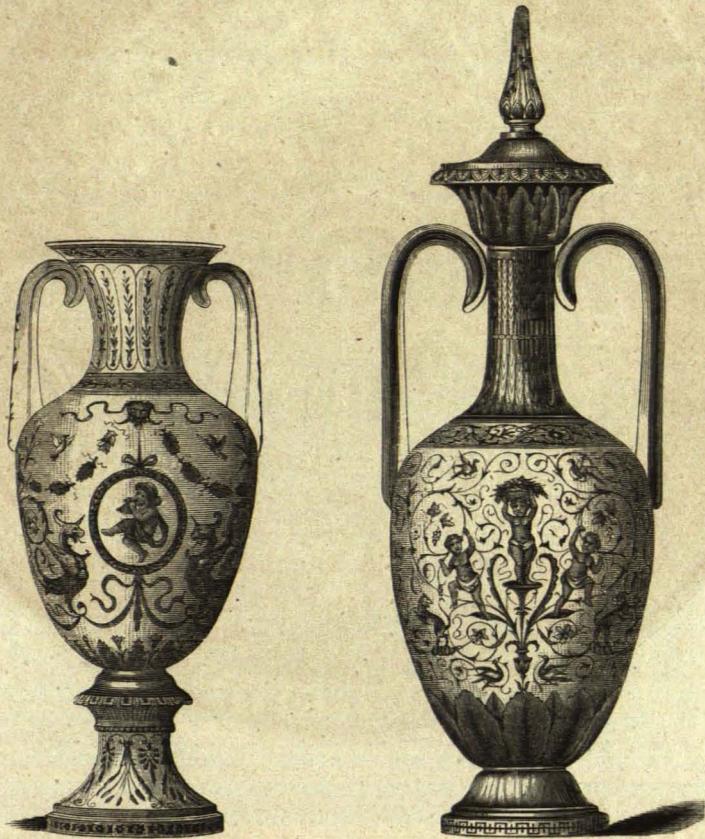
Toilette-Spiegel, von Ravené & Sufsmann in Berlin.

fauber und allerliebft, während ein historisches Genrebild: Vorabend der Bartholomäusnacht, in der Hallunken-Physiognomie des Franzosen, der sich das weisse Kreuz an den Hut befestigt, ganz witzig und dabei gut gemalt ist. Zwei kleine Genrebilder des Finnländers Carl Janfon, Seeleute beim Kartenspiel und Brautwerbung, scheinen die Düffelder Schule zu verrathen. Dasselbe ist wohl auch bei der Landschaft eines Finnländers, Berndt Lindholm, der besten in diesem Saale, voll feinen Stimmungslebens, der Fall, während aufserdem eine flache Gegend mit fumpfigem Boden von Szuchoodolsky, ein kühl gestimmtes nordisches Strandbild von Eugen Dücker, und der Eisgang auf der Newa von Alexius Bogoljuboff, klar, charakteristisch und fein in der Perspective, Beachtung verdienen.

Ueber die spanische Malerei im Zusammenhange zu sprechen, fühle ich mich nicht im Stande. Der Raum, welcher dieser Schule angewiesen war, einer der Eckpavillons mit Kuppellicht, war von schornsteinartigem Format und so dunkel, dafs man höchstens bei geöffneten Thüren durch das von unten einfallende Licht etwas erkennen konnte. Unter den Malern dieser Nation scheuen mehrere den grössten Mafsstab nicht; so Mercada, welcher den Tod des heiligen Franz von Assisi dargestellt und dazu Ghirlandajo's berühmtes Frescobild benutzt hat, und Dominguez, dessen Tod des Seneca ein ernstes Studium, gute französische Schule, etwas von David's akademischem Stil, aber kräftige Farbe und realistische Energie zeigt. Ein Genrebild von Pellicer, welches das abendliche Strafsenleben in Madrid charakteristisch schildert, ein stattliches, in der Farbe prunkvolles Damenportrait von Navarrete, ein Mädchen in Volkstracht von Rodriguez fielen mir noch am meisten in die Augen.

Zu den Nationen, welche in der Malerei bereits an der Grenze der europäischen Cultur stehen, gehören merkwürdiger Weise auch die Italiener, das grösste Kunstvolk der modernen Welt, dem Europa im 15. und 16. Jahrhundert die Wiedergeburt des Geschmacks verdankt. Noch immer ist auf andern Gebieten etwas von der alten Begabung zu spüren, doch in der Malerei sind die Italiener halbe Barbaren; sie treten anspruchsvoll auf, oft im grössten Mafsstabe, sie prunken mit ihrer Virtuosität der Technik, dabei haben sie aber fast niemals ein echtes Gefühl für die Farbe, nie ein feines durchgebildetes Verständnifs der Form. Ihre grosse künstlerische Vergangenheit, noch heut das Ideal der modernen Welt, ist für die Italiener nicht vorhanden; sie sind in der Auffassung und Mache völlig modern, ebenfowenig kennen sie aber auch ihre Natur, ihr Land und Volk, ihre Gegenwart; das, was um feiner Schönheit willen Menschen aus allen Nationen, und besonders die Künstler, über die Alpen lockt, wird von ihnen nicht verstanden, theilnahmlos gehen sie an Alledem vorbei. Motive aus dem Volksleben Italiens, wie von dem Wiener Paffini, lebensvolle Gestalten aus dieser Welt, wie von dem Franzosen Bonnat, Blicke in die landschaftliche Schönheit dieser Gegenden, wie von Oswald Achenbach, finden wir hier nicht. Wie wenig können sich neben solcher Naturauffassung — um zunächst bei der Landschaft zu bleiben — Arbeiten wie die von Vertunni sehen lassen. Künstler, die mehr Eigenthümlichkeit besitzen, glauben in der Landschaft nur dann etwas leisten zu können, wenn sie die Schönheit der heimischen Natur, der sie sich nicht gewachsen

fühlen, ängstlich vermeiden, das möglichst Langweilige, Oede und Hässliche aufsuchen und dies nicht etwa mit feinem Stimmungsleben zu durchdringen suchen, sondern es mit kalter photographischer Schärfe festhalten. Rossano's Viehmarkt aus der Gegend von Neapel, eine schnurgerade Allee, welche das ganze Bild ausmacht, ist für diese Art von Landschaftsmalerei bezeichnend. Pittara's Thierstücke scheinen ein gewisses Studium Troyon's zu verrathen, bleiben aber gegen das Vorbild durch ihre Trockenheit weit zurück.



Vasen von weißem opakem Glas, von Lobmeyr in Wien.

Eher öffnen sich den Italienern dann die Augen, wenn sie über ihre Grenzen gehen; die beste Landschaft, in der Technik allerdings ganz französisch, ist ein düsteres Wüstenbild mit lagernder Karawane von Pasini; auch das italienische Feldlazareth bei der Belagerung von Paris, von Carlo Nogaro, ist ein effectvolles Winterbild. Ein Hühnermarkt von Cipriani, mit lebendigen Motiven und einigen gut aufgefaßten Mönchscharakteren, ein Heiligenbilder-Händler, dessen Kram von Landleuten bewundert wird, von Girolamo Induno, gehören zu den besseren Schilderungen aus dem italienischen Volksleben. Das feinste und talentvollste aller italienischen Gemälde, die wir hier ausgestellt sehen, ist aber seinem Stoffe nach aus dem ruffischen Volksleben gegriffen, die Brautschau von Ro-



Schild in Treib-, Cifelir- und Taufchirarbeit, von Elkington & Co. in Birmingham.

berto Fontana; die junge Braut steht ganz entkleidet da, um sich so den weiblichen Anverwandten des Bräutigams zu präsentiren, der Ausdruck der Prüfenden ist fein und mannigfaltig; die geduldige Schamhaftigkeit der Hauptfigur, die wir kaum im Profil sehen, und die durch ein Streiflicht pikant beleuchtet ist, wirkt allerliebft. Eine zweite Arbeit desselben Künstlers, die Gespensterscene aus Robert dem Teufel, trifft den Ton recht gut und ist, bei feiner Zeichnung, poetisch in der Wirkung des Mondlichtes. Aber es ist sehr bezeichnend für die künstlerische Gefinnung des modernen Italiens, daß die Malerei zu ihren Vorwürfen eine Anleihe bei der Oper macht.

Zu den besten Künstlern gehört sodann Bertini, von dem wir zunächst zwei Bildnisse, sein eigenes und das der Prinzessin Margherita, sahen, nicht eben tief



Füllung, in Eisen getrieben, von A. Batsche in Wien.

im Ausdruck, aber mit Bravour und Leben durchgeführt. Seinen beiden kleinen Mädchen, welche Tauben füttern, fehlt trotz mancher feinen Züge doch die rechte Naivetät. Von den zwei historischen Genrebildern ist das eine: Leonardo, die Beatrice von Este malend — diese nach einem Kopf in der Ambrosiana zu Mailand — ein Costümstück ohne sonderlichen Geist, doch von fauberer Durchführung, während das andere, Franz I. von Frankreich und der Marschall Trivulzio, durch wirkungsvolle coloristische Haltung befriedigt. Ein originelles Talent tritt uns in Bianchi entgegen; seine Gesangstunde in der Sacristei mit dem cholerischen alten Maestro, welchen die Chorknaben mit ihrem Mangel an Gehör in Verzweiflung bringen, ist glücklich und geistvoll; hier wie in einem anderen Gemälde, betende Frauen am Altar, spricht sich ein eigenthümliches,

freilich das Bizarre auffuchendes Farbengefühl aus. Ganz anmuthig ist eine Malerin in ihrem Atelier von Domenico Induno, ein hübsches Interieur. Zu den besseren historischen Genrebildern gehören Gamba's Goldoni, der, auf der Gondel einherfahrend, das venetianische Volksleben betrachtet, Lodovico Norfini's Jacob II. von England, der des Herzogs von Monmouth Bitte um sein Leben zurückweist. Nicht ohne Geist schildert Patini das wilde Treiben in Salvator Rosa's Atelier.

Eine merkwürdige Eigenschaft der Italiener ist, daß ihnen das Gefühl für das eigentlich Malerische häufig fehlt, daß sie die Grenzen zwischen dem, was der Dichtung und was der bildenden Kunst zukommt, so oft verkennen. Gar häufig ist ihre Absicht, bei Genrebildern dem Publicum eine rührende Geschichte zu erzählen. Da wirft sich in Mion's »Häuslicher Scene« ein junger Mann, etwa wie Goethe's Clavigo, reuig zu den Füßen der einst Geliebten und Verlassenen, die krank im Lehnstuhl sitzt, von ihren tiefbetäubten Angehörigen umgeben. Ein andermal sehen wir, wie der Geldmensch seine Tochter verhandelt hat, trotz der Thränen der Mutter und der armen Braut, trotz der innigen Theilnahme von Verwandten und Hausgenossen. Alessandro Zezzos nennt sein Bild »Weder Gemahl noch Sohn«. Wer soll das der langweiligen schwarzgekleideten Person ansehen, die steif wie ein Plättbrett und mit der gleichgültigsten Miene von der Welt dasteht!

Auch bei den historischen Bildern fallen die Italiener häufig in den Fehler, das darstellen zu wollen, was durch den Anblick des Bildes selbst, ohne eine Erklärung des Katalogs nicht verständlich ist. Hieran leidet auch z. B. die Ermordung des Buondelmonti von Eleuterio Pagliano, ein Bild, dem es weder an Lebendigkeit der Handlung, noch an Farbensinn fehlt; und bei dem ziemlich lahmen großen Bilde von Gianetti, das in dem internationalen Mittelsaal hing, Giovanni Barbarigo, welcher der Königin Maria von Ungarn die Freiheit wiedergibt, hat man eine gewöhnliche Theater Scene ohne nähere Motivirung und ohne individuelles Leben vor sich. Ciferi's Niedermetzlung der Maccabäer ist theatralisch, aber gut aufgebaut, voll Haltung und Kraft der Farbe. Mitunter sehen wir auch in Figurenbildern jenen äußersten Naturalismus losbrechen, den wir bereits in der Landschaftsmalerei gefunden. Cammarano's »Epifode vom 20. September 1870«, eine Infanterie-Attake in überlebensgroßen, ganz von vorn gesehenen Figuren, ist von frapperanter, doch geradezu brutaler Wirkung. Von einer unfreiwilligen Komik ist dagegen Lodovico Bu fi's großes Bild: König Vittore Emmanuele, die Annexionen sanctionirend. Ein Künstler, der sonst kleine elegante Genrebilder malt, ist hier über seine Sphäre hinausgegangen; eine größere Lahmheit und Geisteslosigkeit läßt sich nicht denken; die Menschen sehen wie ausgestopfte Puppen aus. Offenbar das beste unter den größeren Gemälden war Uffi's Aufbruch der Pilger nach Mecca; das bunte Gewühl der Karavane, reich an charakteristischen Typen, ist in scharfer Beobachtung und sicherem malerischem Gefühl und voller Verwerthung der glühenden südlichen Beleuchtung geschildert.

Aber nicht sowohl durch ihre Malerei haben die Italiener Effect gemacht als durch ihre Plastik. Die ist ein beliebter Modeartikel, ein Hauptvergnügen

des großen Publicums, gangbar und gut bezahlt, während unter den Werken der Malerei aller Völker selbst das Beliebteste in dieser ungünstigen Zeit keinen Käufer mehr fand.

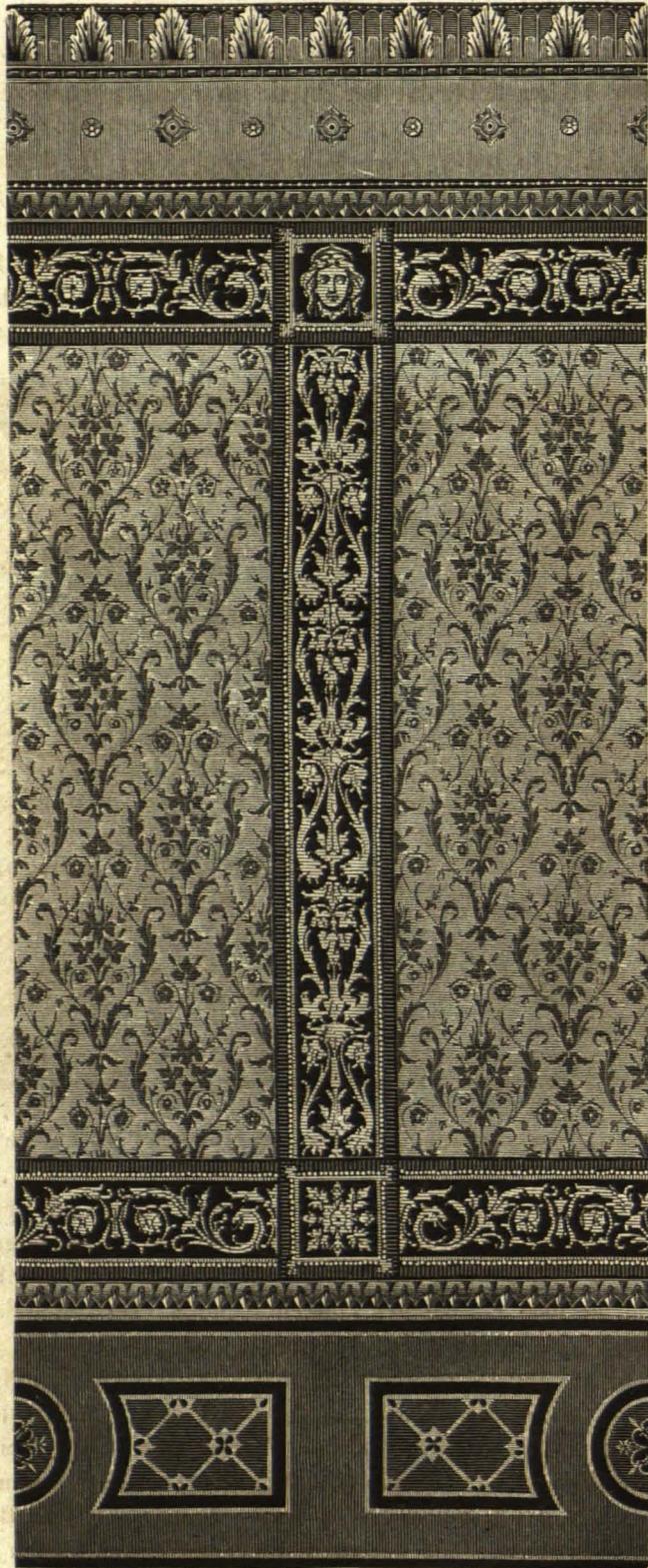
Die Plastik bildet in Italien einen Industriezweig, der für den Export arbeitet und wesentlich nicht von selbständig productiven Künstlern, sondern von geschickten Handwerkern betrieben wird. Ihre Stärke haben diese in der möglichst gesteigerten technischen Virtuosität der Marmor-Ausführung, die für sie die Hauptsache bildet, während unsere Bildhauer sich meist mit der Modellirung in Thon begnügen und das Marmorwerk nur als eine Copie des Modells, von Gehilfen-



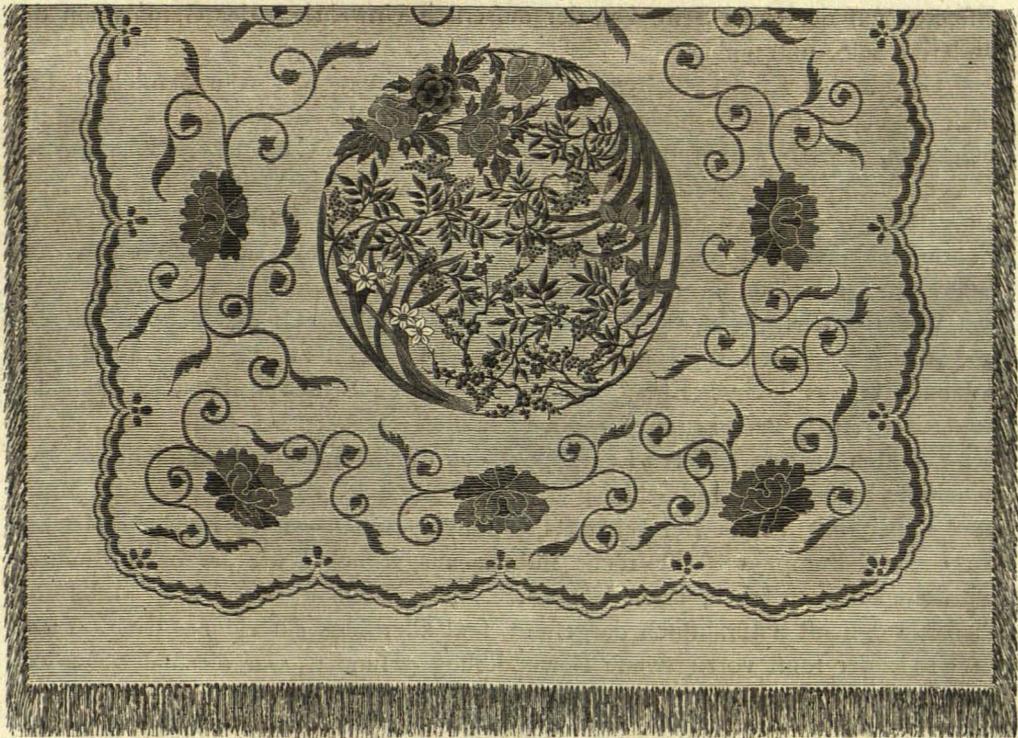
F. W. BADER WIEN^{sc.}

Seidenstoff von Giani in Wien, olivenfarbig, die Ornamente in rothem Sammet erhöht; Kaiserpavillon.

hand ausgeführt, in die Welt fenden. Die Italiener wissen sich in der Marmor-technik bei fortwährender Uebung der Hand eine Routine anzueignen, die über jeden Begriff geht, und gehen darauf aus, durch das rein technische Kunststück zu wirken, wofür sie stets ein williges Publicum finden. Das, was das eigentliche Ziel der Plastik ist, die nackte Menschengestalt darzustellen, gilt ihnen nichts, niemals gehen sie auf die Idealität der Form aus, das Nackte hat für sie nur insofern Bedeutung, als es einen Reiz auf die Sinne ausübt. Hierauf ist die Art, in welcher sich die Gestalten bewegen, die Formen sich entblößen, Busen und Nacken aus den Gewänden hervorschauen, berechnet. Die Formen selbst gehen aber nur selten über das Gewöhnliche hinaus. Während unsere Bildhauer gern in Italien weilen, da ihnen unter diesem glücklichen Himmel eine größere Un-



Tapete, von C. Hochstätter & Sohn in Darmstadt.



Japanesische Bettdecke.

befangenheit des Daseins, eine edlere Plastik der Körper entgegentritt, da sie hier mit Leichtigkeit schöne Modelle finden, die ihnen die Heimath nicht bietet, haben die italienischen Bildhauer fast ebensowenig wie die italienischen Maler für die Schönheit ihrer eigenen Wirklichkeit Sinn. Nirgend finden wir bei ihnen eine einfache Ruhe des Daseins, sie gehen überall auf das Pikante aus, sie wissen nur durch das Gezierte, Gefällföchtige, lüftern sich Einschmeichelnde des Motivs zu wirken. Den Reiz des Machwerks zeigen sie nicht fowohl im Nackten, als im Costüm, sie wetteifern mit dem, was nur Sache der Malerei sein kann, indem sie darauf ausgehen, die Stoffe des Anzugs, Linnen und Wolle, Sammet und durchsichtige Schleier, Spitzen und Schnüre mit der denkbar gröfsten Realität und materiellen Wahrheit wiederzugeben, ebenso die Vegetation des Bodens, das zottige Fell des Hundes oder den Strickstrumpf in der Hand des kleinen Mädchens, wie in zwei Kindergestalten von Zannoni. So wird auch das Netz in der Hand von Braga's Fischerknaben, das Gefieder der Hühner und das lange Haar der Ziegen in Lombardi's Thiergruppen mit raffinirtester Technik dargestellt. Mit dieser gefällföchtigen Ueberfeinerung ist zugleich stets noch ein anderer Zug verbunden: eine auf die Spitze getriebene Sentimentalität des Ausdrucks. Beides gehört nothwendig zusammen, ohne diese krankhafte Steigerung des Ausdrucks würden die Gesichter neben den anspruchsvoll und aufdringlich behandelten Einzelheiten und Nebendingen nicht zur Geltung kommen. So ist die Wahrheit des

Effectes auf der einen Seite von der äußersten Unwahrheit des Gefühls auf der anderen Seite untrennbar.

Gerade bei Kindergestalten in mancherlei Situationen — und solche lieben diese Bildhauer ganz besonders darzustellen — ist die Süßlichkeit am unangenehmsten. Das beweisen manche Arbeiten von Pietro Guarniero, der nur zuweilen durch einen gewissen Humor verfährt, wie in dem kleinen Buben, der mit äußerstem Widerwillen auf Befehl sein Gebet spricht. Durch die übertriebene Sentimentalität stößt auch die außerordentlich elegante Costümfigur ab, die Guarniero für Raffael in feiner Jugend ausgiebt. Mitunter können wir uns trotz des Widerspruchs gegen die Richtung nicht dem Eindruck des echten Talentes und des glücklichen Wurfes verschließen, wie bei Francesco Barzagli's »Vanarella«, der kleinen Eitlen, die mit der langen Schleppe ihres Seidenkleides kokettirt. Auch die Phryne desselben Künstlers gehört bei feiner Behandlung des Nackten zu den besseren Leistungen; das durch und durch Sinnliche, die geheuchelte Scham, die zur Schau getragene Nacktheit bringt das gewählte Motiv von selber mit sich. Bei Ginotti's blinder Nidia — nach Bulwer's »letzten Tagen von Pompeji« — ist recht hübsch ausgedrückt, wie sie beim Blumenpflücken, ohne zu sehen, ihren Weg sucht, aber Blumen, durch die Mittel der Plastik möglichst naturalistisch dargestellt, sind allerdings ein eigenes Ding. Tandtardini, der sonst vorzugsweise Bewunderung gefunden, war diesmal besonders glatt und conventionell. Zocchi's junger Michelangelo im Eifer der Arbeit ist ein frisches und charaktervolles Genrewerk. Auf das größere Publicum übte eine Arbeit von Tabacchi Anziehung aus, welche für die äußerste Verirrung dieses italienischen Virtuositenthums charakteristisch ist: eine Dirne im Debardeurcostüm, welche, die Maske in der Hand, verführerisch auf einem zierlichen Tischchen balancirt — das Motiv im Stil mancher Holzschnitte des »Journal amufant«, und dabei Stiefelchen mit hohen Abfätzen und Tricot in Marmor!

Kein italienischer Bildhauer hatte so durchschlagenden Erfolg wie Monteverde mit seinem Gypsmodell: »Dr. Jenner, der an seinem Kinde die erste Impfung vornimmt« (f. d. Abb. auf S. 96). Auch hier tritt uns der äußerste Naturalismus, die zu malerische Auffassung, die Bravour im Costüm entgegen, aber dabei ein so kecker Wurf in der Auffassung, eine so unmittelbare Lebendigkeit, daß die Wirkung nicht ausbleiben kann. Die gespannte Aufmerksamkeit des Arztes bei der Operation, die charakteristische, haarscharf der Wirklichkeit nachgebildete Bewegung der Rechten mit der Pincette, das Sich-Eindrücken der Linken in das Fleisch des Kindes sind meisterhaft gegeben, nur der nackte Knabe selbst, wenn auch flott, ist nicht ganz so glücklich und unmittelbar in der Bewegung. Von Monteverde war auch noch ein Columbus als Jüngling da, welcher neben Franceschini's Trovatore zu den besten Costümfiguren gehörte.

Nur in den Werken der Genreplastik leisten die Italiener Beachtenswerthes, ihre Arbeiten höheren Stils werden wenig Theilnahme finden. Die bestechenden Reize der Technik fallen fort, schon weil wir hier meist mit Gyps, statt mit Marmor, vorlieb nehmen müssen, das Gefuchte und Widrige bleibt mitunter, wie in Gallori's Nero in Weibertracht, oder die Auffassung geht nicht über das Conventionele hinaus, wie in Confani's Victoria mit dem Schilde, Luccardi's

Kain, Magni's Justitia und seiner Sappho. Oldofredi's müder Mann von Chifelhurst, ein Nachklang von Vela's sterbendem Napoleon I., ist ganz charaktervoll. —

Nur die Kunst eines Volkes, des englischen, haben wir noch zu berücksichtigen. Es ist fachgemäß, diese für sich zu behandeln, denn sie hat ihren ganz besonderen Charakter. Der Canal bildet auch in künstlerischer Beziehung

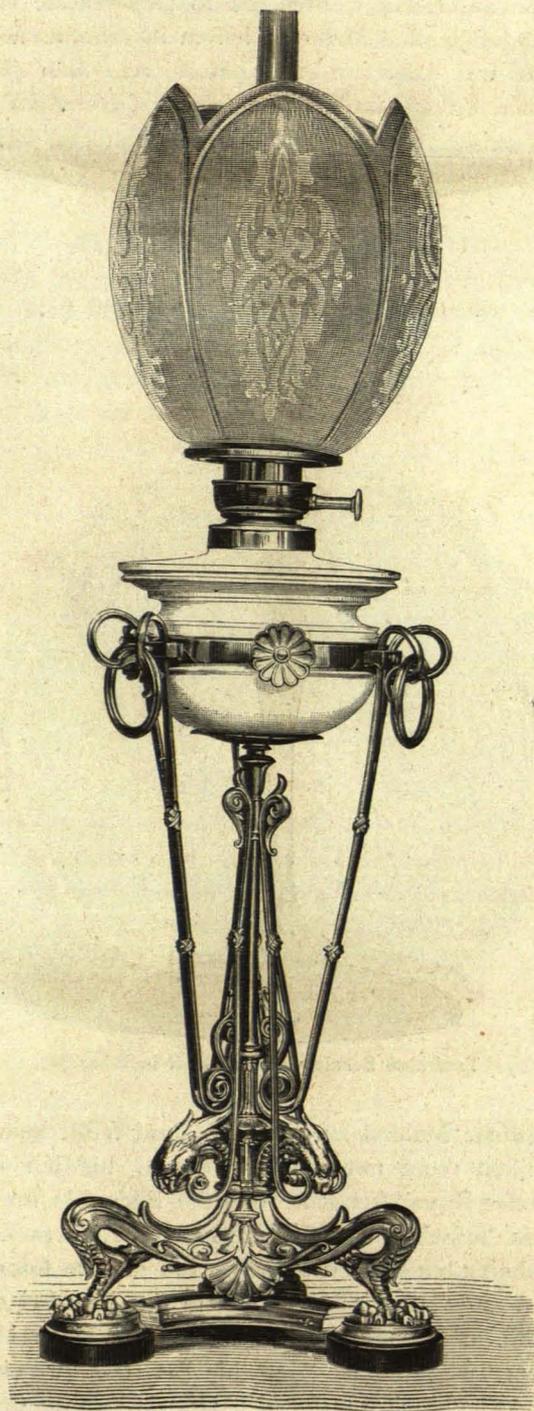


Bronzeleuchter, von Elkington & Co. in Birmingham.

eine entschiedene Trennungslinie zwischen den britischen Inseln und dem Continent. Die englische Malerei hat sich auf dem heimathlichen Boden selbst entwickelt, meist unbekümmert um die künstlerischen Strömungen in dem übrigen Europa; sie findet ihr Publicum bei sich zu Hause, sie arbeitet nicht für den Export, und der Markt auf dem Continent hat für sie nicht das mindeste Interesse. Dieser Umstand hat bei Gelegenheit der Wiener Weltausstellung nun zunächst einen sehr günstigen Einfluss gehabt; die englische Gemälde-Ausstellung war eine gewählte. Die Künstler hatten nicht das geschickt, was sie gerade fertig hatten, was eben frisch von der Staffelei kam und des Käufers harpte, sondern aus dem Privatbesitz, meist aus vornehmen Wohnungen und Sammlungen, war eine kleine

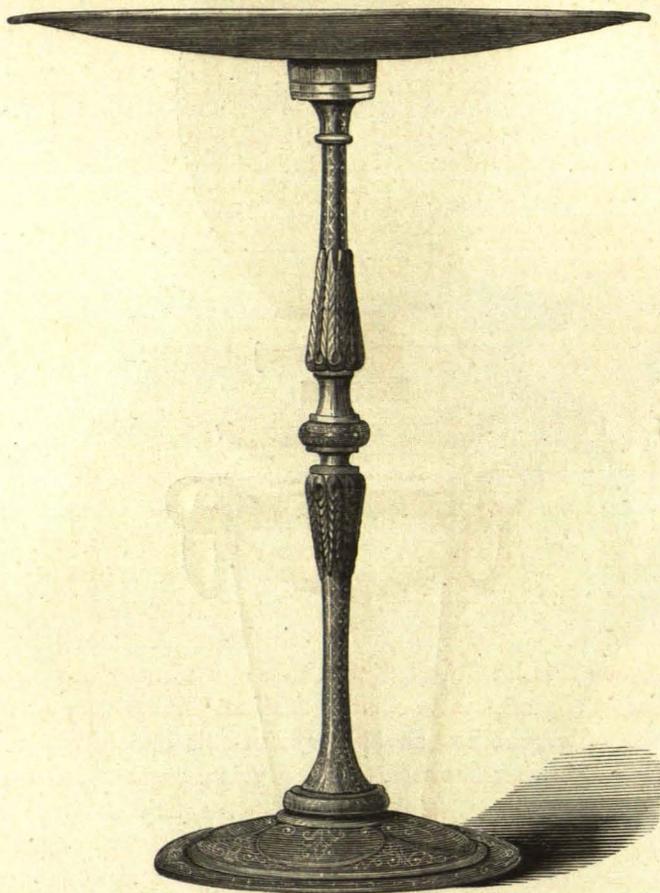


Stimmzettelurne für den deutschen Reichstag, von Jul. Loewel in Berlin.



Lampe, entworfen von Heyden, ausgeführt von der Berliner Lampen- und Bronzwaaren-Fabrik
von Stobwasser & Co.

Anzahl von Gemälden auserlesen worden, die so ziemlich die Höhe dessen repräsentirten, was die angesehensten Maler zu leisten im Stande sind. Der Eindruck des englischen Saales war daher ein ganz besonderer, man glaubte sich in den Raum eines englischen Privatfammlers von feinem Geschmack versetzt.

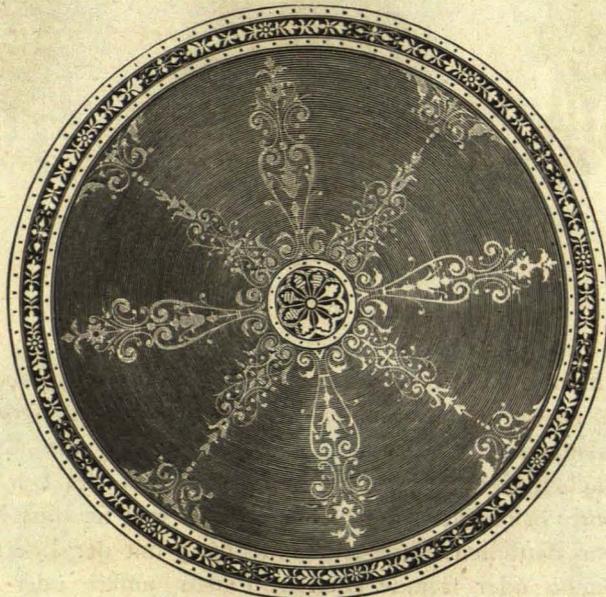


Taufchirte Schale von Ybarzabal in Eibar.

Als ich die englische Malerei zuerst in England selbst kennen lernte, konnte ich mich anfangs nicht recht mit ihr befreunden, bis ich einmal die große Kunstausstellung in der Royal Academy und die Bilderfäle im South Kensington Museum des Abends besuchte, wo sich stets ein besonders elegantes Publicum dort wie in Gesellschaftsräumen versammelt. Ich merkte sofort, daß die Leute nicht Unrecht hatten und daß die Bilder sich in der That bei dieser Beleuchtung am besten ausnahmen. Die englische Malerei ist eine Malerei für Gaslicht. Die Bestimmung der neueren englischen Gemälde liefert dafür eine genügende Erklärung. Sie werden eigentlich nur für den Drawing room des Privathauses geschaffen. Da liegt es in der Natur der Sache, daß man sie Abends, bei künstlicher Beleuchtung, vorzugsweise sieht und genießt, und es scheint, als ob sich die Maler, vielleicht größtentheils unbewußt, darauf einrichten. Bei künstlicher

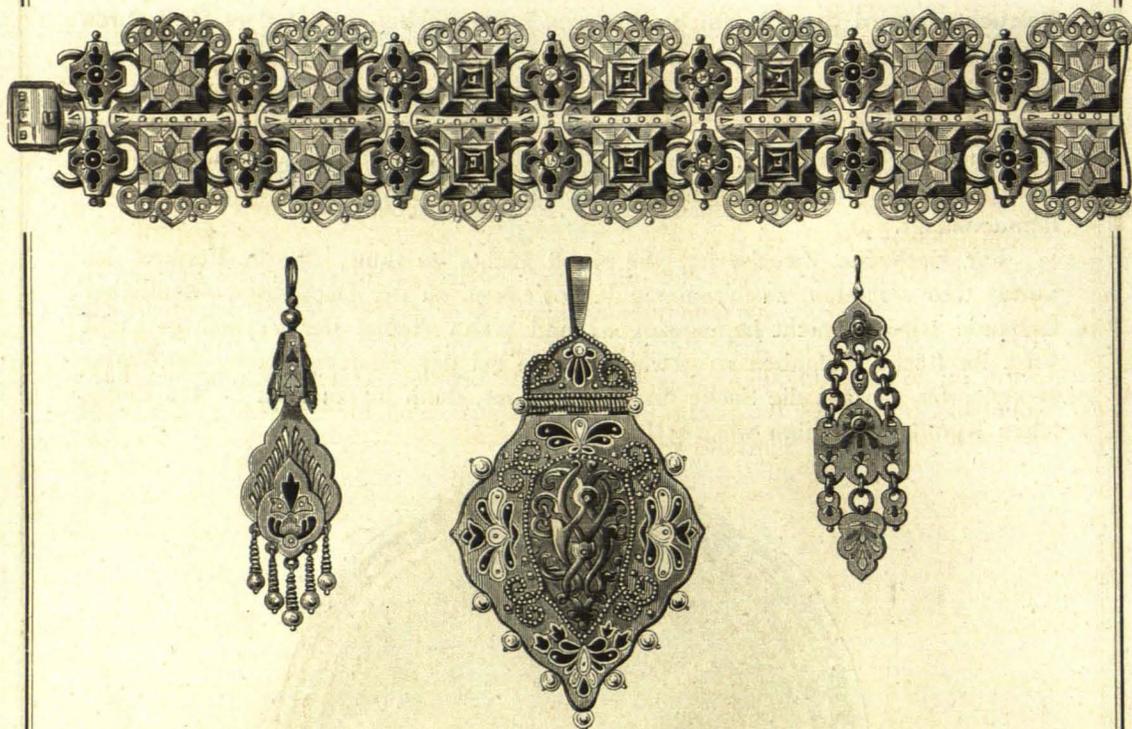
Beleuchtung wird der coloristische Eindruck harmonischer, während er sonst durch eine Vorliebe für gar zu lebhaft, scharfe Gegensätze leicht bunt, dabei durch einen Zug des Gefallsüchtigen oft süßlich ist. Aber auch Auffassung und Charakteristik streifen oft an das Süße, was mit dem ganzen Entwicklungsgange der modernen englischen Malerei, ihrem Losgelöstsein von aller größeren Tradition, ihrem Schaffen für Privatliebhaberei, namentlich der vornehmen Kreise, zusammenhängt.

Für kirchliche Zwecke hat die Kunst nichts zu thun, da die Formen des Cultus dies verbieten, zu monumentalen Zwecken, zu der Decoration öffentlicher Gebäude wird sie nicht herangezogen, und wenn einmal der Versuch gemacht wird, ihr solche Aufgaben zu gewähren, wie bei der Ausschmückung der Parliamentshäuser, so fällt die Sache ungenügend aus, denn hierzu fehlt es den englischen Künstlern an Sinn wie an Vorbildung.



Innenfläche der Schale von Ybarzabal; tauschirte Arbeit.

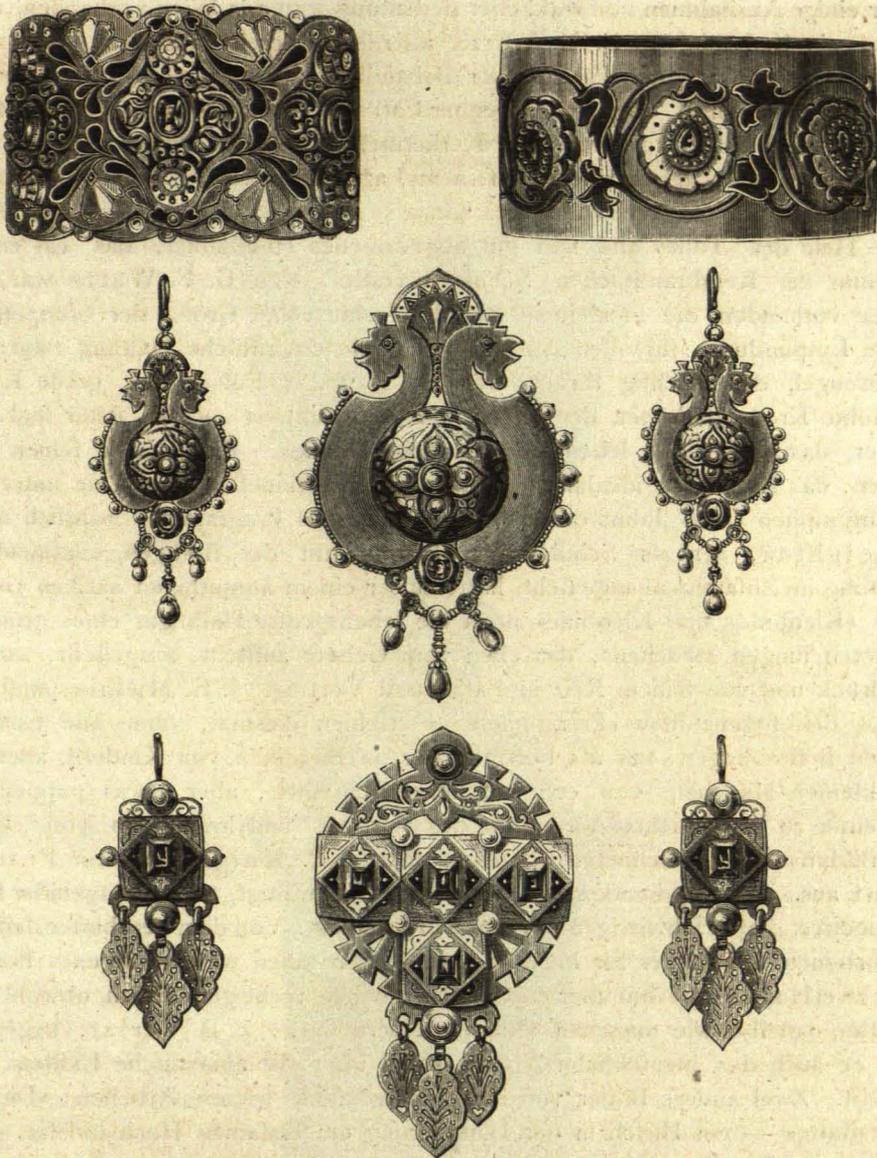
Einige Worte von Richard Redgrave in seiner Einleitung zu dem Kataloge der neueren englischen Gemälde, meist aus dem Nachlaß von Mr. Sheepshanks, im South Kensington Museum, treffen den Nagel auf den Kopf, nur daß er gerade in dem, was uns als Einseitigkeit der englischen Schule erscheint, ihren Hauptvorzug erkennt: »Die Blüthe der englischen Kunst«, so heißt es an einer Stelle, »entfaltete sich den Anforderungen derjenigen entsprechend, die sie als eine Quelle des Genusses in der Häuslichkeit lieben. Deshalb sind unsere Bilder klein, unseren Privatwohnungen angemessen, und ihre Gegenstände sind solche, mit denen wir leben und die wir lieben können, die uns eine Erquickung in den Augenblicken der Ruhe nach der harten Arbeit des Tages gewähren.« Trat man auf der Pariser Ausstellung des Jahres 1855, meint Mr. Redgrave, aus den Sälen der französischen und continentalen Gemälde in die Galerie der engli-



Goldschmuck von Otto Krumbügel in Moskau.

fchen, so kam man von Szenen des Kriegs und der Leidenschaft, des Ringens und des Leidens zu Szenen häuslichen Friedens, welche das Leben eines Volkes wieder spiegeln, dem lange eine ruhige Existenz vergönnt war. Und während die großen holländischen Genremaler des 17. Jahrhunderts, setzt er hinzu, in ihren Arbeiten wie Leute erscheinen, die niemals lesen, weil sie blos Motive aus dem alltäglichen Leben darstellen, ohne Zusammenhang mit der Literatur, ohne Anschluss an heimische oder fremde Dichter, finden unsere oder fremde Schriftsteller an den englischen Malern ihre liebevollen Illustratoren, und selbst wenn diese ihre Stoffe aus dem gewöhnlichen Volksleben schöpfen, suchen sie irgend einen rührenden Zug, eine zarte Episode, einen süßen Ausdruck einzumischen, durch welche auch diese Gegenstände mit der edleren Menschlichkeit in uns selbst verknüpft werden.

Das Alles sieht unser englischer Gewährsmann für besondere Vorzüge an. Wir dagegen finden in dieser einseitig literarischen Inspiration, in diesem zum Theil moralisirenden und zum Theil sentimentalen Zug der Kunstwerke eine krankhafte Neigung, welche dem übertrieben modernen Wesen der englischen Schule entspringt. Ohne Zusammenhang mit den herrlichsten Epochen der Vergangenheit, namentlich mit der italienischen Renaissance, ohne Antheil an dem Aufschwung, welchen Frankreich und Deutschland in unserem Jahrhundert erlebten, im eigenen Lande durch keine frühere künstlerische Ueberlieferung als die des vorigen Jahrhunderts getragen, kommt die englische Schule schwer zu



Goldschmuck von Otto Krumbügel in Moskau.

einem ausgebildeten Stil in Composition, Ausdruck und Farbe. Das bannt sie in ganz bestimmte Schranken, aber innerhalb derselben entfaltet sie in der That manche überraschende Eigenthümlichkeiten: Geist und lebendigen Humor, glückliche Anmuth, feine Individualisirung, gute Beobachtung des Lebens, malerischen Reiz. Diesen Eigenschaften muß man gerecht werden, besonders, wenn sie uns in einer so feinen Auswahl von Kunstwerken wie diesmal gegenüberreten.

Bei der Stellung der englischen Malerei, wie wir sie eben schilderten, ist es selbstverständlich, daß größere historische oder religiöse Gemälde selten auftreten.

Aber einige Ausnahmen von wirklicher Bedeutung waren in Wien vorhanden, unter denen ein Gemälde von E. M. Ward, allerdings bereits aus dem Jahre 1854, durch Umfang wie durch Energie der Behandlung hervortritt: des Herzogs von Argyll letzter Schlaf. Der greife Gegner Carl's II. schläft ungebunden und friedlich in feinen Fesseln, während der Kerkermeister und der Offizier, der ihn zum Tode führen soll, tief ergriffen an seinem Lager stehen. Bei großer Macht des Ausdruckes und charaktvoller Zeichnung wirkt dies Gemälde zugleich durch seine Tiefe des Tones und fein gut abgewogenes Helldunkel, das ein ernstes Studium der Rembrandt'schen Schule verräth. Von G. F. Watts war eine Skizze vorhanden, die in kleinem Maßstabe eine echte Größe der Composition, ideale Empfindung, stilvollen Aufbau und noble coloristische Haltung zeigt: der Todesengel, der mächtig thront, während zu seinen Füßen der greise König, der seine Krone darbietet, der Ritter, der sein Schwert auf den Altar legt, der Bettler, das Kind, das lebensmüde Mädchen nahen. Frost ist in seinen Versuchen, das Nackte zu idealisieren, kalt und conventionell. Seine *Una* unter den Waldnymphen (1846) lohnt die Ueberschreitung des Programmes wahrlich nicht. F. Leighton, der als Schüler von Steinle mit der strengen continentalen Richtung im Zusammenhange steht, hatte außer einem anmuthigen antiken Genrebilde »Kleobulos und Kleobule« noch die lebensgroße Halbfigur eines grün gekleideten jungen Mädchens, das eben vom Gebete aufsteht, ausgestellt, zart im Ausdruck und von feinem Reiz in Farbe und Vortrag. J. E. Millais, einst das Haupt der sogenannten »Preraphaelites« erschien diesmal, ohne alle früheren idealen Bestrebungen, nur als Portraitmaler, in Bildnissen von Kindern, allerliebsten kleinen Mädchen, von echt englischer Schönheit, aber etwas puppenhaft, von einer zu absichtlichen Virtuosität des Vortrags und kreidig im Ton. Unter den Bildnismalern zeichneten sich dann noch J. P. Knight und Sir Francis Grant aus. Das Jagdrendezvous des letzteren bewältigt, trotz mangelnder Luftperspective, diesen schwierigen Vorwurf sehr geschickt. Von dem berühmten, seitdem verstorbenen Thiermaler Sir Edwin Landseer sahen wir sein eigenes Portrait nebst zwei Hunden, die ihm über die Schulter gucken, recht gemüthlich, obwohl dem Künstler dasselbe wie manchen anderen Thiermalern, z. B. Verlat, begegnet, daß er auch das menschliche Abbild kaum über die animalische Existenz hinaushebt. Zwei andere Bilder von ihm sind bekannte frühere Arbeiten: »Die Zufluchtsstätte« — ein Hirsch in der Dämmerung am einsamen Hochlandssee, diese durch den Stich allgemein verbreitete, poetische Conception — und »Das arabische Zelt«, mit der ruhenden Stute, dem Füllen, Hunden und Affen, schlicht und tüchtig in der Charakteristik des Thierlebens, doch ohne hinreichende Kraft des Colorits.

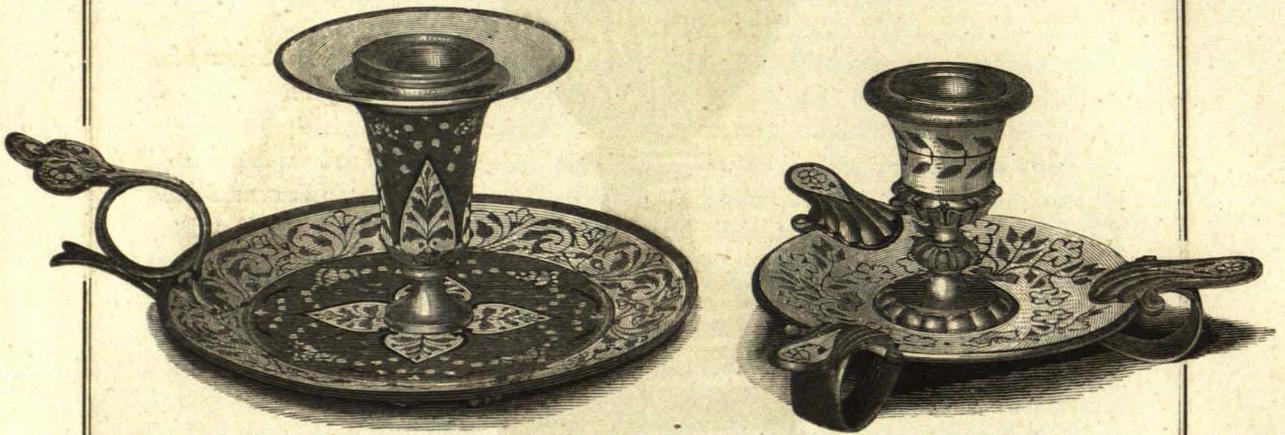
Merkwürdig spärlich trat die eigentliche Volksmalerei auf, der doch in England ein Wilkie glorreich die Bahnen gewiesen hatte. Jene Schönthuererei in Vorwurf und Behandlung, welche im Gemälde zunächst nur ein behagliches Möbel des Wohnzimmers sieht, macht ihr mehr und mehr den Platz streitig. Harvey's Aufbruch der Schulkinder, voll Frische der Auffassung und von glücklicher Interieur-Wirkung im Charakter der alten Holländer, rührt schon von 1846 her. Nicol's Gefchirrhändler ist eine joviale, köstliche Charakterfigur, kräftig



Vase mit Fußgestell, mit Gold- und Emailverzierung, von Lobmeyer in Wien.

aus dem Leben herausgegriffen, theilt aber die gewöhnlichen Fehler des begabten Künstlers, im Ausdruck fast übertrieben, im Ton zu violett zu fein. Thomas Faed offenbarte mit großer Energie des Ausdrucks auch diesmal eine ergreifende psychologische Wahrheit bei blühendem, aber ruhigem Colorit. Der »Letzte feines Stammes« ist ein alter Schotte zu Pferde, der von den Seinen umgeben am Strande der Ueberfahrt harrt; der schwere Abschied von dem Vaterlande prägt sich in Allem tief ernst aus. Während dies Bild schon aus dem Jahr 1865 herrührt, ist ein neues, drei Kinder an einem offenen Grabe, nicht minder ausdrucksvoll und echt empfunden.

Im Ganzen überwiegt das historische Genre. Yeame's Königin Elisabeth, welche nach der Bartholomäusnacht den französischen Gesandten empfängt, mir schon vom Jahre 1866 her bekannt, ist in der Luftwirkung etwas hart, sonst höchst charaktervoll in der psychologischen Erschöpfung dieses peinlichen Mo-



Handleuchter von Ravené & Sufsmann in Berlin.

ments und voll echten geschichtlichen Lebens. Stowe schildert König Eduard II. in feiner Hingabe an den unwürdigen Günstling Gavestone, welche den Unwillen des Hofes erregt. Philipp Calderon erzählt uns mit Laune und geistreicher Lebendigkeit eine Scene aus den Vendée-Kriegen: englische Soldaten finden nach der Schlacht einen Knaben allein als Hüter im verlassenen und geplünderten Gehöft. Sein größeres Bild, ein junges Paar im Costüm des 16. Jahrhunderts, das auf dem Wasser treibt, führt den sentimentalen Titel »Sighing his soul into his Lady's face« — echt englisch! Es sollten womöglich noch ein paar Verse im Katalog und am Rahmen stehen. Bei unleugbarem Reiz ist hier doch die Süßlichkeit auf die Spitze getrieben und die Figuren sind eigentlich für das Motiv zu groß. In Stoff und Geist ist das Rococobild »fair quiet and sweet rest« von Fields dem vorigen verwandt. Wir hatten dann noch an Marks' mittelalterlichen Bettlern, an Horsley's hübschem Interieur mit Schachspielern, schönen Damen und Courmachern im Costüm des 17. Jahrhunderts und an Watson's »Giftbecher« unsere Freude, denn dies kleine Bild sieht viel zu gemüthlich aus, als daß wir im Ernst dem Cavalier im Atlaskleide, der ein Fläschchen in den Pokal

leert, eine böse Absicht zutrauen könnten. Allerliebft, geistreich und voll kecker Laune ist Storey's »schüchterne Schülerin«, ein Gänschen im Costüm des 17. Jahrhunderts, das sich bei der Tanzstunde ungeschickt anstellt. Frith überrascht auch diesmal wieder durch seinen lebenswürdigen Humor und seine feine Individualisirung, welche das Momentane und schnell Vorüberfliegende im Ausdruck ebenso zart wie sicher festzuhalten weifs. Während Lord Foppington, der unverschämte Schwätzer, seine Abenteuer einer Gruppe im Costüm des vorigen Jahrhunderts erzählt, ist der Ausdruck der jungen Dame am Fenster, die kaum verhehlen kann, wie wenig sie von dem Allen glaubt, sowie die Haltung der anderen Schönen, die vor sich hinschaut, wohl wissend, wie nachdrücklich der



Indische Thongefässe.

stehende Cavalier sein Auge auf ihr ruhen läßt, fein und lebensvoll. Lewis und Hodgson führen uns orientalische Scenen vor, Paul Falkoner Poole in seinem gespenstischen Jäger, nach einer Erzählung des Decamerone, und Elmore in seinem Bilde zu Bürger's Leonore entfalten dämonischen Reiz und träumerische Phantastik. Orchardson in einer Fallstaff-Szene und Pettie, der uns Probstein, den Narren aus »Wie es euch gefällt«, mit seiner Unschuld vom Lande vorführt, illustriren Shakespeare mit flotter Laune, nur in einem etwas zu eleganten Stil.

Unter den Landschaften fanden wir zunächst eine Themse-Partie mit Brücke und Vieh von dem verstorbenen Turner, und zwar offenbar ein früheres Bild, vor Beginn jenes Manierismus, zu dem der Künstler, wie Dr. Liebreich vor Kurzem nachgewiesen hat, durch eine Erkrankung des Auges geführt wurde. Sonnig und duftig, offenbart dies Werk jene volle Poesie der Luft- und Lichtwirkung, deren der Künstler in seiner besten Zeit fähig war. Neben ihm zeichneten sich Linnel, Davis, Vicat Cole, dieser in einer einfachen Gegend bei Abenddämmerung, und Richard Redgrave aus, dessen Richtung eine von

der herrschenden ganz abweichende ist, und der in seinen durchsichtigen Waldpartien auf die liebevolle, feine Behandlung des Einzelnen, der Rinde jedes Stammes, der Gräser des Vordergrundes ausgeht, ohne die harmonische Gesamtwirkung dabei zu trüben. Endlich bewährt sich E. W. Cooke auch diesmal wieder als ausgezeichnete Seemaler.

Ein besonderer Raum ward von den englischen Aquarellen gefüllt. Die Engländer bewährten auf's Neue ihre anerkannte Meisterschaft in dieser Technik. Aber trotz guter Arbeiten von Read, Barrett und Anderen waren es diesmal nicht sowohl Landschaften und architektonische Ansichten, welche den größten Eindruck machten, als vielmehr eine Reihe historischer Szenen von Sir John Gilbert: Ludwig XIV. mit seinen Ministern in den Gemächern der Frau von Maintenon Staatsrath haltend; eine Scene nach der Schlacht von Naseby; der Einzug der Jeanne d'Arc in Orleans. Hier ist echtes geschichtliches Leben und großartige Charakteristik, verbunden mit einer ganz erstaunlichen Kraft des Tons, wobei freilich zu beachten ist, daß Gilbert im Aquarell, ohne eigentliche Rücksicht auf das besondere Wesen dieser Technik, geradezu auf die Wirkungen der Oelmalerei ausgeht.

Die englische Sculptur spielte keine hervorragende Rolle. Westmacott's Eva wie seine Andromeda sind nicht ohne Reiz der Bewegung, nähern sich aber dem Theatralischen. Marshall's Büste „Undine“ spielt bei vieler Anmuth doch in das Glatte und Süsse. Um ihrer Lebendigkeit und Frische willen verdienen die kleinen Thiergruppen von J. E. Boehm Beachtung.

Alfred Woltmann.

