

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 läst 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

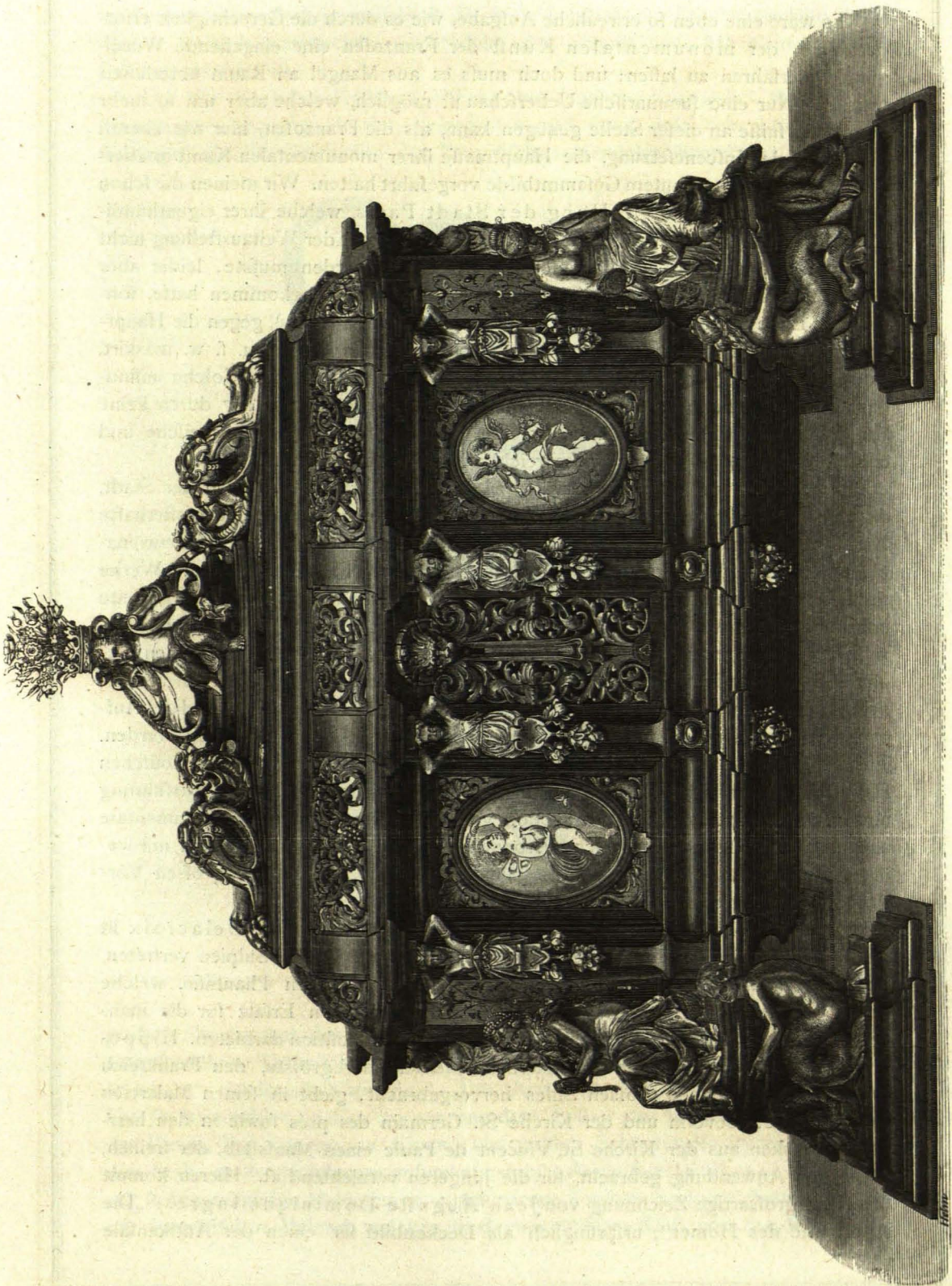
noch der besondere Antrieb gekommen ist, jede Spur einer Scharte auszuwetzen, so ist von allen Seiten eine Rührigkeit und Opferwilligkeit an den Tag gelegt, die es bewirkt hat, daß kaum ein irgendwie klangvoller Name aus der jetzigen Künstlergeneration auf der Weltausstellung unvertreten war; und dabei 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, gräuliche 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 grofsartigen 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 Grofs thaten ihrer „unbesieglichen Armee“ zu verherrlichen stets übermäfsig bestrebt wären, nicht haben auf der Weltausstellung erscheinen lassen, sondern daß die Kriegsbilder, die überhaupt vorhanden sind, fast ausschließlic 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 sogar 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 suchte 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

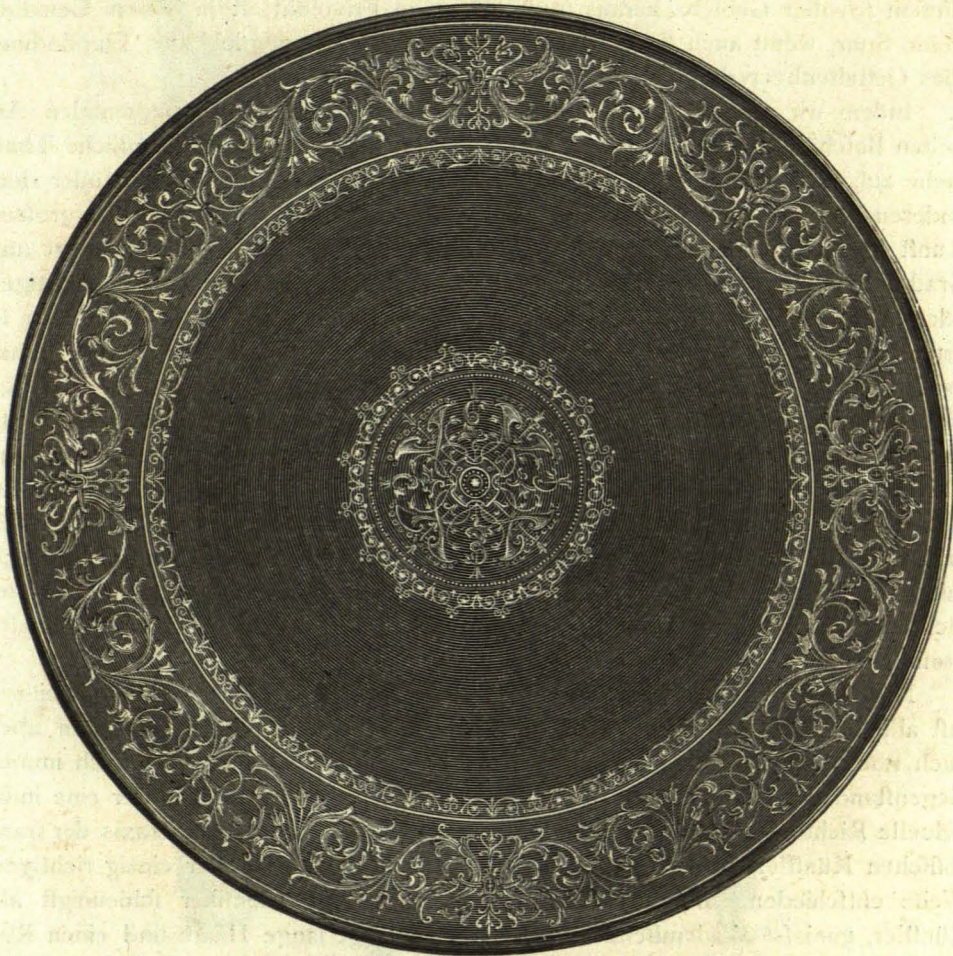


Tapete aus dem Kaiserpavillon, von Giani in Wien.

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 Gröfse 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 Mislingens 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.

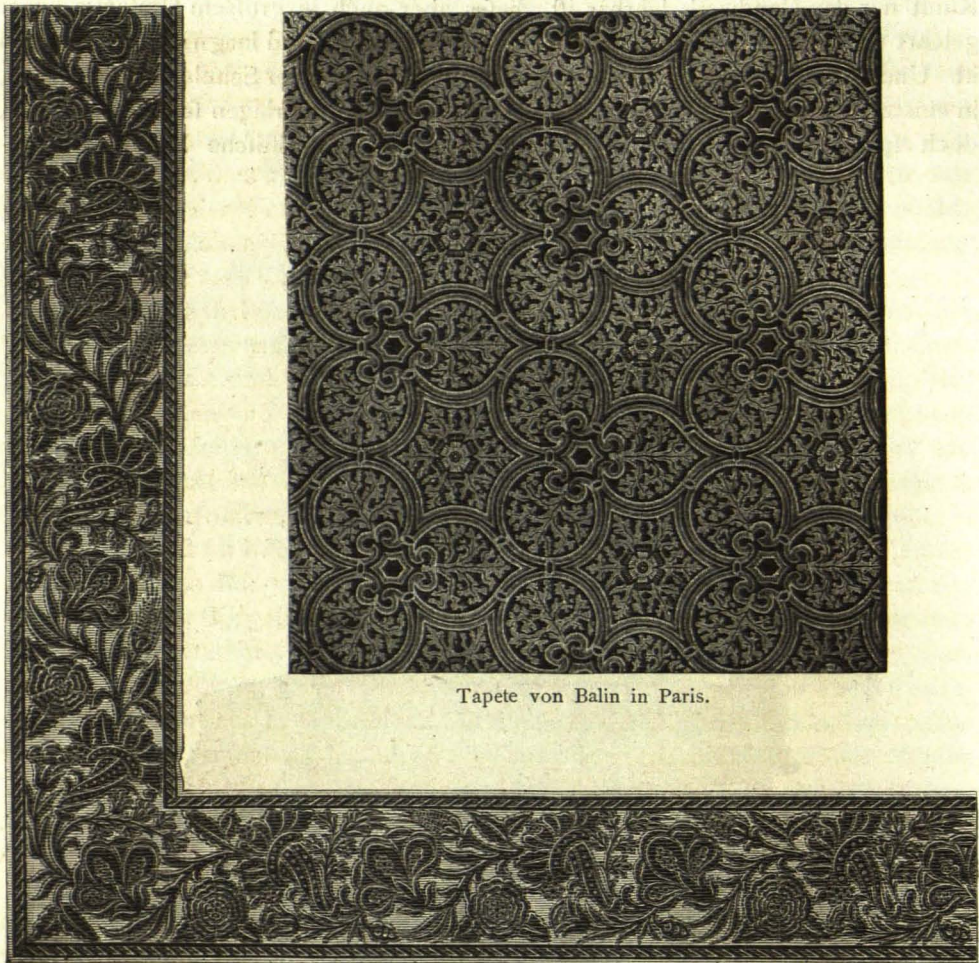
Bei den Franzosen weiß man und beachtet man strengstens, daß von der

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 absolvirt 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 Nélie 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 feineren 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 Maßstabe 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 Decentralisation 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 (s. 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. Elektrisiert 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.

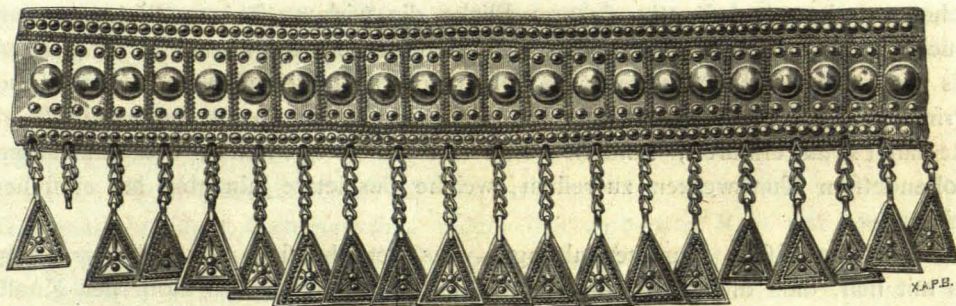
Der Eindruck war so gewaltig, daß er ihn als Künstler objectiv zu gestalten



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 sicherm Blicke die wirkungsfähigen Bilder in dem flüchtigen Wechsel der wirklichen Erscheinungen zu erkennen und festzuhalten. Es wird wenig Mustergültigeres nach diesem Grundsatze getroffen werden, als dieser Prim, und ich stehe nicht an, ihn nicht blofs 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, dafs 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 Füfsen 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 übermäfsig 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 weifser Linnenstreif umzieht seine Stirn. So in einer Tonleiter gehalten, deren

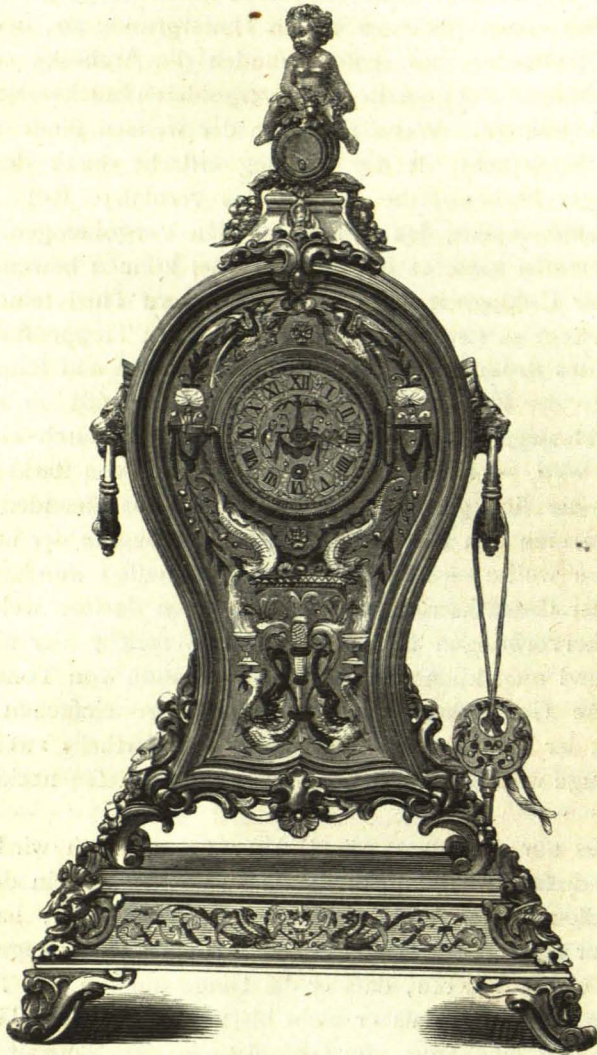
Kraft durch den Widerschein einer indirecten Beleuchtung gemäßigt wird, hebt sich die Figur von einem glitzernd hellen Hintergrunde ab, der Vorhalle eines alhambraartigen Gebäudes, auf dessen Wänden die Arabeske erglänzt und die unzähligen Erhebungen der gemalten und vergoldeten Stuckverzierungen in 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.

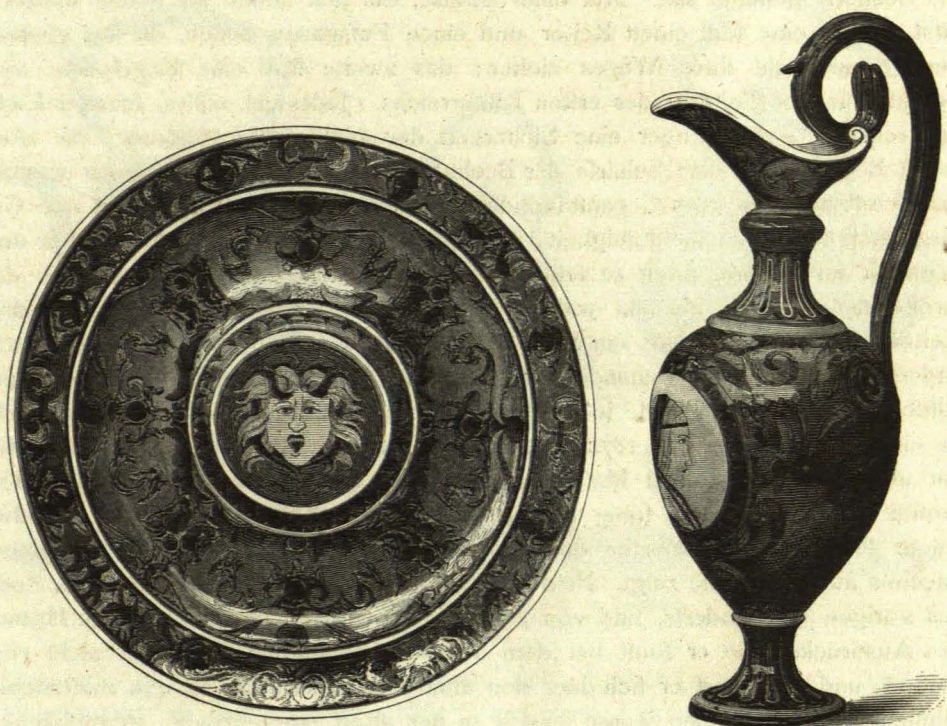


Uhr von Ratzersdorfer in Wien.

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 seiner beispiellosen Gewissenhaftigkeit je gelingen wird, das Gemälde soweit zu führen, daß er selbst es für beendet halten kann.

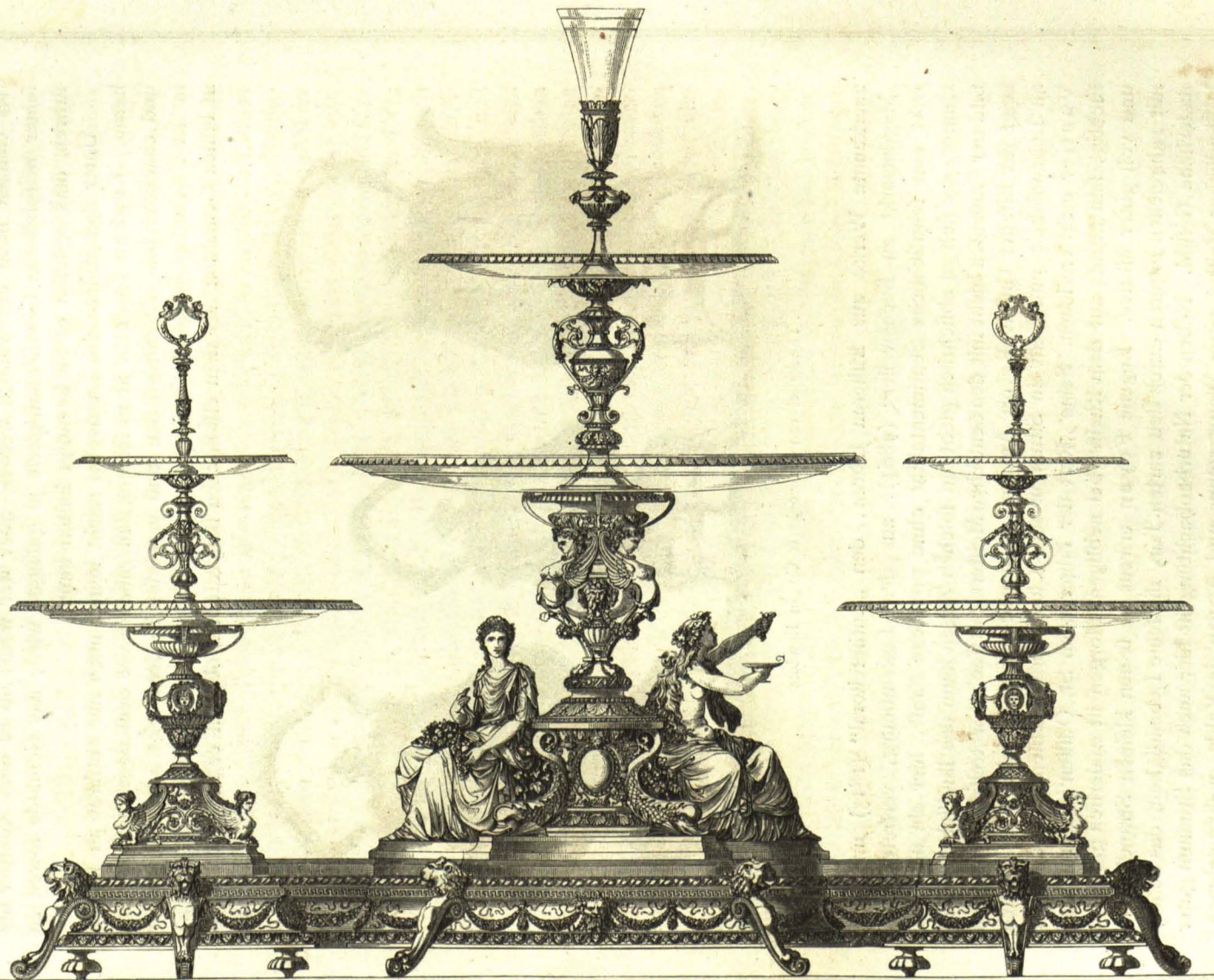
Unter den Malern des Landvolks reicht keiner auch nur entfernt an Breton heran. Eugène Leroux ist in seinem Bauernhause vor dem Begräbnis schlicht und charaktervoll. Auffallend flau und verblasen in der Farbe, ohne Charakter in der Zeichnung, sowie unzureichend in der Individualisierung erscheint Marchal in seinen Gemälden aus dem elfässischen 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 wirkfames 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.

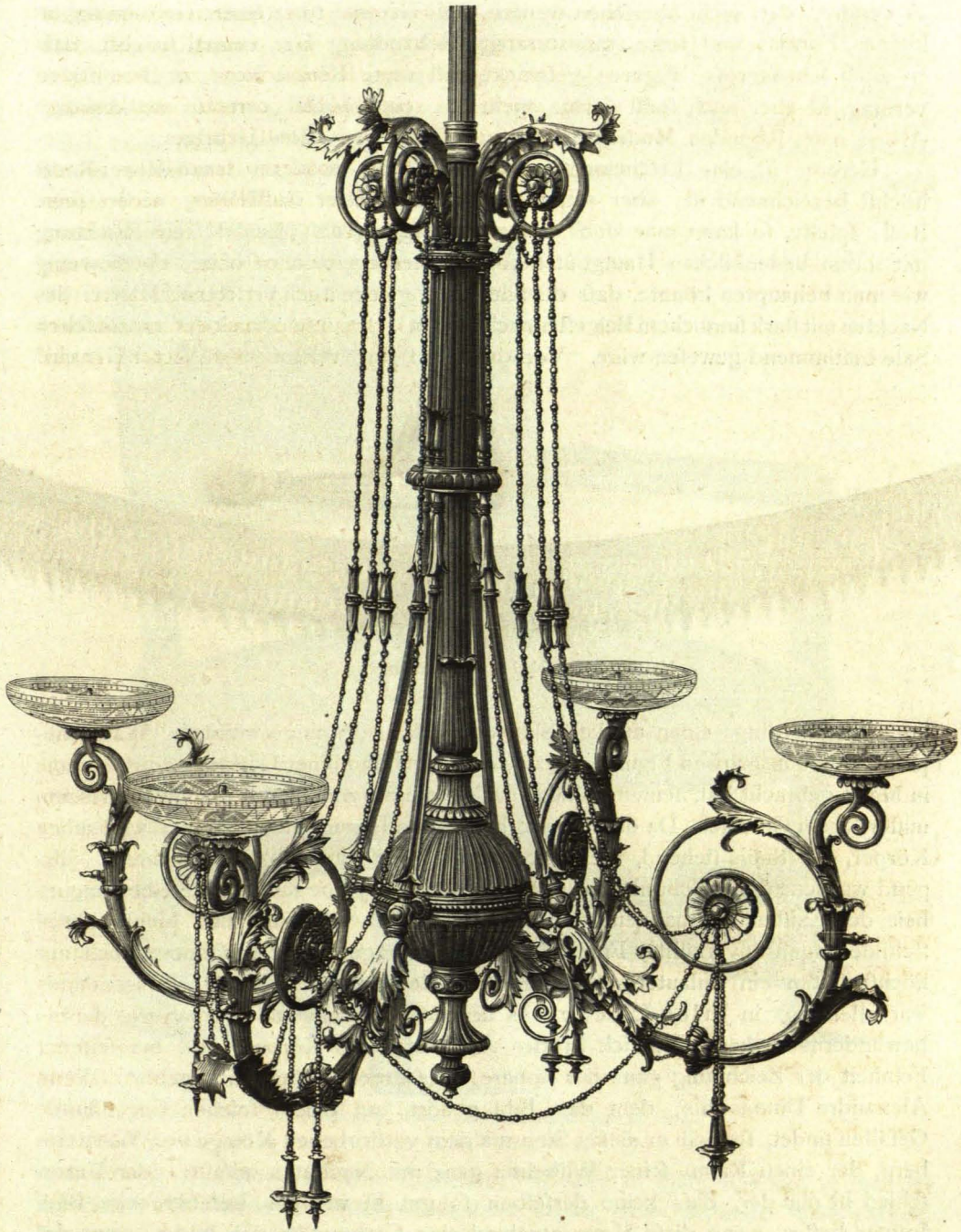
großem decorativem Effect. Tony Robert-Fleury erscheint in den betenden alten Weibern in der Kirche Santa Maria della Pace zu Rom viel kräftiger und charaktvoller als in seinem großen historischen Gemälde.

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

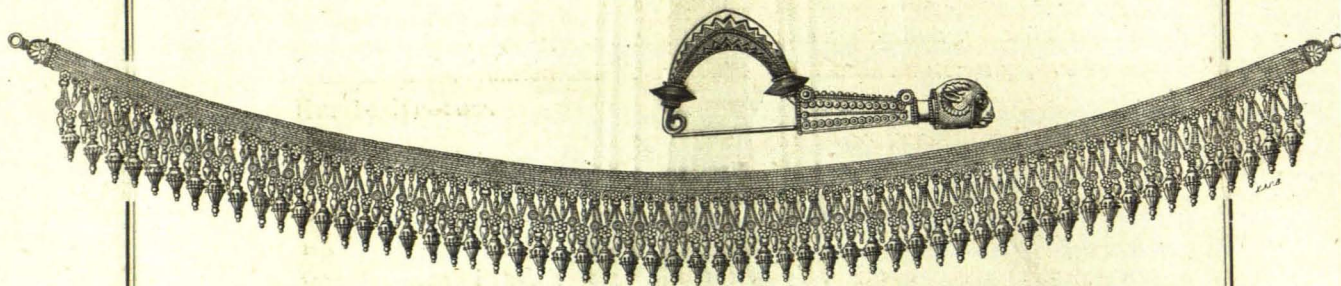


Kronleuchter, entworfen von H. Claus, ausgeführt von D. Hollenbach Söhne in Wien.

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.

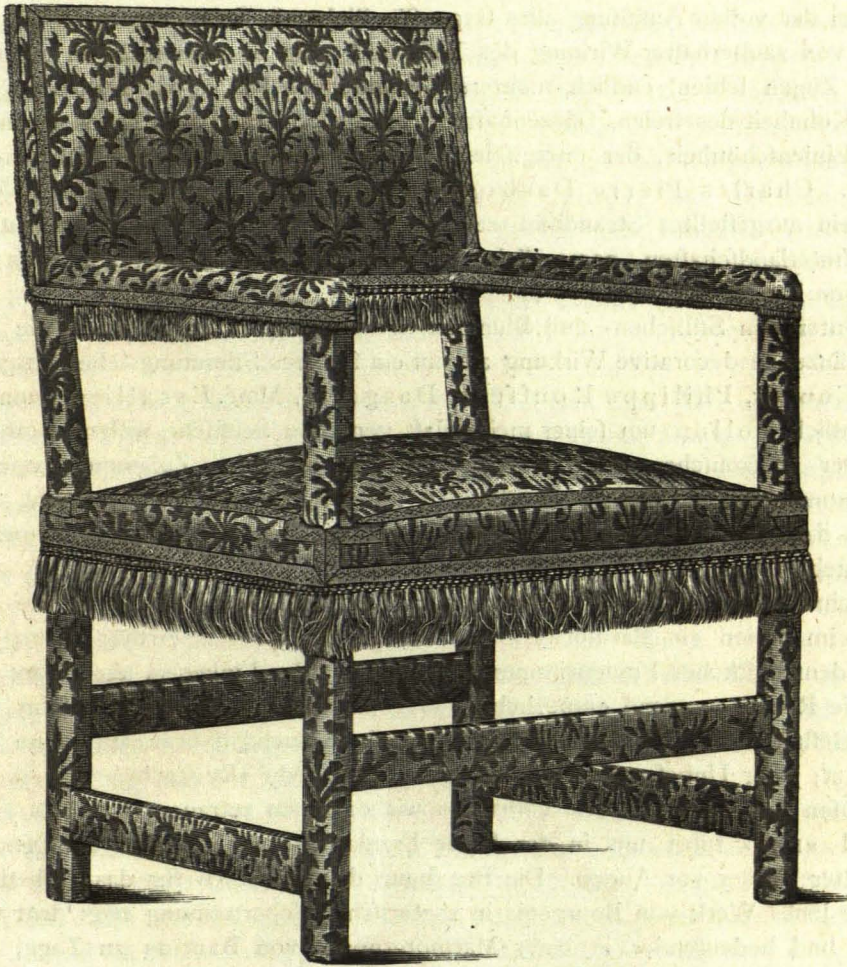
Gérôme ist eine Erscheinung, welche für die moderne französische Kunst höchst bezeichnend ist; aber wenn er auch auf dieser Ausstellung wieder seine Rolle spielte, so kann man doch keineswegs sagen, daß diesmal seine Richtung mit ihrem bedenklichen Hautgoût besonders hervorstechend habe, ebensowenig 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 Schummernde, 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.

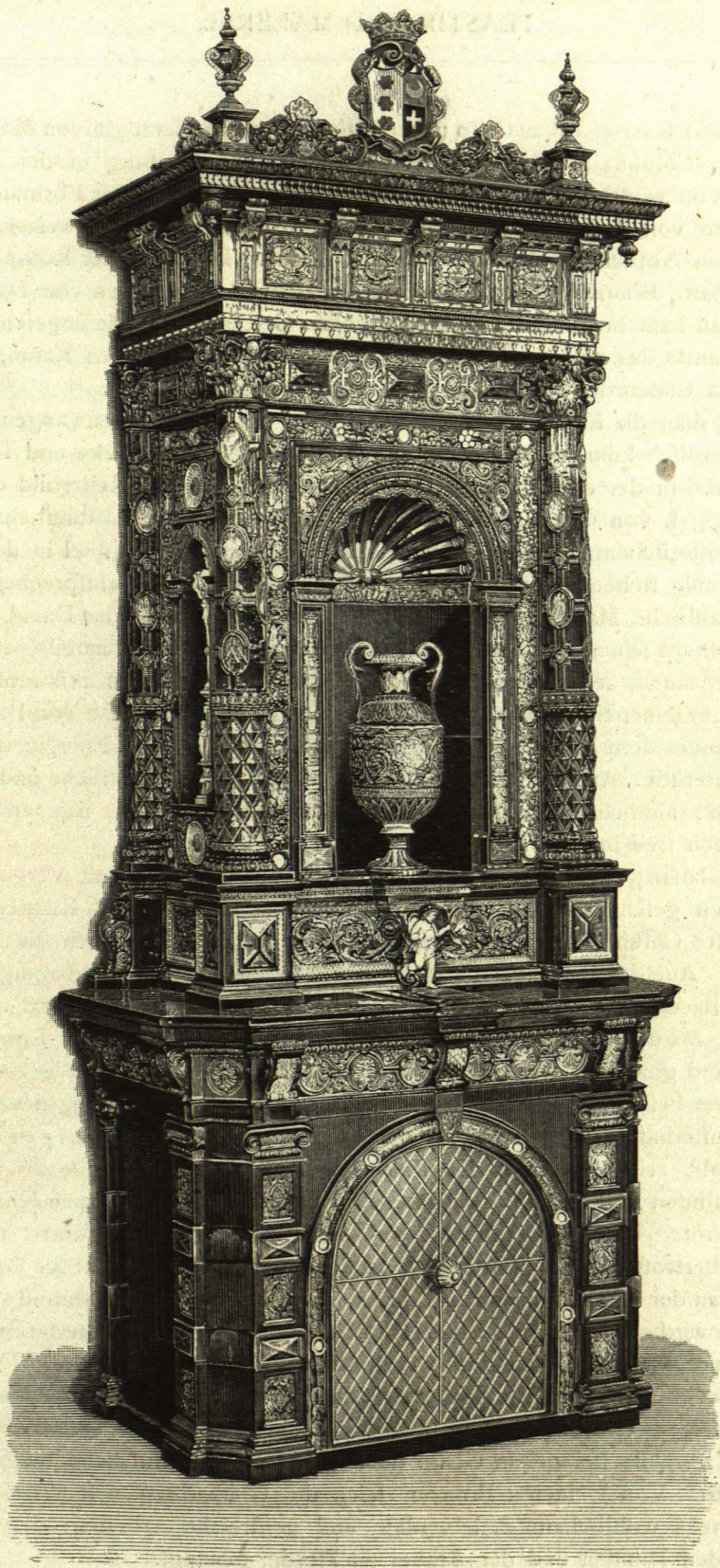
Schritt man auf das Hauptportal der Kunsthalle zu, so fand man vor demselben im Freien ein Marmorwerk von dem Baron Charles Arthur Bourgeois, ein leidenschaftliches Frauenzimmer, das sich mit der Linken in die Haare fährt und die Rechte warnend emporhebt. Wer im Katalog nachsieht, erfährt, daß diese 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, Maillot'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.