



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Rosenberg, Adolf: Der Pariser Salon. 2.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

Und nun sammelte er alle Kräfte und Gaben seines Talents, um noch Besseres zu bieten. 1858 erschien die „Sanfara.“

(Schluß folgt.)

## Der Pariser Salon.

Von Adolf Rosenberg.

2.



Alle Opfer, welche der Staat bringt, alle Belohnungen, die er mit großmüthigen Händen spendet, sind nicht imstande, die empfindliche Pflanze der Malerei großen Stils auf französischem Boden zu acclimatiren. Man braucht nur vom Luxemburg zum Louvre zu gehen, um sich darüber klar zu werden, daß die Franzosen über Gericault und Delacroix nicht hinausgekommen sind und daß alle Bemühungen, diese beiden Heroen zu überbieten, sich in einem Kreislauf bewegt haben. Gericaults „Schiffbruch der Medusa“ und Delacroix' „Gemetzl von Chios“ sind gleichsam unerschöpfliche Compendien für die zahllosen Schreckensscenen, welche die französischen Maler in der falschen Voraussetzung, daß das Dramatische mit dem Entsetzlichen, das Tragische mit dem Traurigen identisch sei, während der letzten fünfzig Jahre geschaffen haben. Jene Beiden wollten, indem sie so grauenerregende Stoffe wählten, in eine möglichst entschiedene Opposition zu dem in den zwanziger Jahren herrschenden faden Classicismus treten. Nachdem sich nun aber der Umschwung zu ihren Gunsten vollzogen, nachdem Naturalismus und Romantik den Thron bestiegen, nachdem der Stein ins Rollen gerathen war, gab es keinen Halt mehr auf der einmal betretenen Bahn. Die beiden Bahnbrecher selber hatten gleich zum ersten Male so hohe Trümpe ausgespielt, daß sie ihre Erstlingserfolge nicht mehr in den Schatten stellten. Gericault wurde die Möglichkeit dazu durch einen frühzeitigen Tod genommen; aber Delacroix durfte sich noch einer langen Periode des Schaffens erfreuen, in welcher er zwar einzelne Punkte des in der „Barke des Dante“ und dem Massacre de Skio aufgestellten Programms noch ausführlicher darlegte, dasselbe aber nicht wesentlich erweiterte. Virgils und Dantes abenteuerliche Fahrt auf dem See der Zornigen spricht bereits mit vollster Deutlichkeit das coloristische Glaubensbekenntniß einer Schule aus, deren Jünger nach sechzig Jahren noch nicht viel weiter darüber hinausgekommen sind. Es ist charakteristisch, daß selbst das originellste, wichtigste und am meisten versprechende Talent der modernen französischen Schule, der 1871 gefallene Henri Regnault, nichts besseres zu thun wußte als an Delacroix anzuknüpfen. Nur nach einer Richtung hat sich die neuere Schule über ihren Altmeister hinaus stark vervollkommenet: in der Zeichnung, in dem Respect vor der Form. Leute wie Henner, welche den Körper in Dunst

und Nebel auflösen, sind äußerst seltene Erscheinungen. Das Gros der Jüngerer hält es in dieser Hinsicht mit dem alten Classicisten David, der, wie u. a. die merkwürdige Vorstudie zu dem nicht zur Ausführung gekommenen „Schwur im Ballhause“ (im Louvre) beweist, die Figuren erst unbekleidet malte, um die Körperform gründlich kennen zu lernen. Michelangelo und Raffael hatten es ebenso gemacht und waren auf diesem Wege zu einem Kanon der menschlichen Gestalt gelangt, der zwar auf die Mannichfaltigkeit der Individualität verzichtete, dafür aber etwas besaß, was den Neueren absolut nicht erreichbar zu sein scheint: Stil. Auch David vermochte sich bei dem Studium und der Wiedergabe des Nackten nicht zum Stil hindurchzuarbeiten, sondern er blieb, wie der oben erwähnte Carton zeigt, in der Manier hängen. So geht es auch der Mehrzahl der neueren Maler, besonders der zahlreichen Gruppe derjenigen, die sich den Cultus des nackten weiblichen Körpers zur Domäne erkoren haben. Ingres' berühmte „Quelle“, die jetzt durch Vermächtniß ins Louvremuseum gekommen, ist das Vorbild dieser Gattung, deren Repräsentanten zahllos wie der Sand am Meere sind. Aber was gilt das Dugend dieser Waare, wenn der französische Kritiker Recht hat, welcher nach den Erfahrungen des diesjährigen „Salons“ die Behauptung aufstellte: „Seit der ‚Quelle‘ von Ingres hat die französische Malerei keine keusche nackte Frauengestalt mehr hervorgebracht“? Hat selbst Lefebvres „Wahrheit“, dieser grand succès des Salons von 1869, keinen Anspruch auf diesen Ehrentitel? Es ist nicht unsere Sache, einen solchen näher zu begründen. Genug, daß ein Franzose selbst dieses Urtheil gefällt hat und daß der „Salon“ von 1881 kein Werk der in Rede stehenden Gattung enthielt, welches seine Worte Lügen strafte. Auch in der Darstellung des Nackten spiegelt sich ein gut Stück Sittengeschichte ab, der allgemeine Verfall der öffentlichen Moral seit dem Beginn des Kaiserreichs bis auf die Gegenwart, an welchem das opportunistische Laisser aller der heutigen Republik sein gut Theil mitgeholfen hat. Ingres' Quellnymphe fällt noch in den Anfang des napoleonischen Regimes, aber sie ist noch aus einem ganz andern Geiste herausgeboren, als er damals bereits zur Herrschaft gelangt war. Damals traten bereits Cabanel, Bouguereau und Baudry auf den Plan, und damals gab bereits Courbet, der nachmalige Apostel der Commune, seine Cynismen zum Gaudium einer frivolen Menge zum besten. Lefebvres „Wahrheit“ ist trotz ihrer moralischen Devise, trotz des leuchtenden Spiegels in der erhobenen Linken, in gerader Linie ein Descendent jener parfümirten und eingeseiften Göttinnen des zweiten Kaiserreichs, die nur für einen Augenblick dem Maler zu Liebe Supons und Reifrod abgelegt haben. Und in demselben zweifelhaften Lichte präsentiren sich auch alle Nuditäten des diesjährigen Salons, Lefebvres „Ardine“ an der Spitze, deren Name und Wesen wenigstens noch den Mangel der Bekleidung motivirt. Die meisten Maler haben längst auf eine solche Motivirung verzichtet. Es ist Mode geworden, das Nackte um des Nackten willen zu malen und selbst dann den nackten Körper preiszugeben,

wenn die Situation geradezu der Entblößung widerspricht. So setzt z. B. F. J. A. Loewe eine pythische Seherin völlig nackt auf ihren dreifüßigen Thron, wobei er glücklicherweise dem ältern Ritus folgte, der nicht alte Weiber, sondern schöne Jungfrauen zum Amte der Pythia berief. Sieht man aber von dieser gänzlich unmotivirten und, mehr noch, indecenten Situation ab, so hat man nur helle Bewunderung für die Meisterschaft in der Behandlung des Nackten übrig, die alle Lefebvres, Cabanels, Baudry's, Bouguereaus, Henner's weit hinter sich läßt. Von übertriebener Magerkeit und Schlankheit wie von unschöner Fülle und Gedrungenheit gleich weit entfernt, wetteifert dieser Körper in der Festigkeit der Modellirung mit dem Marmor, in der coloristischen Behandlung der Flächen mit dem Schimmer des Silbererzes und in dem feinen Ausdruck des classisch geschnittenen Kopfes mit der zarten Detailausbildung einer Terracottabüste. Keine zweite nackte Figur des Salons kann sich mit dieser messen. Bei aller Werthschätzung des technischen Könnens, welches sich in jedem Zuge kundgiebt, darf man aber nicht außer Acht lassen, daß solche Bilder doch wenig mehr als die Bedeutung einer Art Studie haben, eines Probestücks, welches ein kundiger Virtuose ablegt, um seine Fertigkeit auf einem Instrumente nachzuweisen und daraus seine Berechtigung zu größeren Compositionen herzuleiten, in welchen alle Instrumente mitspielen.

Ist also die neuere Schule in allen zeichnerischen Fähigkeiten und in der Kunst correcter Modellirung über Delacroix hinausgekommen, so spielt sie immer noch und zwar mit einer von Jahr zu Jahr wachsenden Vorliebe auf der Saite, die Gericault und Delacroix mit so großem Erfolge angeschlagen haben. Kein Tadel ist scharf, kein Wort der Entrüstung ist laut genug, um diese immer weiter um sich greifende Schreckensmalerei zu geißeln, weil sie, von Frankreich, dem vielbewunderten Muster, ausgehend, auch unsere deutsche Kunst in ihren unheilvollen Bann zu ziehen droht. Man beruft sich zu ihrer Rechtfertigung vergebens auf classische Beispiele, vergebens auf die Spanier des siebzehnten Jahrhunderts und auf Rubens. Wenn diese mit rücksichtslosem Realismus Märtyrerscenen darstellten, so schufen sie aus dem Geiste ihrer Zeit heraus für die Bedürfnisse einer Kirche, die, eben wieder nach schweren Kämpfen zum Siege gelangt, alle Mittel aufbot, um auf die Phantasie, auf die Sinne des Volkes zu wirken. In der betäubenden und verwirrenden Pracht, mit welcher die Restauration des Katholicismus sich umgab, durfte das Blut der Märtyrer nicht fehlen, die für eben diese Kirche gestorben waren. Daß die Moral des Volkes unter der Darstellung solcher Martyrien leiden würde, war um so weniger zu befürchten, als die Flammen der Scheiterhaufen noch in grauvoller Erinnerung waren. Man pflegt immer zum Beweise dafür, daß selbst ein Rubens an der Schilderung von Brutalitäten Gefallen fand, die „Kreuzigung Petri“ in der Peterskirche in Köln und den „Märtyrertod des heiligen Livinus“ im Museum in Brüssel zu citiren. Rubens hat aber beide Bilder nicht aus eigenem Antriebe,

sondern auf Bestellung gemalt. Und da ihm einmal das Thema gegeben war, kann man es dem Künstler verdenken, daß er die Situation in der fruchtbarsten Weise ausnutzte? Ueberdies stehen diese Werke in der kolossalen Bilderreihe, welche den Namen Rubens trägt, fast vereinzelt da, während das Haschen nach Schreckensscenen die Signatur der modernen französischen Historienmalerei ist.

Wenn man nach einer kulturgeschichtlichen Erklärung dieser Erscheinung sucht, ist man fast geneigt, die Geschichte der letzten zehn Jahre dafür verantwortlich zu machen. Die Herrschaft der Commune und die Einnahme von Paris durch die Versailler Truppen haben den Parisern so viele Greuel gebracht, daß sich ihre Nerven vollständig gegen die Empfindung des Schrecklichen abgestumpft haben. Wenn man liest, daß in den Maitagen 1871 Damen aus den besseren Ständen auf Fässern und Steinhäufen um die Soldaten, welche die bei der Brandlegung ertappten Communards erschossen, eine Corona aufmerksamer Zuschauer bildeten und Beifall riefen wie im Theater, so ist es nicht weiter verwunderlich, wenn eine Dame im „Salon“ sich eine halbe Stunde lang an einer doch nur gemalten Köstung des heiligen Laurentius oder Enthauptung Johannes des Täufers weidet.

Bei der Entdeckung von Stoffen, welche die Nerven aufregen und die Haare sträuben machen, entwickeln die französischen Maler eine unglaubliche Findigkeit, und wenn eine Originalität des Stoffes nicht zu erreichen ist, so thut die Originalität der Auffassung. Ich will zum Belege nur eine kleine Blumenlese veranstalten. Brouillet malt die Entweihung des Grabes von Urgel, irgend eines keizerischen Priesters, dessen schon halb verfaulter Sarg in Gegenwart fanatischer Mönche von zwei Arbeitern wieder ans Tageslicht gefördert wird. Laugée läßt einen armen Sünder vor einem Kezengericht von Dominikanern lebendig braten. Man muß zugeben, daß solche Bilder die durch die Regierungsorgane vertretene Ueberzeugung von der Gefährlichkeit und Verwerflichkeit der Mönchsorden aufs wirksamste unterstützen. Brehan ladet uns zum Gastmahl des Mederkönigs Nyagraes, der die Häuptlinge der Scythen, nachdem er sie trunken gemacht, niedermegeln läßt, während ein anderer uns zum Feste des wahnsinnigen Heliogabal führt, der zum Nachtißch ausgehungerte Löwen und Tiger auf seine Gäste heßt, die, damit ja keiner entrinne, von Soldaten mit gezückten Schwertern umringt werden. Johannes der Täufer wird fünf oder sechs Mal geköpft, und ebenso oft wird sein Haupt von der Tochter der Herodias auf goldener Schüssel servirt. Nero erscheint zwei Mal vor dem mehr oder minder nackten Leichnam seiner Mutter Agrippina. Der eine Maler hat die Scene so peinlich gewendet, daß man nicht anders annehmen kann, als daß er den Tyrannen in dem Momente aufgefaßt wissen will, wie er in bodenlosem Eynismus das ihm von Dio Cassius in den Mund gelegte Wort spricht: *Ὁὐκ ἦδεν ὅτι οὕτω καλὴν μητέρα εἶχον*. Wenn dann Roubaudy den Urbain Grandier auf dem flammenden Holzstoß zeigt oder der Orientmaler

Girardet ein von der Karawane zurückgelassenes Kamel in der Wüste verhungern läßt, so sind das Unglücksfälle, die neben jener ekelerregenden Brutalität in einem fast harmlosen Lichte erscheinen.

Zu dem unheimlichen Reiz des Grauens tritt der Reiz der Pikanterie, wenn die Stoffe aus dem modernen Leben geschöpft sind. Ich will nur drei Beispiele anführen. Heill, der in diesem Jahre den Vogel abgeschossen hat, wirft ein junges schönes Mädchen in koketter rosafarbener Toilette quer über die Schienen, während aus dem Hintergrunde bereits die Locomotive heranbraust. Am hellen lichten Tage, in schöner Sommerlandschaft geht dieses Drama vor sich, welches der Katalog, um in den gerührten und gängsteten Beschauern keine Illusionen aufkommen zu lassen, hart und grausam als einen „Selbstmord aus Liebe“ bezeichnet. Die Wirkung dieses originellen Bildes ist um so frappanter, als dasselbe mit höchster Virtuosität gemalt ist und aus den verstörten Zügen des jungen Mädchens die Todesangst mit erschreckender Wahrheit spricht. Ein schauerliches Notturmo von Chabod bildet das Seitenstück zu dem eben beschriebenen Bilde. Hier liegt ein junger Mann in schwarzem Frack und weißer Cravatte erschossen auf dem Boden eines Spielsalons. Aus einer Kopfwunde rieselt das Blut auf den Teppich, und die Hand des Selbstmörders hält noch krampfhaft die Pistole. Lejeune zeigt uns die Anwendung des Dumaschen: Tue-la! Ein Ehemann hat seine Gattin auf unrechtem Wege ertappt, wie es scheint in flagranti, und hat die Treulose, die nun in höchst verführerischer Toilette auf dem Divan liegt, kurzweg niedergeschossen.

Doch genug mit dieser Wanderung durch das Reich der Finsterniß und des Schreckens. Steigen wir zu lichtern Regionen empor, in welche uns Falero führen mag, dessen kleines, unscheinbares, von den meisten Besuchern gewiß übersehenes Bild „Der Doppelstern“ zu den erfreulichsten und liebenswürdigsten Schöpfungen im diesjährigen „Salon“ gehört. Er zeigt uns einen Theil des nächtlichen Himmels, aus welchem Sterne von verschiedenen Größen ausleuchten, die von jungen unbekleideten Mädchen gleichsam in der Schweben gehalten werden. Ganz im Vordergrund schwebt ein Doppelgestirn, unter dem sich zwei allerliebste Gestalten in anmuthiger Gruppierung bewegen. Der poetische Gedanke ist in der zartesten, düftigsten Form zur Erscheinung gebracht.

Unter den Genrebildern sind es vorzugsweise die aus dem Leben der Straße und des Salons, welche uns alle Vorzüge der französischen Malerei, Lebendigkeit der Auffassung, Wahrheit und Schärfe der Charakteristik, Frische und kokette Leichtigkeit des Vortrags, in glänzendstem Lichte erscheinen lassen. Da ist zuerst Viberts, des ausgezeichneten Kleinmalers, „Probe auf einem Liebhabentheater“ zu nennen, dann desselben „Atelier am Abend,“ in welchem von Malern und Malerinnen nach dem lebenden Modell gearbeitet wird, die „Rückkehr einer Fahnen-Compagnie durch die Champs-Élysées“ von Delance, der „Omnibus“ von Binet, die „Abendschule Erwachsener“ von Blanchon und Berndtsons

„Lied der Neuvermählten,“ welches sich durch seinen reichen Humor viele Freunde erworben hat, obwohl die Braut, welche an der Hochzeitstafel ihr Lied zum besten giebt, nichts weniger als hübsch ist. Von großem coloristischen Reiz waren zwei dem Stoffe nahe verwandte Scenen, der „Fischpavillon in den Markthallen“ von Gilbert und eine „Fischauktion“ von Goeneutte; den letztern zählt man, wenn ich nicht irre, in Paris zu den verachteten Impressionisten, vermuthlich, weil er seine Modelle nicht wäscht, bevor er sie malt. Während Goeneutte in der Breite und Saftigkeit der Pinselführung, in dem kräftigen, leicht flüssigen Colorit, in der einfachen und doch schlagend wahren Charakteristik der Thiere so stark an Paul Meyerheim erinnert, daß man versucht ist, eine gegenseitige Beeinflussung oder doch eine gemeinsame Quelle anzunehmen, hat Gilbert sowohl in der scharfen, knorrigen Charakteristik als in der virtuosen Handhabung der schwierigsten Lichteffecte etwas, das auf Menzel weist, der den Franzosen wahrscheinlich inspirirt hat.

Den Schauspielern wird befauntlich nichts schwerer, als auf der Bühne Schauspieler darzustellen. Bei den Malern scheint das umgekehrte der Fall zu sein. Wenn sie ihre Stoffe aus dem ungenirten Leben in ihren Ateliers schöpfen, pflegen sie fast immer einen glücklichen Griff zu thun. Ein halbes Duzend Maler hatte sich in diesem Jahre an Atelierbildern versucht, und jeder wußte dem Stoffe eine andre Seite abzugewinnen. Dubois läßt den Maler in seinem Atelier den Gesang einer jungen Dame auf dem Flügel begleiten, Compard, welcher in der schweren, düstern Art Munkacsys malt, schildert den ersten Besuch eines Modells in Begleitung ihrer Mutter, und Dantan, der talentvollste von den dreien, hat den Moment festgehalten, wie das Modell, ein junges anmuthiges Mädchen, sein Frühstück einnimmt, während der Maler, die Palette in der Hand, seine Pinsel prüft — eine Scene, mit der größten Einfachheit und Anspruchslosigkeit vorgetragen und doch von unbeschreiblichem Reiz, besonders dadurch, daß das einfallende Sonnenlicht den Kopf des antik costümirtten Mädchens mit einer Gloriole umgiebt.

Originalität der Erfindung kann man auch einem Bilde von Rouffio nicht absprechen. Auf einem weiten Balcon, der nach der Seite durch eine Gallerie, nach hinten durch eine Säulenarchitektur abgeschlossen wird, sitzt nachlässig auf einen Polsterfessel gestreckt eine junge Frau. Das Gewand ist ihr von Schultern und Busen herabgeglitten, in der Rechten hält sie einen Griffel, und die Linke stützt sich auf einen mit Schriftrollen bedeckten Tisch. Hinter ihr lehnt eine Harfe. Von der andern Seite kommt eine hübsche nackte Mohrin, getragen von einem mächtigen Flügelpaar, herangeschwebt. Sie trägt auf den Händen ein Plateau mit einer Kanne und einer zierlichen Tasse. Man sucht des Räthfels Lösung im Katalog und liest: „Der Kaffee kommt der Muse zur Hilfe!“

Zum Schluß fordern noch drei Gemälde großen Stils unsre Aufmerksamkeit, von denen zwei im Auftrage des Staates gemalt sind. P. J. Blanc hatte

einen Theil von dem großen Fries für das Pantheon ausgestellt, der, von verschiedenen Künstlern ausgeführt, eine große Procession von Heiligen zum Gegenstande hat. Blanc schildert den Triumphzug des Hl. Chlodwig, lauter Figuren auf Goldgrund in der strengen, wahrhaft monumentalen Art der alten Florentiner, fast an Masaccio oder Filippo Lippi erinnernd. Das merkwürdigste an diesem Gemälde ist jedenfalls, daß Blanc, auch hierin den alten Florentinern folgend, den Heiligen der Geschichte die Züge der Heiligen der modernen Republik gegeben hat. Auf dem Körper eines Bischofs im Gefolge Chlodwigs sitzt der Kopf Gambettas, hinter ihm steht Barthelémy St. Hilaire, und an ihn reihen sich einige radicale Deputirte, die gerade in der Mode sind. Den Schluß des Zuges bildet ein Mönch, zu welchem gar der Komiker des Théâtre Français, Coquelin, Modell gestanden hat.

Das zweite der in Rede stehenden Bilder ist zum Schmuck des Standesamts in der Mairie des 19. Arrondissements bestimmt. Der Gedanke, diese Räume, in welchen die wichtigsten Acte des Lebens meist in einer nüchternen, geschäftsmäßigen Weise abgethan werden, durch die Kunst zu adeln und zu weihen, verdient nicht nur höchste Anerkennung, sondern ist auch in Deutschland zur Nachahmung zu empfehlen, wo sich bekanntlich derartige Localitäten — wenigstens ist das in Berlin der Fall — in einem beklagenswerth unwürdigen Zustande befinden. Daß aber Henri Gervex, der Maler des Bildes, einer der talentvollsten der jüngeren Schule, zum Gegenstande desselben die Civiltrauung selbst gewählt hat oder wählen mußte, finde ich nicht passend. In lebensgroßen Figuren wird uns an der Wand vorgeführt, was sich mehrere male täglich im Saale abspielt, der ganze Apparat einer modernen Pariser Hochzeit mit allem Glanz und Glitter. Nehmen wir an, es zieht eine bescheidne oder gar ärmliche Hochzeit auf, und der Blick der Gäste fällt auf das pomphafte Tableau an der Wand: die Folge wird eine gewisse Verstimmung sein, eine Regung des Mißbehagens oder gar des Neides, und das Gegentheil von dem ist erreicht, was die bildende Kunst bezweckt. Wenn man an diesem Princip festhält, muß die Aula eines Gymnasiums mit der Schilderung einer großen Schulprüfung, die Wand einer Beerdigungshalle mit der Darstellung eines Begräbnisses geschmückt werden. In Räumen dieser Art soll sich aber der Geist des Menschen über das Alltägliche erheben, es soll eine ideale Stimmung über ihn kommen, und eine solche wird durch Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben nicht hervorgerufen. Wenn irgendwo, so sind hier allegorisch-emblematische oder historische Schildeereien am Ort, und drum hat Schützenberger einen viel passenderen Ton angeschlagen, indem er für die Mairie von Rheims, zugleich anknüpfend an die Vergangenheit der Stadt, das Ceremoniell einer altrömischen Hochzeit malte.

Das dritte der Bilder, die eine besond're Beachtung fordern, ist von dem jungen Tschechen Václav Brožík gemalt, der im vorigen Jahre in Berlin für ein schwächliches Anfängerbild zum allgemeinen Erstaunen die große goldne Medaille

erhalten hat. Wenn die Herren der Berliner Jury Brozits neueste Arbeit sähen, würden sie vor Entzücken außer sich gerathen und rufen: Seht, wir haben doch Recht gehabt! Recht und doch wieder nicht! Denn das prämiirte Bild war als eine noch nicht ausgereifte Arbeit der höchsten Auszeichnung unwürdig, und Recht insofern, als die Hoffnung, die man auf die fernere Entwicklung des Malers gesetzt hat, nicht getäuscht worden ist. Brozik hat die Pilotyschule durchgemacht und ist dann nach Paris gegangen, wo besonders Munkacsy auf ihn gewirkt haben soll. Die schweren, vollen Töne, die etwas dunkle Haltung, welche von den Franzosen ängstlich vermieden wird, machen eine solche Einwirkung wahrscheinlich. Sonst zeigt das neue Bild, „Columbus vertheidigt seine Meinung vor dem Hofe Ferdinands und Isabellas“, in der Composition des Ganzen wie im Arrangement des Einzelnen noch ganz deutlich den Einfluß Pilotys. Nur die Farbe ist ungleich kräftiger, körperhafter, nicht tiefer, nicht von innen heraus leuchtend, aber doch an der Oberfläche glänzender. Die Köpfe sind durchweg sehr ausdrucksvoll, sorgfältig und mannichfaltig charakterisirt. Nur vermag der Maler die Erinnerung an den slavischen Typus nicht loszuwerden. Columbus sieht beinahe wie Huß aus. Gleichwohl übertrifft das Gemälde an Gediegenheit der Durchführung und Gründlichkeit des Studiums alle Historienbilder der französischen Schule, welche gleichzeitig im Salon aufgestellt waren. —

Die Plastik spielt in einer Pariser Ausstellung eine ganz andre Rolle als in einer deutschen. Mehr als 800 Bildwerke — welsch ein Wald von Statuen, Gruppen, Büsten, Reliefs! Der Reichthum der Weltstadt, in welcher Erbsüsse aus allen Theilen des Erdballs ihr Domicil aufgeschlagen, um in Ruhe und umgeben von dem höchsten Luxus des Lebens das Erworbene zu genießen, spiegelt sich in dieser Menge von Büsten aus Marmor, Bronze, farbigem Thon. Insofern erregen diese sonst gleichgiltigen Physiognomien, die den Besucher des Salons schnell zu emuuyiren anfangen, wenigstens ein culturhistorisches Interesse. Man freut sich auch an der naturalistischen Durchführung der Details, wie Bart- und Haupthaar behandelt, wie die Augen ausgehöhlt sind, damit durch die Schattwirkung der Schein des Lebens hervorgerufen wird, wie das Stoffliche charakterisirt ist u. dgl. m. Die ruhige Größe der Auffassung, an die uns Rauch, Rietschel und ihre Schüler gewöhnt haben, vermiffen wir freilich. Vor lauter Unruhe in den Details kommt es nirgends zu einer concentrirten Wirkung, und daraus erklärt es sich auch, daß den Franzosen Werke von großem, monumentalem Wurf so selten gelingen. Rietschel, Schilling und neuerdings Schaper haben uns an einer ganzen Reihe wohlgelungner Arbeiten gezeigt, daß sich Größe der Auffassung mit einer feinen Durchbildung der Form und mit Grazie der Bewegung vereinigen lassen. Die Franzosen kennen immer nur das eine ohne das andre. Das sahen wir auch in diesem Jahre an der colossalen Gruppe von Barrias, der Vertheidigung von Paris, dem einzigen monumentalen Werke französischen Ursprungs, was ernstlich in Betracht kommen konnte: einer Personification der

Stadt, von Trophäen und ihren Vertheidigern umgeben. Schwung, Pathos und Bewegung fehlten der Gruppe nicht, aber das Ganze wirkte zu massig, zu plump, weil die feinere Detaillirung der Formen fehlte. In den entgegengesetzten Fehler war ein englischer Bildhauer Lord Gower verfallen, dessen Shakespeare-Monument an übergroßer Zierlichkeit litt, unter welcher die monumentale Wirkung verloren ging. Es ist ein brunnenartiger Aufbau mit der Büste des Dichters als Krönung des Ganzen und den Hauptgestalten seiner Dramen, Hamlet, Falstaff, Romeo u. s. w. in der unteren Etage. Ging man auf das Einzelne ein, so fand man überall die karge Trockenheit, welche die englische Plastik charakterisirt und welche neben der malerischen Fülle und Ausgiebigkeit der französischen Bildwerke doppelt hervortrat. Zwei glückliche Treffer auf monumentalem Gebiete hatten dagegen zwei auswärtige Bildhauer ausgestellt, der Belgier de Groot die Personification der Arbeit, die höchst realistisch aufgefaßte Bronzestatue eines Maschinenarbeiters für ein Bahnhofsgebäude, und der Pole Antokolski, der sich offenbar nach den Principien der Rauchschen Schule gebildet, eine Statue Peters des Großen.

In der Behandlung der Terracotta haben die Franzosen eine Meisterschaft errungen, die in der ganzen Kunstgeschichte ihresgleichen sucht. Es ist jetzt Mode geworden, über den bemalten Terracottafiguren von Tanagra in Wonne zu zerfließen. Wer aber kein blinder Anbeter alles dessen ist, was aus dem „heiligen Boden von Hellas“ an das Licht des 19. Jahrhunderts gezogen wird, sondern wer auch die altgriechischen Kunstwerke unter derselben scharfen Lupe der Kritik betrachtet, mit welcher er die modernen zu analysiren pflegt, der wird sein Entzücken dämpfen und Ehre geben, wem Ehre gebührt. Auch die tanagräischen Töpfer haben sicherlich nicht nach eigenen Erfindungen, sondern nach Modellen hervorragender Künstler gearbeitet; aber ihre Technik war noch so wenig entwickelt, daß die Intentionen jener doch nur zu sehr rohem Ausdruck gekommen sind. Beim Brennen sind viele dieser Figuren aus ihren Proportionen gerathen, und die Behandlung des Faltenwurfs der Gewänder zeigt doch noch einen recht primitiven Standpunkt. Wie der Leser gesehen hat, gehöre ich nicht zu denjenigen, welche die französische Kunst mit übermäßigem Wohlwollen betrachten. Aber die Billigkeit fordert es, daß man ihnen Terracottaarbeiten, insbesondere denjenigen mit dem zart hellrothen Ton, eine unbedingte Bewunderung zolle, die einen Vergleich mit den Leistungen eines anderen Volkes ausschließt.

Im allgemeinen ist das Durchschnittsniveau der französischen Bildhauer viel höher als das der Maler. Die erstern folgen viel dichter den Spuren der Antike als die letzteren denen der Großmeister der Renaissance. Es scheint, daß die französische Kunstschule in Rom nach dieser Richtung hin auf die Bildhauer einen sehr günstigen Einfluß ausübt, während die Maler so schnell als möglich die klassischen Reminiscenzen abstreifen, um in den Strudel der Pariser Ateliertraditionen unterzutauchen. Unschöne Extravaganzen und die Sucht,

dasjenige darzustellen, was außerhalb der Grenzen des Kunstschönen liegt, finden sich bei den Bildhauern viel seltener als bei den Malern. Wir finden zwar ein vor Hunger sterbendes Kind, Gipsfigur von Vasley, eine Mutter, die, auf dem Kiel eines in den Fluthen versinkenden Fahrzeuges stehend, um Hilfe schreiend ihr Kind emporhebt, lebensgroße Gruppe von Coclez, eine Courtesane, die an einem entsetzlichen Krüppel ohne Beine vorbeirauscht, lebensgroße Gruppe von bunt bemalter Terracotta von Ringel; aber das sind am Ende einzelne Verirrungen, welche unter der Menge des Guten, Edlen und Schönen verschwinden. Der letztgenannte Bildhauer kann sich übrigens auf eine moralische Absicht berufen, da er die Gegensätze, welche sich täglich auf dem Pariser Pflaster bewegen, in recht schneidenden Contrasten vor Augen führen wollte, während der Maler Dufaux, der einen scheußlichen Cretin in seiner ganzen abschreckenden Häßlichkeit gemalt hat, seine corrupte Idee nicht einmal damit vertheidigen kann.

In der Behandlung des nackten Körpers, in der feinen Durchbildung der Form und in der Charakteristik der Gewandstoffe sind die französischen Bildhauer Virtuosen von unbeschränktem Können. Ein Mann wie Gerome, der berühmte Orientmaler, von dem man nicht weiß, ob er größer als Bildhauer oder als Maler ist, steht in der modernen Kunstgeschichte einzig da. Seine Gruppe „Anakreon, Bacchus und Amor“ war von entzückender Frische, voll köstlichen, schalkhaften Humors. An keinem Zuge bemerkte man, daß man die Arbeit eines hohen Fünzigers vor sich hatte. Auf einer gleichen Stufe der Vollendung standen die Marmorstatue Aubers von Delaplanche, der Burleskendichter François Villon von Etcheto, mit der médaille d'honneur gekrönt, ein Meisterwerk in der Behandlung des malerischen Costüms, der „Tod der Alceste“ von Allard, der „Gestürzte Phaëton“ von Engrand, der „Schlaf“ von Escoula, das „Verlorne Paradies“ von Gautherin. Und um diese auserlesne Phalanx gruppirte sich noch eine zahlreiche Schaar tüchtiger Kräfte, deren Arbeiten aufs deutlichste bewiesen, daß die französische Plastik sich in dem Grade aufwärts bewegt, als die französische Malerei von ihrer Höhe herabsteigt.



## Literatur.

Geschichte Castiliens im 12. und 13. Jahrhundert von Dr. Friedrich Wilhelm Schirrmacher, Professor der Geschichte an der Universität Rostock. Gotha, F. A. Perthes, 1881.

Während Heinrich Schäfer in seiner drei Bände umfassenden Geschichte Spaniens hauptsächlich Aragonien und Catalonien behandelt, hat Schirrmacher in dem vor-