

FRANZ JOSEF I

VIRIBUS UNITIS

ELISABETH

OFFICIELLER

AUSSTELLUNGS-BERICHT

HERAUSGEGEBEN DURCH DIE

GENERAL-DIRECTION DER WELTAUSSTELLUNG

UNTER REDACTION VON DR. CARL TH. RICHTER,
K. K. O. Ö. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT ZU PRAG.

DAS

BÜRGERLICHE WOHNHAUS.

(Gruppe XIX.)

DIE NATIONALE HAUSINDUSTRIE.

(Gruppe XXI.)

DARSTELLUNG DER

WIRKSAMKEIT DER MUSEEN FÜR KUNSTGEWERBE.

(Gruppe XXII.)

Bericht von

DR. CARL TH. RICHTER,

k. k. o. ö. Professor der Staatswissenschaften an der Universität zu Prag

WIEN.

DRUCK UND VERLAG DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.

1874.



F. W. BADER WIEN

N. 38.

B.

103.

Bd. XI.

Gr. XIX - XXV.

D I E S C U L P T U R.

(Gruppe XXV.)

Bericht von

J O S E F L A N G L.

Einleitung.

Es dürfte wohl überflüssig sein, hier weitläufiger voranzuschicken, welche Rolle die Sculptur in der Culturgeschichte von den Dämmerungen vorhistorischer Zeiten an bis zur Gegenwart gespielt hat: aller Welt stehen die Denkmale aus verwichenen Jahrtausenden, von der Hand der Wissenschaft geordnet, vor Augen, und aller Welt ist darin der allmälige Stufengang unseres Wissens und Könnens in greifbaren Bildern dargelegt. Reflexe des politischen, religiösen und socialen Lebens treten uns in markigen Scenen selbst noch aus jenen Epochen entgegen, von denen kein geschriebenes Blatt die Zeit bewahrt hat, über die jede Tradition schweigt. Steine erzählen uns im Nilthale ein Culturleben, das vor 4000 Jahren dort in höchster Blüthe stand; Steine schildern uns aus unbekanntem Zeiten die Gedankenwelt der Hindu, und wieder nur Steine begegnen uns in den Ebenen Mesopotamiens, an den Ufern des Euphrat und Tigris, dort in der Wiege des allmäligen nach Westen sich weiter entwickelnden Culturzuges, in dessen Strombette wandernd wir dann auf griechischem Boden die bildende Kunst, in ihrem höchsten Triumph strahlend, als Spiegelbild einer neuen idealen Welt entfaltet finden. Wir lesen in Bilderwerken die Blüthe und den Untergang des Griechenvolkes; sehen in ihnen die Macht Roms auf- und niedergehen und begleiten das Christenthum von seinen primitiven bildlichen Darstellungen der ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung an bis zur Glanzzeit seiner Aera im Cinquecento. In dem Zeitalter der Klärung und Läuterung der Weltanschauung, in welchem der Begriff des modernen Staatslebens aus dem beschränkten mittelalterlichen Gemeinwesen, durch weltgeschichtliche Fügungen begünstigt, sich zum Leitstern der Freiheit des Geistes formulirte, fallen dann der Kunst die Fesseln, die bis dahin eine verknöcherte Scholastik um sie gebunden, und die individuelle Phantasie gelangt zur Herrschaft über die Traditionen. Von den Classikern wird der Staub der Vergessenheit geschüttelt und in ihrem Geiste in den Darstellungen der Natur näher getreten; es werden an der Hand der Wissenschaft ihre Räthsel zu lösen gesucht, und ihre Reichthümer an Schönheiten dem Auge wieder geoffenbart. Gegen die Reaction des XVIII. Jahrhunderts, die im Barockstile, dem verwilderten Dialekte der Renaissance, ihren künstlerischen Ausdruck fand, wurde von einem Winkelmann, Lessing, Goethe etc. mit denselben Waffen zu Felde gezogen, mit welchen zur Zeit die Wiedererweckung der Kunst durch die Medicis durchgeführt worden: die hellenischen Vorbilder wurden wieder zu Regulatoren der verirrteten Tendenzen.

Die Ländergrenzen sind auf dem Boden der gegenwärtigen Culturwelt nicht mehr wie im Alterthume unwegsame Gebirgszüge, Meere oder Wüsten; die Linien, welche die Diplomatie auf dem Erdglobus zieht, fallen nicht immer mit jenen zusammen, welche einheitliche Völkerstämme oder Nationen umgrenzen; überdies umschließt durch den Aufschwung der Verkehrsmittel, denen kein Berg zu hoch, kein Meer zu weit ist, alle Völker das Band der geistigen Verbrüderung, so daß Wissenschaften und Künste heute weniger nationalpolitischen, als vielmehr kosmopolitischen Interessen zu dienen berufen sind. Die Zeit ist um, in der Völker die Kunst ihr charakterisirendes Eigenthum nennen konnten; den Nationen der Gegenwart fehlt dazu einerseits jede tiefere religiöse Begeisterung und andererseits die nothwendige Isolirtheit. Dieses Aufgehen in gemeinschaftlichen Tendenzen nahm wohl seinen Anfang schon in der Renaissance, war aber zur Zeit noch in Italien, seiner Geburtsstätte, zu sehr unter dem Schirme des Katholicismus, als daß ein nachhaltiges Echo in den anderen Culturländern erklingen wäre; erst als die geistigen Freiheitskämpfe auf deutschem Boden sich vollzogen hatten, erst als die Kunst sich den Verirrungen der Barockperiode entwand, konnte sie allerwärts vorurtheilsloser einem gemeinschaftlichen Ziele zusteuern.

Die Ideenwelt ist eine größere geworden; die Phantasie der Künstler ist nicht mehr an bestimmte gemessene Kreise gebunden: neben einem Schatze glanzvoller Poesien steht ihr die Geschichte mit ihren reichen Bildern und das unmittelbare Leben der Gegenwart zu Gebote, Motive zur Darstellung zu wählen. Das Schaffen folgt der individuellen Inspiration; die Kunstproducte sind die reinen Reflexe des Empfindens und die Natur, der Urquell alles Schönen, ist zum alleinigen Vorbilde der Darstellung geworden.

Die Kunst ist von diesem Standpunkte aus wohl wieder der Spiegel des Zeitalters, vorläufig des Zeitalters des Mannigfachen. Was das Nationale in der Kunst betrifft, so ist es mehr das Persönliche, Individuelle des Schaffenden, welches allerdings von Zonen und Sprachstämmen abhängt und in Bezug auf das Stoffliche und auch auf die Formgebung gewisse Charakteristiken innerhalb bestimmter Territorien zeigt: keineswegs aber ist es von der Zukunft mehr zu erwarten, daß irgendwo die Kunst ausschließlich sich politischen oder religiösen Zwecken unterordnen wird.

Steuern wir also der vollen Freiheit in Bezug auf das Stoffliche entgegen und setzen als unbedingte Nothwendigkeit dieser Freiheit den Realismus in der Formgebung voraus, so ist es die wichtigste Frage für die Gegenwart, in der sich dieser Umschwung vollzieht; welchen Einfluß hat der Classicismus (hier in der Plastik), von dem zu Anfange dieses Jahrhunderts ausgegangen wurde, auf die Productionen bis zur Gegenwart genommen, welcher Nachklang ist bei den Haupt-Kunstvölkern (den Deutschen, Franzosen und Italienern) in der unmittelbaren Naturnachahmung noch wahrnehmbar, und welche Charakteristiken treten in Bezug auf die Wahl der Vorwürfe bei den einzelnen Nationen und im Allgemeinen zu Tage?

Die Weltausstellung 1873 illustrierte in umfassender Weise den gegenwärtigen Stand der Anschauungen und die bestehenden Tendenzen. Der Berichtersteller hat denn seine Aufgabe von dem oben bezeichneten Standpunkte aus aufgefaßt und versucht im Nachstehenden ein Bild des Schaffens der Gegenwart in der Sculptur zur Beantwortung jener Fragen zu geben. Die Masse des Vorhandenen ließe es wohl nicht zu, bei dem gemessenen Raume hier jedes Einzelne der Besprechung zu unterziehen; es wird jedoch genügen, die wichtigsten charakterisirenden Werke in näherer Beleuchtung hervorgehoben zu haben.

Vorauszuschicken ist hier nur eine kurze Bemerkung über die Art und Weise der Aufstellung der Sculpturen auf der Ausstellung selbst. Sie, als die Edelste unter den Künsten, als die Blüthe menschlichen Schaffens und jedweder Thätigkeit, die uns über das reale Alltagsgeschäft zu idealen Kreisen emporhebt, hätte doch bei einem internationalen Feste, wie es in nie dagewesenem Glanze

sich in den Praterauen vollzog, die bevorzugteste Rolle spielen sollen, die schönste Schale hätte den edelsten Kern erwarten sollen; denn weitaus mehr als die Malerei bedarf das plastische Werk einer stimmungsvollen Umgebung und einer wirkungsvollen Beleuchtung, da ja nur Formen sprechen und in der Linien-schönheit allein die Intention des Künstlers zum Ausdrucke gelangt; in diesem Punkte ist denn die Sculptur auf der Weltausstellung 1873 übel weggekommen. Für alles Andere fand der Befuchende zweckmäßige Räume, Pavillons etc., nur der Plastik war kein Plätzchen gewidmet, wo sie sich im Zusammenhange hätte entfalten können und ihre Werthschafft zur Geltung gekommen wäre. Vieles von ganz Bedeutendem ging dem Gros des Publicums dadurch verloren und spielten plastische Kunstwerke überhaupt mehr die Rolle des Decorativen, als die einer selbständigen Bedeutung auf der Weltausstellung. Die Marmorarbeiten der Italiener fand man in der Industriehalle an allen Ecken und Enden bei äußerst zerstreuem Hintergrunde und in meist ganz wirkungsloser Beleuchtung. Die wichtigsten Werke der Franzosen waren in den Sälen der Malerei in der Kunsthalle untergebracht, wo sie vielfach total vom Oberlichte geschlagen wurden und überdies durch Goldrahmen und Farben im Hintergrunde jeder ruhigen Betrachtung entzogen waren. Die besten Gegenstände, die überhaupt von der deutschen Plastik sich vorfanden, waren vor dem West- und Südeingange postirt, wo sie den aus- und einwogenden Massen nur im Wege standen und den Tag über Sonnenlicht hatten.

Nur Weniges der österreichischen und schweizerischen Plastik war in den östlichen kleinen Nebensälen der Kunsthalle einigermaßen genießbar placirt.

Ganz verloren gingen begreiflicherweise die Bildwerke, welche in dem eigenthümlichen Clair-obscur der Rotunde sich der Welt zu präsentiren hatten.

Es war zu bedauern, daß, während gerade in der Gegenwart die Träger des Humanismus am regsten daran arbeiten, den Kunstsinne im Volke durch Museen, Sammlungen, Schulen etc. wieder zu beleben, es in der Ausstellung im Prater verfäumt wurde, darin anregend zum Verständnisse des Schönen in der Form zu wirken, was doch mit wenig Mitteln hätte bewerkstelligt werden können. Werden doch, seit die Malerei sich vollends dem Realismus zugewendet hat und in den Seelenschilderungen ihre Triumphe feiert, leider die Sympathien für die Plastik im Publicum immer geringer und noch immer läßt eine Erziehung des Geistes für das Edle im Raume an unseren humanistischen Bildungsanstalten auf sich warten; Perikles wird noch immer ohne Phidias in der Geschichte geschildert, das XV. und XVI. Jahrhundert tradirt, ohne nur die Namen zu erwähnen, die für alle Zeiten mit goldenen Lettern in der Kunst- und Culturgeschichte prangen, unvergänglicher als manche Heldenscala, mit der das Gedächtniß unserer Gymnasien gequält wird.

Rückblick.

Wenn die Griechen die Formen der Natur unbewußt nach gewissen Gesetzen in eine strengere Tektonik setzten und darin ihre Götterideale zu personificiren suchten, so folgten sie wohl zunächst dem Geiste ihrer Mythen, in welchen ja nach ähnlichen Gesetzen das Reale ins Wunderbare, Uebernatürliche umgesetzt erscheint — als Potenz des wahrgenommenen Schönen. Auch als das philosophische Denken sich gegen das leere Dahinleben in den hergebrachten Vorstellungen auflehnte, als dem vorgeschrittenen Bewußtsein in der Kunst Befriedigung geschaffen werden mußte und Phidias in vollster Freiheit seine Gestalten in Marmor schuf, blieben es noch bestimmte tektonische Normen, nach denen die Naturformen höher gestimmt wurden, als sie das Leben begegnen liefs. Dem Geheimnißvollen der menschlichen Natur wurde in der Erscheinung nicht näher zu treten versucht; fremd blieb der Kunst noch die Scala feelischer Affecte und das Kunstwerk hielt sich in seiner Bedeutung noch rein auf der Stufe der

Symbolik der Idee. Der olympische Götterkreis konnte aber nicht besser personificirt werden; das Volk nicht besser in den Götterstatuen selbst geehrt sein, als wenn in denselben jede Individualität verläugnet und die Kunst zum Ausdrucke des Gemeinwesens wurde.

Die ethisch reinen, edlen Charaktere, in welchen die Götter Griechenlands in den Gefängen Pindar's und den Dramen des Aeschylos und Sophokles auftreten, fanden in den Werken des Phidias auf den Giebeln des Parthenon ihre plastische Verkörperung, und wenn antike Sculpturen als Vorbild menschlicher Hoheit für alle Zeiten zu gelten haben, so werden es die „Elgin marbles“ sein. Wir sehen in dem Pantheon der griechischen Göttergestalten von dem heiteren Kinde Eros an bis zu dem Symbole männlicher Würde Zeus, von Aphrodite, der lieblichen Jungfrau, bis zur Mutter Hera, wie die griechische Kunst wohl Altersstufen in der Gestaltung berücksichtigte, nirgends aber tritt in dem anatomischen Relief irgend welches persönliche Gefühl oder eine seelische Emotion zu Tage; ein ernstes, fast wehmüthiges Lächeln spricht überall der halbgeöffnete Mund, als ob — um mit W. Schlegel zu sprechen — die Götter es geahnt hätten, daß ihr Reich von keiner Dauer sein werde.

Der neu auftretende christliche Cult verlangte jedoch schon Seelen in feinen Gestalten; eines Menschen Sohn stand an der Spitze der neuen Religion und die Kunst hatte nicht mehr Symbole von Begriffen, sondern leibhafte Menschen darzustellen, des Lebens unmittelbarste Wahrheit. Obgleich im Katholicismus, wie er auf italienischem Boden sich später zu entfalten begann, die kosmopolitischen Ideen des Urhebers, des Centralmenschen sich nicht in der Weise entwickelten, daß die Kunst, die mit dem Volke und dem Zeitgeiste wandelte, in ihnen derart aufgehen konnte, wie auf griechischem Boden in den Gefängen Homer's und Hesiod's, obwohl die vollständige Emancipirung der Kunst von der Religion voraussehen war, so wirkten die Elemente dieser neuen Gedankenwelt doch fördernd auf die Anschauungen der Natur und rückte diese der Kunst um ein gewaltiges Stück näher.

Brachte das XV. Jahrhundert schon in der naiven Naturnachahmung eines Lucca della Robia, Donatello und Ghiberti Gestalten, die aus der von der Antike herübergespinnenen Starrheit allmählig erwachten, so vollzieht sich in energischer Weise der Umschwung mit den Koryphäen der folgenden Periode, in welcher der Kunst auch eine neue Wissenschaft von höchster Bedeutung zuwächst, die von da an ihren Einfluß geltend macht: nicht mehr das Außersichliche in seiner starren Leblofigkeit kann dem Künstler genügen, seine Gedanken greifen tiefer; aus dem Innern entwickelt er seine Formen, sucht ihre Begründung und studirt die Erscheinungen der Physiognomik. Mit Marcantonio della Torre, Jac. Berengario da Carpi und vor Allem dem großen Vesal tritt die Anatomie als Begleiterin zur Kunst und ebnet ihr die Bahnen zur Wahrheit.

Dem leblosen, hohlen Idealismus war dadurch wohl eine Schranke geboten, aber nicht dem Manierismus, in welchem die gesammte Kunst in der Ausartung des kirchlichen und höfischen Luxus thatsächlich für ein Jahrhundert verfiel. Die Antike ward wieder zu Hilfe gerufen, die verfahrenen Anschauungen in das richtige Geleise zu lenken und von dieser Basis aus die verlorenen Ziele der Renaissance wieder aufzunehmen versucht. Es war eine ganz eigenthümliche Periode, die des modernen Classicismus, durch welche die Kunst sich allmählig zu ihrer Freiheit wieder emporzurichten hatte, eine Periode, in welcher sich bei den gemeinsamen Tendenzen schon scharf das National-Individuelle der drei Hauptvölkerchaften ausprägte, welche zu den eigentlichen Trägern der modernen Kunst berufen waren; es sind dies die Italiener, die Deutschen und die Franzosen.

Canova war der Erste, der die Plastik aus den barocken Verirrungen wieder in ihre Grenzen zurückführte und in edlerer Einfachheit den classischen Vorbildern nachstrebte. Gelang es ihm auch nicht, seinen Schöpfungen hohe,

monumentale Würde zu verleihen, und haftet seinen Formen im Ganzen auch noch eine gewisse Geziertheit und Nüchternheit an, die theatralischen Affecten näher liegt, als tieferer Wahrheit: so war sein Einfluss auf seine Zeitgenossen und die folgenden Generationen von Plastikern doch von größter Bedeutung. Italien, sein Heimatland, wird von seiner Zeit an die Pflanzschule der Künste für die ganze civilisirte Welt.

Die Anmuth und Grazie in der Darstellung (vorzugsweise des weiblichen Ideals), in welchen Canova seine Triumphe feierte, fand bei den Italienern, den Virtuosen in der Marmorbehandlung, die begabtesten Nachahmer; Chaudet und später Bosio verpflanzten die antikisirende Richtung nach Frankreich, die dort bis in die neueste Zeit sich dominirend erhielt; in Dannecker, dem Schöpfer der berühmten Ariadne (in Bethmann's Museum zu Frankfurt a. M.), begegnet uns in Deutschland Canova's Idealismus.

Die Malerei, die bis dahin mit der Plastik außer geringem Schwanken gemeinfamen Tendenzen ergeben war, beginnt aber mit jener Epoche (dem Anfange dieses Jahrhunderts) ihre selbstständigeren Wege zu wandeln; sie bemächtigte sich der Stoffkreise, die noch lange der Plastik ferne blieben, vor Allem der nationalen Poesie; sie wandelt den Dichtersternen nach und greift zum Realismus, in Deutschland wie in Frankreich; die Romantik webt sich in die Schöpfungen der Literatur und bildenden Kunst, und so steigen aus ihren isolirten Höhen die Grazien wieder zum Volke herab. Die Mufen werfen die starren Masken hohlen Affectes dahin und kreisen wieder mit den Horen in ungezwungener, natürlicher Anmuth.

Tiefere Wurzeln, als in Frankreich, schlug der Idealismus wohl in der deutschen Kunst, die mit Carstens, Cornelius, Overbeck, Schnorr neben der Nachahmung des würdevollen Ernstes der griechischen Vorbilder auch zum Reflexe edler germanischer Elemente wurde; aber der letzte Repräsentant dieser Künstlerkette, W. v. Kaulbach, entledigte sich auch der letzten Bande traditioneller Vorurtheile und schuf seine Ideale nicht allein mehr nach den leblosen Marmorbildern, sondern nahm aus der Natur, was die Form an Schönheit verlangte. Neben diesen Namen, die den Stamm der modernen deutschen Malerei bilden, sehen wir jedoch die daraus entsprossenen Zweige sammt und sonders in den vollendeten Realismus einkehren. Mit Führich dürfte wohl auch der letzte Stern der christlichen Kunst untergehen, und es bleibt den lehrenden Kunsthistorikern überlassen, das Andenken der Stilisten zu feiern, das Publicum von heute wird sich jedoch kaum mehr für sie erwärmen; es will die Kunst verstehen, sie soll ihm wahr und natürlich sein und nicht, wie manche Münchner Freske, ein starres Räthsel, ein unlösbarer Rebus.

In nicht so directer Correspondenz mit dem Volke konnte ihrer Wesenheit nach die Plastik treten. Bei Thorwaldsen feierte das Griechenthum in seiner ganzen Strenge und Reinheit seine Erneuerung: ihm hat die moderne Plastik hauptsächlich die formelle Vollendung zu danken. Gottfried Schadow brachte dann zuerst die realistische Richtung energisch zum Durchbruch und erschloß ihr wieder das Gebiet, das sie schon zwei Jahrhunderte vor ihm bedeutungsvoll betreten hatte.

Die Schule gewann unter der einflussreichen Wirksamkeit Christian Rauchs in Berlin festen Boden und fand daselbst bis heute ihre tüchtigsten Vertreter, obgleich Fried. Tieck und seine Schüler in einer Reihe von bedeutenden Schöpfungen noch strenge der antiken Auffassung ergeben blieben. Die neueren Meister der Berliner Schule, unter denen viele, wie Drake, Kifs, Bläfer, Kalide, W. Wolf etc., sich zu ganz selbstständiger Bedeutung emporschwangen, blieben wohl vorwiegend dem edlen Naturalismus treu, nahmen jedoch in manchen ihrer Werke noch die Antike zum Hintergrunde, bis Reinhold Begas mit seinen lebensfrischen Gruppen wieder in den reinsten Realismus einkehrte. Seine „Bacchantenfamilie“ und „Psyche von Pan getröstet“ feierten in den Fünfziger-Jahren auf den deutschen und französischen Ausstellungen einen wahren Triumphzug.

Mit dem feinfühlenden, tief empfindenden Ernst Rietfel verpflanzten sich die Tendenzen der Berliner Schule nach Dresden. Rietfel gehört unter den Plastikern dieses Jahrhunderts neben Rauch und Thorwaldsen die nächste Stelle. Sein Talent bewährte sich an monumentalen Werken ebenso, wie an Ideal-schöpfungen; überall begegnen wir der edelsten Auffassung, hoher Formvollendung und scharfer Charakteristik. Es darf hier nur auf seine unvergleichliche Lessingstatue (Braunschweig) hingewiesen werden, um alle Bedenken gegen den Realismus in der modernen Plastik niederzuschlagen.

Nicht in demselben Geiste führt Ernst Hänel die Dresdner Schule weiter. Seine Richtung kann wohl keineswegs antikisirend genannt werden, seinen Gestalten ist Anmuth und ein gewisses Leben nicht abzusprechen: man fühlt aber immer den Architekten und den nüchternen Einfluss Genelli's in seinen Linien, die meist so schön als langweilig sind. Treuer und bei weitem lebendiger bewegt sich Schilling in dieser stilisirenden Richtung. Seine vier Tageszeiten, Gruppen auf der Brühl'schen Terrasse in Dresden, gehören zu dem Bedeutendsten, was die moderne Plastik aufzuweisen hat. Auch sein für Wien bestimmtes Schillerdenkmal vereinigt lebensvolle Wahrheit mit edler, monumentaler Würde.

In München entwickelte Lud. Schwanthaler in der Kunstepoche unter König Ludwig seine reiche Thätigkeit und schuf eine Reihe monumentaler Werke, die jedoch vorwiegend in dem Charakter des Decorativen blieben und keine selbstständige Richtung in sich führten. Die Masse der Arbeiten und die körperliche Hinfälligkeit Schwanthaler's vereitelten eine gründliche Durchbildung der Form von Seite des Schaffenden und konnte zumeist nur in dem Anlehnen an die Antike die schärfere individuelle Charakteristik der Gestalten umgangen werden. Auch mangelte es der Münchner Schule bis zur Neuzeit an bahnbrechenden Talenten. Schaller, Widemann, Burgger erhoben sich nicht viel über ihren Meister; der begabteste aus der Schule Schwanthaler's war noch der leider zu früh verstorbene Hans Gaffer.

Wie gegenwärtig die Dresdner, nahm zur Zeit die Münchner Schule auf die Entwicklung der Plastik in Wien bedeutamen Einfluss. Geschickte Decoreateure sind auch die Wiener Bildhauer von Klieber an geblieben; dafs sich aber trotz mancher ausgesprochener Talente die Wiener Schule zu keiner Bedeutung erheben konnte und selbst bis heute noch, wo in den letzten Jahren doch ein regeres Leben in die Kunstverhältnisse fuhr, jede gröfsere Aufgabe im Auslande bestellt werden mufs, hat seine Ursachen in ganz localen Verhältnissen, deren wir bei Besprechung der österreichischen Plastik auf der Weltausstellung en passant gedenken wollen.

Es ist ein charakteristischer Zug unserer modernsten Zeit und gerade der Gegenwart, dafs in dem Strome der materiellen Tendenzen, in welchem sich der Weltgeist bewegt, mehr als in einer anderen Epoche den Saiten der Lyrik gelauscht wird, und gerade in der Kunst das Seelische, Naive, „was zum Herzen geht“, weit mehr Beifall findet, als das wahrhaft Grofse, Erhabene und Ernste. Je mehr sich die Gedanken im realen Leben über den Horizont der Vergangenheit emporheben und geradezu jedes Gefühlsleben verläugnen, desto empfänglicher zeigt sich der Geist dafür in der Idealwelt der Kunst. Sie ist zum Asyl des Seelenlebens geworden; das Begegnen entwohneter Stimmungen ruft uns zum Beifall: wir freuen uns, die Poesie des Daseins in Bild und Wort und Tönen zu geniessen, da uns das Leben selbst nur spärlich diese bietet; zu rasch verwischt die farbenreiche, bunte Welt oft schön Empfundenes, die Kunst erweckt in ihren Bildern wieder die Erinnerung und erhält, wenn auch nur in Schattenträumen, was uns in der Welt fremd geworden. Deshalb sind auch diejenigen Künste, in welchen die lyrischen Wellen am tiefgreifendsten schwingen, dem Volke am sympathischsten und heutzutage die bestgepflegten. Hierin steht denn obenan die Musik. Sie ist für unsere modernen Kunstverhältnisse im Allgemeinen ein Factor, der für die Wandlung des Geschmacks, selbst in der bildenden Kunst, von hoher

Bedeutung ist. Die Musik ist heute Gemeingut aller Welt, ihr Cultus in den gebildeten Kreisen ein über alle anderen Künste dominirender. In der Melodie entfliehen die Gedanken am leichtesten und angenehmsten dem trockenen Boden des Lebens, und seit Claviere erfunden sind, wen soll es Wunder nehmen, wenn Euterpe in den Kreis der Familie tritt und allen anderen Musen den Platz streitig macht? Wir sehen es in der Literatur und wir sehen es in der Malerei, wo Musik geschrieben oder gemalt wird, ist der Beifall. Und welche Stellung nimmt dieser Welt gegenüber die Plastik ein? — Soll sie — kann sie dieser allgemeinen Strömung folgen? Kann sie ihrer Wesenheit nach überhaupt heute mehr mit ihren Schwesterkünsten um die Gunst des Publicums in dem Maße concurriren, daß sie wieder zu jener Stellung und Bedeutung gelangt, wie einst im Alterthume oder selbst in der Renaissance, ohne auf Abwege zu gerathen?

Es war auf der Weltausstellung 1873 der kleine „weinende Knabe“ von Guarniero, der vom Publicum tagsüber schaarenweise umstanden und nicht weniger als einundzwanzigmal bei dem Künstler bestellt wurde, den Plastikern wohl ein Warnungszeichen, aber zugleich ein Fingerzeig für die Zukunft.

Soll die Kunst leben, so bedarf sie des Beifalls; denn kein Künstler ist der irdischen Bedürfnisse ganz entbunden und kann nach den olympischen Höhen wandern, um von den Göttern Nektar für sein Dasein zu erhalten: er ist gezwungen und wird in der Regel von dem Zeitgeiste unbewußt mitgezogen, sich dem herrschenden Geschmacke, der aus gar vielen und mannigfachen Quellen seine Färbung bezieht, zu accommodiren.

Wenn das Publicum den italienischen Sculpturen auf der Ausstellung vor allen anderen, viel edleren Werken Beifall zollte, so darf dies weitaus nicht als eine Verirrung des Geschmacks betrachtet werden, welcher der denkende Künstler opponiren soll: nicht der Hohlheit der Vorwürfe galt der Beifall, nicht den sinnlichen Reizen, welche eine Anzahl der Statuen wohl zur Schau trug, sondern allein der Vollendung und Wahrheit der Formen — daß die Gesichter nicht leblose Ornamente, das heißt seelenlos-antikisirend, sondern individuell-charakteristisch waren, daß man im Antlitz, dem Spiegel der Seele, auch Reflexe von Empfindungen wahrnahm, die, wenn auch nicht der Ausdruck bedeutungsvoller, tiefsinniger Ideen waren, immerhin aber das Vorhandensein eines Gefühlslebens zur Erscheinung brachten. Es ist nicht absolut nothwendig, daß die Plastik ihre Vorwürfe von der Strafe und aus der Kinderstube hole, man ahme darin nicht die Italiener nach; Gefühlsleben, was vor Allem die Welt heute in der Kunst sucht, begegnet auch in Gestalten höheren Ranges, deren Verkörperung der Würde der Plastik angemessen ist, aber man versuche, Seelen in der Weise durch die Form wiederzugeben, wie die Italiener ihre meist harmlosen Gedanken zum Ausdrucke zu bringen suchen, in der Wahrheit, die in der greifbaren Form, wie in den abstracten Regionen des philosophischen Denkens nur vom Realen, der Natur ausgehen kann. Gerade das Volk der Denker, die Deutschen, sollten den Hauptzug ihres nationalen Charakters, das Ausprägen des Geistig-Individuellen am Wenigsten in der Maske des griechischen Gesichtes verläugnen und in der Ohnmacht eines immerhin bewunderten Zeitalters dessen Größe nachahmen wollen. Das Erhabene soll nicht auf Kosten der Wahrheit erstrebt werden; es wird kein Vorwurf dem Kunstwerke sein, wenn es in der Wahrheit reizt: das Edle braucht nicht verloren zu gehen, wenn das Weib in seiner Weiblichkeit dargestellt wird und die Formen die Täuschung der platonischen Liebe bewahren; darin beruhe ja gerade der Stolz der Kunst, im Sittlichen der Welt Gleichnisse der Vollendung vorzulegen, die sie in ihrem organischen Leben nur durch die Gesetze der Moral erstreben kann. Die Kunst sei aber nicht bloß ein Spiegel der physischen Erscheinungen: ihre weitaus höhere Aufgabe liegt in dem Reflectiren des Seelenlebens; sie greife in den Formen weder über die physischen Gesetze der Natur hinaus, noch suche sie in einem trockenen Idealismus dem Leben läuternde Bilder vorzulegen, die dem heutigen Empfinden mehr weniger unverständlich sind. Nur auf diesem

Wege kann die Plastik in der gegenwärtigen Weltströmung zu den Triumphen gelangen, die ihren schmiegfameren Schwesterkünsten bis jetzt viel näher lagen.

Die deutsche Sculptur.

Es mußte jeden Freund der Kunst befremden, daß die deutsche Sculptur auf der Wiener Weltausstellung so lückenhaft, ja man könnte den Franzosen gegenüber sagen — armselig vertreten war. Die meisten Namen von gutem Klange fehlten, und was von anderen zur Ausstellung kam, gehörte vielfach gerade zu den schwächeren Arbeiten der Meister; nebenbei dann viel Schülerhaftes, Unreifes — was im Ganzen genommen keineswegs geeignet war, einen günstigen Gesamteindruck hervorzubringen. Es ist zwar in letzterer Zeit in allen deutschen Staaten an bedeutenderen Aufträgen eine fühlbare Ebbe eingetreten; Monumentales ist in der jüngsten Epoche nicht viel auf deutschem Boden entstanden, daß die bevorzugten Talente beschäftigt worden wären; aber gerade dieser Pause wegen hätte man erwarten sollen, daß auf der ersten Weltausstellung in einer deutschen Stadt zum Mindesten Entwürfe oder Modelle in reichem Maße vertreten gewesen wären. Verlangen doch die Thaten der Nation aus der jüngsten Vergangenheit so manches Erinnerungszeichen für künftige Geschlechter, zu deren Ausführung die Plastik wohl in erster Linie berufen ist. Wo blieben doch die Entwürfe zum Denkmale auf dem Niederwalde? Soll die Siegessäule in Berlin die einzige künstlerische That in Folge des französischen Krieges sein? Und warum wird doch das Feld der Idealplastik, worin die Franzosen und Italiener so fruchtbar sind, so spärlich, ja geradezu ängstlich bebaut? — Mannigfache Ursachen treffen wohl hier zusammen. Die deutschen Plastiker stecken größtentheils noch zu tief in der antiken Stilisirung, ihre Arbeiten sind zu sehr von der akademischen Kälte umweht, als daß das Publicum davon angezogen würde; das Streben, antike Hoheit ganz modernen Sujets zu verleihen, hatte jene Hohlheit und Nüchternheit in der Form zur Folge, die ganz richtig mit „akademisch“ bezeichnet wird; denn gerade die Akademien und unsere größeren Kunstschulen waren und sind zum Theil noch der Sitz der Traditionen, an denen mit unverrückter Consequenz festgehalten wird, und in welchen oft die entwicklungsreichsten Talente durch die Erziehung nach der hergebrachten Schablone verflachen.

Ein weiterer Grund, daß die Plastik bei den Deutschen in geringerem Maße dem Volke gegeben ist, als bei den Franzosen und Italienern, ist ihr vornehmes Verschließen der Industrie gegenüber. Erst in den letzten Jahren wird eine Verbrüderung der Kunst mit dem Kunsthandwerke in den deutschen Kunstschulen wieder angestrebt, was gewiß beiden Theilen nur zum Vortheile sein wird. Dann mangelte aber bisher zum tieferen Verständniß der Kunst überhaupt in allen unseren gelehrten Schulen jedweder geregelter Kunstunterricht und beginnt sich's erst in allerjüngster Zeit zu regen, lange Verfäumes in diesem Punkte der allgemeinen Volksbildung nachzutragen.

Wenige Werke der deutschen Sculptur auf der Ausstellung waren von so chlagendem Effecte und künstlerischer Bedeutung, daß sie auf ein nachhaltiges Echo in der Erinnerung des Publicums Anspruch machen könnten; in Folgendem wollen wir das Hervorragendste in kurzer Besprechung berühren.

Von monumentalen Werken ist hier wohl Adolph Breymann's (Dresden) „Statue Heinrich's des Löwen“ (nördlicher Hof der Rotunde) voranzusetzen. Die edle, würdevolle Auffassung, der schöne natürliche Fluß der Linien und vor Allem der harmonische Aufbau des kleinen Denkmals, das Uebereinstimmen der tektonischen Formen des Piedestals mit der Figur machten auf den Beschauer den angenehmsten, befriedigendsten Eindruck; als weit weniger ansprechend muß das kolossale Denkmal „Maximilian's II.“ von Zumbusch bezeichnet werden. (Hinter der Rotunde.) Wohl mag die äußerst unruhige Umgebung dem Gesamteindrucke mit geschadet haben; der Hauptfehler an dem im Einzelnen gewiß lobenswerth

gearbeiteten Werke beruht aber zunächst schon im Aufbau des Ganzen und dann in der für monumentale Objecte immerhin gefährlichen Zusammenstellung allegorischer Figuren mit einem realen Hauptmotiv: „Ich will Frieden haben mit meinem Volke!“ — Wenn wir in Costüm und Porträt einen Mann erkennen, der leibhaftig mit uns gelebt hat und den wir in diesem Bilde ehren, wer berechtigt da vier kolossale, uns ganz fremd erscheinende Gestalten am Fusse des Piedestals, blos um der guten Eigenschaften des Gefeierten willen die Aufmerksamkeit von dessen Bilde abzulenken? Wenn Symbolik an einem Monumente eine Rolle spielen soll, so hat sie sich doch vor Allem dem Hauptobjecte unterzuordnen; es relief feien die Noten unter'm Strich, die das Dargestellte weiter commentiren, nur nicht in dominirender Vollplastik, wie es in neueren Entwürfen überhaupt wieder beliebt zu werden scheint.

Anders verhält es sich wohl, wenn das Denkmal zum Ausdrucke umfassender Ideen, zur Verkörperung des Abstracten dienen soll; da wird das Ganze zum Symbol der Begriffe und die Gliederung im Tektonischen wird in der Definition des Grundgedankens sich dem geistigen Zusammenhange nach zu entfalten haben. M. W a g m ü l l e r (München) hat mit seinem Entwurfe zu einem deutschen Nationaldenkmale (Kunsthalle) in dieser Art ein ganz geniales Werk geliefert; trotz der freien und flüchtigen Behandlung war die Skizze von der großartigsten Wirkung; auch der „Entwurf zu einem monumentalen Brunnen“ zeigte von dem Talente des Künstlers in Bezug auf das harmonische, effectvolle Aufbauen des Ganzen, wenn hiebei auch die etwas zu malerische Behandlung der Formen schon an das „Barocke“ erinnerte. Wie edel W a g m ü l l e r übrigens seine Arbeiten auch zu vollenden weiß, bezeugte seine reizvolle Bronzegruppe „Das Mädchen mit der Eidechse“ und seine Marmorgruppe „Mädchen mit dem Kinde spielend“. Durch beide Arbeiten streift ein zarter, humorvoller Zug, der mit seelenvollem Empfinden in der delicatesten Formenbehandlung seinen lebendigen Ausdruck findet; dabei ist aber keineswegs in der Darstellung die Grenze des Plastischen überschritten. Der Hauptrepräsentant der realistischen Plastik, Reinhold B e g a s, war mit vier Werken vertreten (Kunsthalle), unter welchen eine Copie (in Bronze) seiner bekannten Gruppe „Venus, Amor tröstend“ als das beste zu bezeichnen war. Der kleine zürnende Schelm, der gegen alle akademische Regel seinem Unmuth so lebendig in der Geberde Ausdruck gibt, hat zur Zeit die Stilisten in nicht geringe Bestürzung versetzt; die tröstende Venus, da sie als „Weib“ dargestellt war, wurde ebenso gescholten, als ihr ungezogenes Söhnlein: die Welt fand aber unbehindert Gefallen an dem Werke, in welchem die gewohnten strengen Mythengestalten auch einmal mit Fleisch und Blut, mit Seelen und Empfindungen dargestellt waren. Der Olymp, welchen Begas uns in seiner Plastik vorführt, ist freilich nicht der der Griechen: er läßt die Götter in einer der Zeit entsprechenden Incarnation erscheinen und benützt sie zum Ausdrucke seiner künstlerischen Ideen. Wir werden von Begas nicht verlangen, daß er tragische Charaktere aus den Mythen herbeizieht; aber die naiven, anmuthigen Elemente werden in ihm stets den talentvollsten Uebersetzer finden. In seinem „Mercur“ (Westeingang der Kunsthalle) und einem kleineren Brunnenfigürchen ist es auffallend, wie Begas jeder hergebrachten akademischen Actstellung absichtlich aus dem Wege geht und in die Bewegung neue Motive zu legen sucht. Des Künstlers Marmorfigur „Badendes Mädchen“ war leider im Centralsaale vor Piloty's Bild aufgestellt, wo sie vom Publicum geradezu erdrückt wurde. Das anmuthige Werk war von früheren Ausstellungen her bekannt und bestätigte in allen Theilen nur wieder die bekannten Vorzüge des Meisters.

Von seinen Nachfolgern hat M. O t t o (Berlin) mit seiner Gruppe „Faun und Nymphe“ (südlicher Eingang) einen ganz glücklichen Wurf gethan. Der struppige Waldgott hat das zarte Wesen umklammert, ihm einen Kufs zu rauben; mit Energie aber wehrt sich die arme Bedrängte und nimmt keinen Anstand, dem Zudringlichen selbst etwas unzart in den Bart zu fahren. Der natürliche Fluß der Linien, sowie der leichte realistische Vortrag im anatomischen Relief machte die

Gruppe zu dem Anziehendsten in der deutschen Kunstabtheilung. Als Pendant stand (am Südeingange der Kunsthalle) „Delila's Triumph“ von C. Dausch (derzeit in Rom). Die Idee muß freilich als eine etwas gewagte bezeichnet werden, den schlafenden Simson sitzend darzustellen und Delila mit der Scheere ihm auf den Schoofs zu postiren; der Künstler konnte dem Vorwurf auch keine weiteren Reize abgewinnen und legte das Hauptgewicht auf das Arrangement und die Durchbildung der Form, was ihm auch trefflich gelungen ist. Besonders ist der Gestalt der Delila in dieser Beziehung das Schönste nachzusagen; die Erscheinung war für ihre Bezeichnung nur zu würdevoll, zu nobel; die Durchführung im Detail bei allem Realismus edel und exact.

In strenger Naturwahrheit, wenn auch in gemesseneren Grenzen als bei den genannten Meistern, bewegt sich auch Jos. Kopf (Stuttgart) in seinen Werken, deren eine reiche Anzahl auf der Ausstellung erschienen war. Wenigen Künstlern der Gegenwart mögen so viele Steine auf ihrer Laufbahn begegnet sein, als J. Kopf (geboren zu Umbingen in Württemberg); mit wahrhaft bewunderungswürdiger Energie aber bekämpfte er alle Hindernisse und zählt heute zu den besten deutschen Bildnern. Seine Hauptwerke befinden sich alle in seinem Vaterlande und wären darunter vorzugsweise die gediegenen Porträte des württembergischen Hofes hervorzuheben. Auf der Ausstellung waren seine „badenden Knaben“ (Marmor, in der Kunsthalle) das Gelungenste in zarter, anmuthvoller Auffassung und vollendeter Durchführung. Der ältere, der seinen jüngeren Bruder auf den Schultern trägt, ist soeben im Begriffe, mit dem schüchtern vorgestreckten Fusse ins Wasser zu steigen, worüber der Kleine in nicht geringe Angst geräth und mit halb weinendem Gesichte sich an Hals und Kopf klammert.

So genrehast der Vorwurf an und für sich ist, erhob der Künstler durch die feinen psychologischen Reize und die eminente Behandlung der Form dennoch die Gruppe zu einem plastisch abgeschlossenen Ganzen. Auch seine „Pietas“ (Südeingang der Kunsthalle) hatte große Vorzüge, und war daran besonders die Gestalt des Christus mit edler Empfindung und feinem anatomischen Verständnisse durchgeführt. Wie wohlthuend es doch ist, den Gestalten des christlichen Cultus hie und da in der Kunst als Mitmenschen — was sie ja in der That waren — zu begegnen, in ihren Köpfen Gemüth und Empfinden zu lesen und in ihren Leibern das lebensfähige Schöpfungsideal zu erkennen! Dafs die moderne Kunst sich wieder von der Antike aus entwickelte, war der specifisch religiösen Kunst wohl keineswegs vom Vortheile. Das Volksthümliche in der christlichen Kunst verschwand schon während der Barockzeit; die hohlen, trockenen Gestalten wurden leerer Zierrath der Altäre, Ornamente der Kirche; tiefere Geltung hatten sie im Kreise der Gläubigen nicht mehr.

Die neuere Kunst ging aber, wie gesagt, nicht direct zur Natur zurück, sondern knüpfte bei der Philosophenzeit der Kunst der Griechen an; philosophirende Elemente bemächtigten sich auch zunächst der religiösen Kunst, und die sogenannten „Nazarener“ illustrirten den katholischen Cult nun vom kritischen Standpunkte und suchten damit weniger auf das Gemüth der Gläubigen zu wirken, als den modernen theologischen Ideen Befriedigung zu verschaffen.

Die Typen, die in der Renaissance sich entwickelt hatten, wurden zwar aufgenommen, blieben aber für die Welt stumm, und wenn die bildende Kunst auf der Weltausstellung 1873 als Reflex der Zeit angesehen werden kann, so sind der Jetztwelt die griechischen Götter wieder näher als die Gestalten des Christenthums; unter den gesammten nahe an tausend plastischen Werken waren drei Christusstatuen und davon kam eine auf Deutschland, die wir eben erwähnten, während der Götterstaat des Olympos noch in allen Variationen seine Verkörperung findet. Das starre Festhalten an der von der Antike herübergenommenen stilisirten Formgebung, das völlige Verzichtleisten auf alles Vergängliche, Irdische — und leider nur zu oft auch auf gesundes Naturstudium — mußte der religiösen Kunst ihren heutigen Stand bedingen

Erwähnen wir noch achtungsvoll Kopf's „Amor und Psyche“ (Marmorgruppe, Kunsthalle) und bleiben am Südeingange, wo wir noch M. Schulz's (Berlin) Gypsgruppe „die Nacht als Charitas“ finden. In dem Schoofse der sitzenden weiblichen Gestalt schlummern zwei allerliebste Knäblein, geschützt von dem Mantel der Ruhespenderin; der Eindruck der Gruppe war ein durchwegs edler und mußte nur wieder bedauert werden, daß für sie kein ruhigeres, stimmungsvolleres Plätzchen gefunden wurde. Voll Anmuth und Leben waren Ferdinand Miller's jun. (München) „Indianerbube“ (Kunsthalle) und W. Engelhardt's (Hannover) „Schleuderer“. Letztgenannte Gruppe, deren Original in der Kunstsammlung zu Darmstadt sich befindet, gehört zu den Perlen unter des Meisters Werken und ist durch die Vervielfältigung wohl allenthalben bekannt.

F. Miller's Figuren für einen Brunnen in Cincinnati sind schön; bewegt und originell erfunden, nur etwas roh in der Ausführung.

A. Donndorf (Dresden) hatte das Modell des Reiter-Standbildes des Großherzogs Carl August von Weimar (in Gyps, Südeingang der Kunsthalle) ausgestellt, welches, edel aufgefaßt, sich in hübschen Linien aufbaute; das Werk war jedoch zwischen den zwei Pfeilern so unglücklich placirt, daß es zu keiner Geltung gelangen konnte. Donndorf (ein Schüler Rietchel's) hat jüngst bei der Concurrenz um die Ausführung des Corneliusdenkmals (in Düsseldorf) den Sieg errungen und auch dies Werk bereits übernommen.

Was von den deutschen Bildhauer-Professoren, das heißt von den Meistern, die zugleich an Kunstschulen als Lehrer thätig sind, ausgestellt war, gibt wenig Anlaß zu kritischen Erörterungen über die Tendenzen der deutschen Plastik. Sie waren sammt und sonders nur nothdürftig vertreten; zumeist mit älteren bekannten Werken. Friedrich Drake (Berlin) hatte neben einigen kleineren Objecten die Statue seines Meisters „Ch. Rauch“ ausgestellt (Westeingang); ein Werk voll edler, würdevoller Auffassung, welches neben den französischen Bronze- und Marmorarbeiten im schlichten Gypsabguß in der Ausstattung wohl etwas armfelig ausfiel; dergleichen ging G. Kaubert's (Frankfurt) „Eva“ (nebenan) durch das nüchterne Material und die zerstreute Beleuchtung verloren. Die Figur mit dem obligaten Apfel und der Schlange am Baumstamme bot auch kein besonders neues Motiv; dergleichen konnte den anderen Arbeiten des sonst verdienstvollen Meisters kein weiteres Interesse abgewonnen werden. Kaubert's schönste weibliche Gestalt bleibt denn doch immer seine „Loreley.“

August Wittig's (Düsseldorf) „Hagar und Ismael“ (Marmor, Mittelsaal) war wohl in der Form und vorzüglich in den nackten Theilen mit viel Empfindung durchgebildet, liefs aber im Ganzen kühl; daselbe gilt auch für M. Widemann's (München) jugendlichen „Hermes“ (Marmor, Kunsthalle), der immerhin anmuthig bewegt war, aber eigentliches Leben vermiffen liefs. In ähnlich stilificirter Manier hielten sich die Arbeiten Emil Wolff's (Rom), von denen eine „Judith“ (Marmor, Mittelsaal) ganz hübsche Einzelmotive befaß, die leider nur wieder durch das zu sorgfältige akademische Arrangement der Lebendigkeit der Figur Eintrag thaten. Des Künstlers „trauernde Psyche“ (Kunsthalle) erinnerte in ihren glatten, eleganten Formen an die beste Zeit Canova's. Weit Lebensvolleres begegnete uns in Albert Wolff's (Berlin) neuesten Arbeiten, die in den Seitennischen des Hauptportales der Rotunde aufgestellt waren, nämlich die Statuen der „Justitia“ und der „Kunst und Industrie“ (Bronze) für das Piedestal des Monumentes König Friedrich Wilhelm's III. im Lustgarten zu Berlin. Besonders letztere Gruppe imponirte durch großartige Auffassung und virtuose technische Vollendung.

Als ganz schöner Gedanke ist B. Afinger's Marmor Grabmal (Hochrelief, Südeingang der Kunsthalle) zu bezeichnen. Eine edle Frauengestalt schreitet aus der Pforte der Gruft die Stufen hinab und blickt bedeutungsvoll in die Ferne. Die tektonische Einrahmung der Figur verlangte wohl eine stilvollere Behandlung der Formen, was dem Künstler besonders in der Draperie meisterhaft gelungen

ist, ohne in die nüchternen, akademischen Alltagsmotive verfallen zu sein. A finger ist einer der wenigen deutschen Bildner, die noch mit Vorliebe religiöse Motive zur Darstellung wählen; seitdem Mayer's Kunstanstalt in München (ausgestellt im nördlichen Hofe der Industrie-Abtheilung) die Kirchen so billig mit Heiligen versorgt, hat denn freilich die eigentliche christliche Plastik einen schweren Stand, und ist es kein Wunder, wenn die begabtesten Künstler, wie beispielsweise Knabl, schon Jahre lang fast unbeschäftigt sind.

Was noch von deutscher Sculptur ausgestellt war, gehörte zum größeren Theil dem Minderbedeutenden an und bewegte sich ausschliesslich in der stilisirenden Richtung E. Andrefen's „Genius des Ruhmes“ (Marmor, Kunsthof) und C. Schlüter's „Germane“ (Westeingang der Kunsthalle) erhoben sich nicht viel über die akademische Actstudie; H. Schubert's Gypsgruppe „Jakob ringt mit dem Engel“ (Westeingang der Kunsthalle) mußte neben den gediegenen französischen Arbeiten doppelt schwerfällig erscheinen; sein jugendlicher „Faun“ war ebenso langweilig in der Form, wie C. Steinhäuser's „Ophelia“, die „Loreley“ von Vofs, „die Spinnerin“ von Gerhardt u. A. m.

Dafs das mechanische Copiren der Antike noch immer einem gründlichen anatomischen Studium vielfach von Seite der Bildhauer vorgezogen wird, ist leider die Hauptursache, dafs den Formen meist das Leben mangelt und unsere Plastik das Publicum kalt läfst. Die Anatomie spielt an unseren Kunstschulen noch immer eine zu isolirte Rolle und greift diese hochwichtige Disciplin selten direct in das Naturstudium selbst ein. So lange die Professoren der Anatomie nicht selbst ausübende Künstler und die Lehrer im Actsaale sind, wird sich im Allgemeinen der Realismus noch immer auf schwankendem Boden bewegen. Hie und da wird wohl ein Genie sich den Traditionen entwinden und sich in den Lehrjahren seine individuelle Anschauung nicht ersticken lassen; wie Wenigen gelingt aber dieses? Die Antike spielt in unseren Kunstschulen (in der Plastik) noch eine zu dominirende Rolle, die Anatomie gibt nicht viel mehr, als die schematische Topographie der Formen; auf das Psychologisch-Anatomische, was freilich auch nicht an Modellen, am allerwenigsten aber an der Antike studirt werden kann, sondern aus dem Leben selbst geholt werden muß, dahin erstrecken sich nirgends noch die Vorlesungen. Es sei ferne, damit aussprechen zu wollen, dafs etwa das gesammte Seelenleben des Menschen in seinen Reflexen philosophisch analysirt werden solle; dafs Lachen und Weinen, Haß und Neid etc. nach gewissen Recepten in der Kunst dargestellt werden soll oder die unbewussten Erscheinungen nach irgend welchen Gesetzen zu regeln seien: aber auf die Mittel zu den Erscheinungen, also auf das Eingehen in die Ursachen der Erscheinungen sollte mehr Werth gelegt und die Formentopographie von vorne weg in diesem Sinne behandelt werden.

Harless hat in seinem Werke einen kühnen Versuch gethan, als Anatom den lebenden Menschen zu zergliedern; Duchenne hat in interessanter Weise die „Symbolik der Mienen“, die Räthsel des menschlichen Antlitzes, zu enthüllen gesucht: aber noch immer fehlt den Künstlern ein schlagfertiger Führer im Actsaal, wo bisher grösstentheils nur die Empirie das Auge für die Beobachtung der Natur und des Lebens erzog.

Für das Studium der Formentopographie der menschlichen Gestalt ist von dem talentvollen Bildhauer Ch. Roth (München) aus der Ausstellung noch dessen „anatomische Figur“ (Athlet) zu erwähnen, die äusserst lebendig aufgefaßt, in correcter Weise das Spiel der Muskeln in ihrer Thätigkeit zeigt. Der Berichterstatter kann für die Leistungen Ch. Roth's auf dem Gebiete der Künstleranatomie hier nur das Lob wiederholen, das er an anderer Stelle schon einmal ausgesprochen.*

* Zu vergleichen in Lützow's „Zeitschrift für bildende Kunst“ Nr. 35, 1873. „Zur plastischen Anatomie“.

Die österreichische Sculptur.

Der Donaufstadt hat nie eine besondere Glanzepoche in der Sculptur geblüht; keine Namen von Weltruf haben Werkstätten in ihren Mauern aufgeschlagen, die Kunst hat hier von jeher in bescheidenen Sphären dahingelebt, und wenn wir einen Blick auf das Centralinstitut für die Künste, auf die Akademie werfen, so finden wir auch dort von seiner Gründung an bis in die jüngsten Tage eine Bescheidenheit im Schaffen und Wirken, daß die Gesamthätigkeit des Institutes nichtsweniger denn als eine mit dem Volke und der Welt correspondirende bezeichnet werden muß. Vorübergehend hatte wohl die Malerei Dämmerungen eines regeren Lebens: Füger's Name hatte zur Zeit guten Klang; Führich ist in seinem Genre hoch geschätzt; Rahl malte wohl nicht fürs Volk und ging in Form und Farbe zuweilen über das Schöne hinaus, leistete aber als denkender Maler Vorzügliches; Geiger war als Lehrer und Künstler eminent; Steinfeld und vor Allen Zimmermann brachten die Wiener Landschaftschule zu Ehren — doch die Plastik? — Ihre Geschichte bietet am allerwenigsten Interessantes, wenig des Bedeutungsvollen. Nie hat sie sich von der Antike getrennt, nie einen Anlauf genommen, auf feinere Darstellung einzugehen, und selbst als die Naturmodelle eingeführt und ganz treffliche Acte modellirt wurden, blieb den selbstständigen Compositionen der Realismus fremd, da kein Empfinden für complicirtere Affecte oder Effecte überhaupt vorhanden war. Von den älteren Meistern Fischer und Zauner abgesehen, erhoben sich auch Käsmann und Schaller zu keiner besonderen Selbstständigkeit und blieben in ihren Formen halb Schwalthaler, halb Canova; so pompös sie auch manche ihrer Gruppen aufbauten, mehr als das technische Geschick bewundern wir in ihnen nicht.

Klieber war der Geschäftsmann par excellence, und seine Arbeiten sind decorativ mitunter Meisterstücke; höhere künstlerische Weihe besitzen sie mit wenig Ausnahmen nur in bescheidenem Mafse. Aus Klieber's Atelier ging Fr. Bauer hervor.

Das Jahr 1848 warf für die Kunst seine dunklen Schatten bis weit in die fünfziger Jahre herein; erst zu Ende derselben, als durch läuternde politische Ereignisse für Künste und Wissenschaften die Epoche der Gegenwart sich vorzubereiten begann, als das alte Wien seine Mauern abschüttelte und sich nach allen Richtungen dem Fortschritte die Bahnen geöffnet, wurde es in den Ateliers wieder lebendiger, und fuhr der Geist der Arbeit wieder in die Werkstätten der Kunst.

Vor Allem gab es in der Architektur reiche Beschäftigung; es fehlte auch nicht an talentirten jungen Kräften in den Schulen, da praktisch active Professoren da waren, die anzuregen und zu begeistern wußten.

Wer die Ringstrasse heute durchwandert, wird anerkennen müssen, daß die letzten Decennien hier in der Architektur entwicklungsreicher waren als früher Jahrhunderte.

Die Architekturschule ist aber nicht nur der Localität, sondern auch den Fortschritten nach als getrennt von der Malerei und Plastik in der Akademie zu betrachten.

Nur die Landschaftschule erhob sich, wie bereits erwähnt, unter Alb. Zimmermann in einer bedeutenden Anzahl talentvoller Schüler, und glänzt die österreichische Landschaftsmalerei gegenwärtig hauptsächlich in Namen aus jener Epoche. Doch war diesem genialen Meister und Lehrer kein langes Wirken an dem Institute beschieden, wie leider auch Rahl zu früh seinem Schülerkreise — freilich für immer — entrissen wurde.

Das Schaffen erlahmte, da Niemand anregte, und die Historienmalerei schlummerte sanft neben der Plastik, sowie es auch in der Schule Führich's an „gefunden“ Schülern mangelte.

Bauer, dem die moderne Welt so zuwider war, wie der modernen Welt die akademische Plastik, konnte auf seine Schüler keinen bedeutenden Einfluss üben, da er — als fleißiger Lehrer sei er hoch geschätzt — als Künstler nicht jenes univerrfelle Terrain beherrschte, welches einem Lehrenden gegeben sein muß. Darüber sind wohl die Kunstpädagogen einig, daß nicht der Schüler in dem Lehrer, sondern der Lehrer in dem Schüler aufgehen muß und seine Individualität sich der Individualität des Schülers gegenüber rein objectiv zu verhalten hat. Man kann den sechsjährigen Knaben zur Lautirung des A B-C zwingen, aber den gereiften Jünglingen Vorurtheile octroyiren, hiesse den Vogel fliegen lehren wollen, indem man ihm die Flügel stutzt.

Die Schule Bauer's erzog Decorations-Bildhauer, die für die Neubauten Wiens (und bei den Weltausstellungs-Gebäuden ward es neuerdings bestätigt) trefflich den Architekten unterstützten; freie Künstlerbahnen eröffnete sie nicht. Wenn Einzelne anderwärts (meist in Dresden) sich weitere Ausbildung verschafften, war wohl meist der erste Trieb schon erlahmt, und das Vorurtheil gegen allen Realismus tief genug gewurzelt, um sie nur als elegantere Stilisten in die Heimath zurückkehren zu lassen.

Es wäre für die gegenwärtige Wiener Plastik höchst charakterisirend, einige Epifoden hier anzuführen, die der Schreiber dieses in seinen Lehrjahren selbst miterlebte, die das Gefagte näher illustriren; doch gestattet es hier weder der gemessene Raum noch der Titel dieser Abhandlung. — So mancher Stern, in dessen Lichte sich freilich Wenige erwärmten, ist gesunken, und bald werden die neuen Räume der Akademie der bildenden Künste — hoffen wir es — auch von einem neuen Geiste bezogen werden, und ist es nur zu wünschen, daß mit den neu herangezogenen Kräften neues Leben in die Plastik kommt und die Staatsunterstützungen ferner bessere Früchte tragen als in der Vergangenheit. Dem Streben nach höheren Zielen, sei es in was immer für einem Fach, sobald es in socialen Wettkämpfen gepflegt werden soll, schadet nichts so sehr als — das Gespenst der Protection; wo es mit seinem Gifthauch sich einschleicht, da ist oft weniger die That an und für sich das Bedauernswerthe, als der Reflex dieser That, in welchem das Vertrauen welkt und das edelste der Gefühle, das des Rechtes, schwankend wird.

Daß unter den obwaltenden Verhältnissen die Wiener Bildhauerschule keine Talente anzog und die Intelligenz in ihrem Kreise eher sank als sich erhob, wird als natürlich erscheinen. Die Begabteren, mit welchen sich leider auch meist Bescheidenheit paarte, mußten verflachen wegen Mangels an realkünstlerischer Beschäftigung; die anderen konnten sich trotz Beschäftigung nicht über das Niveau des Handwerksmäßigen erheben, und so repräsentirte sich die Wiener Plastik auf der Weltausstellung denn hauptsächlich in Objecten, die man (mit wenig Ausnahmen) als Mittelgut zu bezeichnen pflegt. Manches von den Entwürfen und kleineren Modellen der Idealplastik zeigte jedoch, daß es unserem Vaterlande nicht etwa an Talenten mangle, auch die höchsten Ziele der Kunst zu erstreben, daß wir für die moderne Strömung die begabtesten Vertreter hätten und nur der richtige Mann an die Spitze gehört, die alten Traditionen abzuschütteln und die Elemente des Zeitgeistes in das Schaffen einzuführen.

Erwähnen wir zu allererst Kundtmann's Gruppe „Der barmherzige Samariter“ als entschieden edelstes Werk, welches die österreichische Plastik aufzuweisen hatte; dasselbe hatte Kundtmann schon in den fünfziger Jahren bei Hähnel in Dresden gearbeitet und gab es bei der großen akademischen Ausstellung im St. Annahause zur Zeit neben Begas' Gruppen zwischen Stilisten und Realisten zu heftigen Disputen Anlaß. Der natürlich schöne Aufbau der Gruppe, die correcte, im Nackten eher naturalistisch als antikisirend durchgeführte Modulation des Details sind Vorzüge, die sich selten in solcher Vollendung wiederfinden. Befäße Paris seit fünfzehn Jahren ein solches Modell von einem feiner Künstler, wir wären ihm sicher auf der Weltausstellung mit der Devise „appartient à l'état“ in Marmor begegnet. Kundtmann ist gegenwärtig als Nachfolger Bauer's Professor

an der Wiener Akademie und gehört weitaus nicht zu jenen strengen, gegen die Natur unbarmherzigen Stilisten der deutschen Schulen; seine neueren Werke belebt gerade im Fleische ein ausgesprochener Realismus, der in der edlen Auffassung wohl die Antike zum Vorbilde nimmt, darunter aber das Leben der Natur nicht vergibt. Seine zwei ausgestellten Reliefs „ein Centaur, wie er einen Knaben Flöte blasen lehrt“ und „eine Centaurin, ein Mädchen tanzen lehrend“, mögen als Bestätigung des Ausgesagten dienen; auch sein reizend componirter „Bacchuszug“ schließt sich diesen Tendenzen an.

C. Zumbusch war in der österreichischen Plastik nur mit einigen Porträten vertreten, darunter das des Grafen von Moltke (in Medaillonform) von trefflicher Wirkung.

Von größeren Reliefcompositionen war D. Werner's „Jagdauszug“ wohl das Beste unter dem Ausgestellten. Werner ist zwar ein Hannoveraner, hat jedoch seine Thätigkeit nach Wien verlegt, so daß die Besprechung seines Werkes hier gerechtfertigt erscheinen wird. Der lange Fries war auch, was bekanntlich wenigen Objecten der Plastik auf der Ausstellung zu Theil wurde, trefflich beleuchtet (durch Oberlicht im kleinen Ecksaale der Kunsthalle). Der figurenreiche malerische Zug war in schön abgewogene Gruppen gegliedert, die jedoch unter sich in lebensvoller, dramatischer Beziehung standen. Zeichnung und Vortrag (im griechischen Relieffchnitt) waren von musterhafter Vollendung.

In der Detailausführung konnten sich wohl J. Rössner's Reliefs mit dieser Arbeit messen, so besonders, „wie Gretchen das Orakel fragt“; nur zwängte sich in der Composition Manches „ins Relief“, was den natürlichen Fluß der Linien beeinträchtigte.

Von monumentaler Plastik und der Idealplastik im großen Stile waren nur Entwürfe und Modelle in Gyps ausgestellt. V. Pilz ist gegenwärtig für ernstere, größere Aufgaben wohl der begabteste unter den Plastikern. Leider ist von seinen bedeutenderen Entwürfen bisher nichts zur Ausführung gekommen. Seine Skizze des Schwarzenberg-Reiterstandbildes, welches schon zur Zeit der ersten Concurrenz im Zauner'schen Atelier als der gelungenste unter den damals eingelaufenen Entwürfen bezeichnet wurde, ist es wohl trotz des Hähnel'schen Werkes für ein Monument noch immer geblieben.

In den anderen ausgestellten Arbeiten, dem „Austriamonumente“, „Goethe und seine Zeit“, „Kaifer Max“ etc. documentirte der Künstler überall seine vollste Herrschaft über die Massen und bezeugte, daß er oft dem complicirtesten Motive die Tektonik des Ganzen anzuordnen versteht. Als gewagt muß nur die Idee mit den kolossalen allegorischen Figuren an den Stufen des Piedestals bezeichnet werden; sie würden bei der Ausführung im Großen den Effect des Hauptgegenstandes, der doch über Alles dominiren soll, gewiß im hohen Grade beeinträchtigen.

Weniger im Großenartigen und Effectvollen, dafür aber mit feinerem Gefühle für Linien Schönheit und anmuthvolle Würde begegnet A. Wagner in seinen Entwürfen.

Wie zart der Künstler Formen zu behandeln weiß, davon gibt wohl sein reizendes Gänsemädchen auf dem Brunnen der Brandstätte genugsam Zeugniß; wie er Charaktere aufzufassen versteht — sein für das Künstlerhaus bestimmter „Michel Angelo“.

Die verschiedenen Entwürfe zu Denkmälern (Schiller, Goethe, Tegethoff) gehörten zu den vorzüglichsten Arbeiten der Ausstellung.

Wir schließen hier die Leistungen Pöninger's an, unter denen das edel aufgefaßte und bis ins Detail sorgfältig durchgeführte Reiterbildniß des Herzogs Carl Wilhelm von Braunschweig als das gelungenste Werk zu bezeichnen ist. Pöninger war lange Zeit in Fernkorn's Atelier thätig und nachmals alleiniger Leiter der k. k. Erzgießerei und ist schon manches treffliche Werk aus seinen Händen hervorgegangen.

Von den jüngeren Künstlern ist wohl E. Hellmer einer der talent- und hoffnungsvollsten. In der Auffassung bewahrt er den Ernst der Antike und in den Formen die strenge Individualität der Natur. Schon sein „verwundeter Achill“, die erste Leistung, mit welcher der Künstler vor die Oeffentlichkeit trat, erntete reichen Beifall, der auch seinen folgenden Arbeiten nicht vorenthalten blieb. In seiner (ausgestellten) „Andromeda“ hielt er sich im Ganzen wohl mehr an die antiken Vorbilder; lebensvoller in Composition und Form war dagegen das Relief „Hyppolit's und Phädra's Tod“.

Benk wurde ganz von Bauer erzogen und fand seine weitere Ausbildung in Dresden. Sein Talent offenbart sich schon in seinem Entwicklungsgange; daher weniger in dem feineren Auffassen seelischer Emotionen, als vielmehr im tektonischen Anordnen der Massen, im schönen Flusse der Linien und im plastischen Gesamtaufbau der Gruppen. Als die bedeutendste unter seinen ausgestellten Arbeiten ist das Kolossalmodell der Austria (zur Ausführung in Marmor für das k. k. Arsenal in Wien bestimmt) anzuführen. Seine „Genovefa“, „Ruhe auf der Flucht nach Egypten“, und „Madonna mit Christus und Johannes“ sind Arbeiten aus des Künstlers Studienjahren und Ausdruck der Wiener und Dresdener Schule. Sehr frisch und lebendig componirt war eine Zeichnung, für eine Fruchtschale (in Bronze auszuführen) bestimmt, die das Thema „Liebe, Wein und Gefang“ in der anmuthigsten Weise behandelte.

Wie bei Benk, so bewegen sich auch Al. Düll's Arbeiten alle im Geiste Bauer's; seine Lieblingsthemata „Der verlorene Sohn“, „Pietas“ begegnen uns auch hier wie bei anderen seiner Schüler wieder. In freieren Linien baut sich des Künstlers „Rebekka“ auf.

Düll ist gegenwärtig an der Seite Kundmann's an der Akademie in Wien als Assistent in der Schule für Plastik thätig. Von A. Schmidgrüber überraschte eine hübsche Brunnenfigur (Marmor), die ebenso graciös componirt als technisch gewandt durchgeführt war. Sein „Albrecht Dürer“ (für das Künstlerhaus bestimmt) ist bereits älteren Datums und als charaktervoll durchgeführte Gestalt wohl allenthalben bekannt.

Entschiedenenes Talent verrieth die Gruppe „Pero und Cimon“ von E. Alexius; bei guter Anatomie in der Form bauten sich die lebensvoll gehaltenen Gestalten in ganz impofanten Linien auf und mangelte es auch den Köpfen nicht an Empfindung. Schon in der ganzen Anordnung der Gruppe zeigte sich eine gewisse wohlthuende Freiheit, die dem Betrachtenden die Gestalten viel näher rückte als es sonst bei den abgewogenen akademischen Attituden der Fall ist. Als weit schwächer muß die Arbeit Matzan's „Thetis tröstet Achilles“ (Gypsgruppe) bezeichnet werden, die vor Allem an der Unsicherheit der Formen krankte; das Suchen nach Effect in einem der Antike entlehnten Gesichte bleibt schon an und für sich eine heikle Sache und fordert neben gründlicher Kenntniss der psychologischen Erscheinungen die volle Herrschaft über das anatomische Relief, was dem jungen Künstler vorläufig noch abgeht. Von Fr. Gastell (aus Schwanheim, derzeit in Wien) ist hier ein Gypsrelief, „die Auffindung Abels“ darstellend, der malerischen, lebendigen Composition halber zu erwähnen.

Im Porträt sind die Arbeiten V. Tilgner's voranzustellen. Die scharfe Charakteristik im Detail und lebensvolle Auffassung der Individualität sind Vorzüge, die uns in allen seinen Büsten begegnen.

Auf der Ausstellung fand sich neben Anderem von dem Künstler das Porträt der Hoffschauspielerin Wolter und H. Laube's origineller Kopf.

Deloyé streift in seinen Formen zuweilen ans Barocke und haben seine Porträte nicht selten etwas Geschraubtes, Geziertes, was auch an seiner Gypsgruppe „Je t'aime“ bemerkbar war.

Von Fr. Melnitzky, dem beschäftigtesten (decorativen) Bildhauer Wiens, waren einige Marmorstatuen ausgestellt und rührte auch die Terracotta-Gruppe auf dem Triumphbogen des Kunsthofes „Schiffahrt und Industrie“ (für

die Akademie der Wissenschaften in Athen bestimmt) von ihm her; sämtliche Arbeiten bezeugten neuerdings den tüchtigen Praktiker, der seine meist für die Architektur berechneten Aufgaben in der wirksamsten Weise zu lösen versteht.

Einen auffallenden Contrast bildeten zu der specifisch Wiener Plastik die Arbeiten des Trientiners Malfatti; sie waren eben die Arbeiten eines Italieners und glänzten im blanken Realismus und in virtuoser Technik. „Eine Enttäuschung“ nannte der Künstler eine seiner Marmorstatuen, die an delicates, präciser Ausführung zu dem Schönsten gehörte, was überhaupt Italien in der Sculptur aufzuweisen hatte. Ein Mädchen in ganz modernem Seidengewande, welches die Arme ganz nachlässig herabhängen läßt, als Attribut bloß ein zerknittertes Schreiben in der Rechten hält und mit lächelnd-bitterer Miene, ihren Schmerz und Zorn verleugnend, vor sich hinfiert, ist denn doch ein zweifelhaftes Sujet für die Plastik; und doch war das Figürchen anziehender als so manche starre olympische Hoheit seiner Umgebung, die in dem Gewande des akademischen Schnittes vornehm des Lebens Fleisch und Blut verleugnete.

Von kleinerer Plastik sind Professor O. König's reizvolle Gypsgruppen der besonderen Erwähnung werth; sie schilderten heitere Epifoden aus dem Leben und Treiben Amors in der naivsten und anmuthigsten Weise. Hier finden wir den kleinen Schelm, wie Mama Venus ihn Bogenschießen lehrt; dort schmückt sie ihn mit Blumen; wir sehen, wie er ein Nixlein verführt, dann aber wieder, wie er, von einer Nereide gefangen, sich vergebens bemüht, den Umfchlingungen des Fischleibes zu entkommen; wir treffen ihn bei den Mufen, in ihren Künften Unterricht nehmend etc. — humorvolle Nippfachen, an denen gern das Auge verweilt! In ähnlicher Weise, nur noch schärfer in der Ausführung charakterisirend, begegnete uns Rohrdorf in seinen humoristischen Gruppen, die freilich nicht dem Olymp, sondern blankweg der Strafe entnommen sind. Er greift seine Vorwürfe aus dem täglichen Leben und weist besonders heitere Scenen in wahrhaft classischer Schärfe in Terracotta wiederzugeben. Seine „fatalen Gäste“, zwei Handwerksburschen, die dem Wirthe die Zeche nicht bezahlen können, die „erste Schwimmlektion“, die „Falschspieler“ unter Anderen werden wohl Jedermann in lebendiger Erinnerung bleiben.

Von Medailleurarbeiten verdienen eine Gufsmedaille in Bronze auf „Prinz Eugen“ von Professor K. Radnitzky und vorzügliche Wachsböfirungen von S. Scharff und J. Tautenhayn besondere Erwähnung.

Es wurde bereits oben angedeutet, daß die Wiener Plastiker sich an der decorativen Ausschmückung der Weltausstellungsgebäude in hervorragender Weise beteiligten, und Vielen wird der Eindruck der herrlichen Portale mit ihren reichen plastischen Motiven noch lebendig im Gedächtnisse sein, weshalb wir hier in aller Kürze noch der Namen gedenken wollen, welchen die Urheberschaft des Wichtigsten zufällt.

Die Hauptgruppe auf dem Südportale, „Austria“, von geflügelten Genien und allegorischen Figuren umgeben, die Völker des Erdballs begrüßend, wurde von V. Pilz ausgeführt; die kolossalen posauenden Engel in den Dreifschlitzen zwischen dem Bogen und dem Architrave entstammten Pönninger's Atelier; der reizvolle Kinderfries war von Deloyé, die allegorischen Figuren in den Nischen „Friede“ und „Wohlstand“ von Koch modellirt. Die wirkungsvollen Medaillons Ihrer Majestäten hatten Donath zu ihrem Urheber. In der Tiefe der Eingangshalle auf dem fortlaufenden Kämpfergesimse des Hauptbogens erhoben sich die edlen Gestalten der „Austria“ und „Hungaria“ von Hellmer. An der Ausführung der allegorischen Figuren des Nord-, West- und Ostportales beteiligten sich Preleuthner, Schmidgruber und Gastell; die imposanten Atlantengruppen über den Bogen des Ost- und Westportales kamen aus Melnitzky's Atelier; der plastische Schmuck über den Eingängen der Kunsthalle und des Pavillons des Amateurs wurde von J. Beuk und Hellmer und die

Giebelfiguren der Maschinenhalle, „Zeus, Aeolus, Pluto und Neptun“ von J. Silbernagel ausgeführt.

Von ungarischer Plastik, wenn überhaupt davon die Rede sein darf, mögen nur die Arbeiten J. Engel's Erwähnung finden und darunter die Gruppe „Achilles und Penthesilea“ (in der Rotunde) als Bestes und in der Composition als gelungen bezeichnet werden; die Arbeiten, die in der Kunsthalle etc. ausgestellt waren, boten wohl wenig des Bemerkenswerthen.

Die französische Sculptur.

Es ist eine auffallende Erscheinung, daß sich in der französischen Plastik der Umschwung zum Realismus keineswegs in so schlagender Weise vollzog als in der Malerei, und daß selbst bis heute noch die meisten Bildner der idealen Formgebung mit Vorliebe ergeben sind, obschon sie in ihren Vorwürfen weniger den hohen Ernst der Antike anstreben, sondern einerseits mehr das Naive, Reizende — andererseits aber das Effectvolle, Auffallende auffuchen. Mit Bosio, dem Zeitgenossen Canova's, trat die Sculptur in Frankreich aus der wüsten Zeit des Rococo in ein edleres Gewand und suchte in dem Anlehnen an die Antike den Formen maßvollere Eleganz abzugewinnen und der Composition bestimmte Schönheitsprincipien zu Grunde zu legen. Bosio's Einfluß auf seine Zeit war von hoher Bedeutung; ein ansehnlicher Schülerkreis führte die Idealrichtung fort, die wohl bei dem Genfer James Pradier besonders in der Darstellung weiblicher Schönheit ihren gefeiertsten Vertreter fand. Pradier's Gestalten, wie „die leichte Dichtung“, „der Frühling“ etc., wanderten in zahlloser Vervielfältigung durch die Welt und verbreiteten den Ruhm des Meisters auch außerhalb des Landes seiner Thätigkeit; noch auf der Weltausstellung 1873 begegneten uns an zahlreichen Orten (besonders bei den Erzgießern) feine poesievollen, edlen Figuren.

In Jean Pierre David d'Angers und seiner Schule brach sich dann zuerst der Realismus Bahn; die Fesseln der antiken Formgebung wurden mit aller Entschiedenheit abgeworfen, es wurde zum wirklichen Leben, zur Natur zurückgekehrt.

Das Auftreten des Realismus in der Sculptur war aber weit weniger oppositionell als in der Malerei, wo durch Courbet Delacroix, Delaroche etc. ein hitziger Parteikampf mit den Vertretern der älteren Richtung eines David, Ingres etc. heraufbeschworen ward.

Es dürfte kaum ein zweiter Künstler David (d'Angers) an Vielseitigkeit der Schöpfungsgabe und an Produktionskraft zur Seite zu stellen sein. Auf allen Gebieten der Darstellung: der Geschichte, des Religiösen, der Allegorie, sowie im Porträte begegnen wir ihn in gleicher Höhe der Vollendung und finden uns stets von der Wahrheit des vorgeführten Gegenstandes gefesselt; freilich kümmerte er sich oft wenig um die Grenzen des Plastischen und griff nicht selten übermüthig nach Effectmitteln, die sich der Wesenheit der Sculptur nicht mehr unterordneten — so besonders in seinen Reliefcompositionen — immerhin aber war seine reiche Thätigkeit (bis 1855) für die gegenwärtige französische Plastik von höchster Bedeutung. Seine Nachfolger kehrten zwar mehr oder minder wieder zur idealen Formgebung zurück, aber die Gestaltung war durch das Berücksichtigen der feineren Affecte, die einmal der Natur entlehnt in der Plastik Eingang gefunden hatten, aus den trockenen Schemen und der Hohlheit der früheren Affectclafficität herausgetreten und der Reiz des Lebens pulsrte wieder in den Formen.

Wohl ist aber zu beachten, daß selbst dort, wo die französische Plastik im reinsten Realismus auftritt, sie nie in den Vorwürfen trivial wie bei den Italienern wird; eines gewissen Adels entbehrt sie selbst in der Darstellung mehr genrehafter Sujets nicht, und darf wohl nur an Duret's, Rude's, Hebert's und Jouffroy's Gestalten erinnert werden, um dies bestätigt zu finden.

Nie hat sich die Sculptur in Frankreich von der Industrie so sehr abgefondert, wie es in Deutschland bis in die jüngste Zeit der Fall ist; der stete Contact war beiden Theilen nur von weitgehendstem Nutzen; einerseits fanden Talente reichliche Beschäftigung und blieben kunstgeübte Hände nie brach liegen, und andererseits gelangte durch das Heranziehen künstlerischer Kräfte eine Anzahl Kunstgewerbe (vorzugsweise die Broncefabrication) in der Welt zur dominirenden Stellung, was dem Lande Ruhm und Geld eintrug. Dieses Factum wurde auch von den verschiedenen Regierungen in Frankreich bis zur Gegenwart stets wohl im Auge behalten und der Kunst von Seite des Staates reiche Unterstützung geboten. Was auf der einen Seite ausgegeben wurde, floß ja auf der anderen reichlichst wieder zurück; und welchen Werth auch die gegenwärtige Regierung auf die Künste legt, zeigte wohl deutlich die Ausstellung: kein Land war in der Sculptur so reich und glänzend vertreten wie Frankreich, und zumeist ging die Exposition der Objecte auf Kosten des Staates, denn nahe zwei Drittheile des Ausgestellten trugen im Kataloge den eingeklammerten Satz „*appartient à l'état*“. Es mußte für uns Deutsche beschämend sein, auf dem Wahlplatze der Arbeit in einem so erhabenen Kunstzweige Frankreich gegenüber so armselig vertreten zu sein, wo es doch von früher her bekannt war, worin die Stärke dieses Landes hauptsächlich besteht, und wodurch es größtentheils zu seinem Wohlstande kam. Freilich haben die Franzosen in Bezug auf Entwicklung der Talente den Vortheil, daß sie weniger Bildhauerprofessoren haben, aber desto mehr fleißige und beschäftigte Meister; der Kunsteleve hat nicht das Gute, was ihn die Mutter Natur mitgegeben hat, in seinen Lehrjahren versteckt zu halten — er wählt seine Meister nach deren Schöpfungen und erzieht sich selbst nach den seinem Individuell zufugenden Vorbildern.

Die französische Ausstellung bot, wie in der Malerei, so auch in der Sculptur keineswegs viel Neues (das aus den letzten sechs Jahren datirte), sondern umfaßte die Production von nahezu zwei Decennien. Ging hierin also die Commission über das aufgestellte Programm hinaus, so durfte ihr darob wohl keineswegs ein Vorwurf gemacht werden; denn auch andere Staaten repräsentirten einen weiteren Zeitraum der Kunstthätigkeit als den von der letzten Ausstellung an, und weiß wohl alle Welt, was für Pausen in den vergangenen vier Jahren die Ereignisse in Frankreich in die Kunstthätigkeit und Industrie gesetzt haben, so daß das Vorführen von älteren Arbeiten als gerechtfertigt erscheinen mag.

Da es, wie berührt, in Frankreich gegenwärtig weit weniger als in Deutschland ausgesprochene Schulen in der Plastik gibt und mehr aus dem Uebereinstimmen der Individualität der Künstler eine Majorität in Betreff bestimmter Charakteristiken sich bildet, so dürfte es wohl gleichgiltig sein, in welcher Folge wir die Besprechung der hervorragendsten Objecte nehmen; es ist vorzuziehen, hierin die Topographie der Ausstellung in der Kunsthalle zu berücksichtigen, um das Gedächtniß des freundlichen Lesers in unserer Rundschau nicht durch sprungweises Herausheben der einzelnen Werke zu ermüden.

Wir beginnen denn unsere Wanderung vom Achmed-Brunnen aus nach dem Haupt-Mittelsaal, wenden uns durch die französische Abtheilung zum Nordportale und kehren durch die westlich gelegenen Seitensäle zum Haupt-(West-)Eingange wieder zurück.

Zunächst begegnet uns C. Bourgeois' „Pythia auf dem Dreifuß“. Das wahrhaftige Weib war pompös aufgefaßt, im Momente der höchsten Ekstase; vielleicht, wie uns Plutarch einen Fall schildert, in einer Aufregung, die durch die nervenreizenden Dämpfe sogar den Tod der Priesterin herbeiführte. Die Linke fährt in das reich herabwallende Haar, die Rechte hebt sich prophetisch empor; die verzerrten Augen, der geöffnete Mund, die fliegenden Draperien geben der Gestalt etwas Furienhaftes, mehr Bewußtes, als daß darin der eigentlich krankhafte Zustand geschildert würde. Die Formenbehandlung lehnte sich an die Canova's.

Bedeutendere Werke traten uns aber in der (West-) Portalhalle selbst entgegen. Darunter ist wohl E. Frémiet's Reiterstatue „Louis d'Orléans“ (Bronze) der kecken ungezwungenen Auffassung und der legeren Behandlung der Form wegen voranzustellen. Der kühne Rittersmann faßt mit seinem langen Spieß in aller Ruhe so flott und lebendig auf seinem Gaul droben, daß ihn wohl mancher Held, dem ein „bewegtes“ Reitermonument zu Theil wurde, um diesen schlichten Effect beneiden könnte. Frémiet ist bekanntlich einer der begabtesten Thierbildner unter den französischen Plastikern, und war eine bedeutende Anzahl vorzüglicher Arbeiten dieses Genres von dem Künstler in den Nebensälen der französischen Kunstabtheilung ausgestellt. Neben ihm treffen wir Cain als Meister auf diesem Felde; er holt seine Vorwürfe meist aus der Wüste; der Leu, der Tiger etc. sind seine Lieblinge, die er mit wahrhaft classischer Wahrheit in Erz wiederzugeben versteht. Jedermann werden die zwei Bronzegruppen des Künstlers in Erinnerung sein, die am Westportale der Kunsthalle zu beiden Seiten der Aufgangsstufen aufgestellt waren. Von schlagendstem Effect war besonders die nördliche Gruppe, „wie der Tiger das Krokodill erwürgt“. Die grüngraue Patina erhöhte noch den Reiz der lebenswahren Formen, die, in breiten Flächen aufgebaut, trotz der rein naturalistischen Auffassung das Werk plastisch wirksam erhielten.

Die packende Lebendigkeit dieser Gruppe beeinträchtigte wohl zum Theil den Effect des Pendants, „ein Löwe, der einen Strauß erlegt hat“, doch zeigte sich auch darin des Künstlers Talent im hohen Grade. Von Cain rührten auch die Thiergruppen vor dem Eingange der südlichen Quergalerie der französischen Industrie-Abtheilung her, und waren sämmtliche Werke im „Atelier Christophe“ gegossen.

Von Bronzen ist hier noch Maillet's „Chasseur“ der edlen idealen Auffassung wegen zu nennen. Maillet ist einer der begabtesten Schüler Pradier's und der Schöpfer einer Anzahl reizvoller Gruppen an der Façade der neuen Oper in Paris. Neben dem erwähnten Werke stand J. Crauk's Statue des „Marschalls Pellissier“ (Marmor), die in den Detailformen wohl etwas weich behandelt war, jedoch in der Gesamtauffassung und vorzugsweise im Kopfe eine gewisse Energie nicht verleugnete. Crauk ist besonders Meister im Portrait und schuf zur Zeit für das Pariser Stadthaus das Bildniß der Kaiserin Eugenie.

Erwähnen wir aus der Vorhalle noch J. Baujault's „Gaulois“ als lebendig, wengleich etwas theatralisch aufgefaßte Figur und wenden uns sonach zu den Objecten des Centralsaales.

In der Mitte begegnete uns Caudron's Statue „Molière's“, des geistvollen Lustspieldichters und Directors der „troupe de monsieur“.

Die legere Haltung der Figur und besonders die feine Auffassung des Kopfes, aus dessen Zügen wohl die „précieuses ridicules“ zu lesen waren, gaben dem Werke einen vornehmen, edlen Reiz und verliehen ihm hohe Anziehungskraft. Zu bedauern war es nur, daß die Figur mitten im Kreuzfeuer der Malerei stand und sich der Betrachtende zumeist erst den Platz erkämpfen mußte. Caudron ist ein Schüler David's und bewegt sich in seinen Formen sicher und elegant innerhalb der naturalistischen Grenzen. Mehr der idealen Richtung gehört Carrier-Belleuse an, dessen unter dem Adlerflügel schlafende Hebe (Marmor) zu den reizvollsten Werken der französischen Plastik auf der Ausstellung gehörte.

Mit überschlagenen Füßen, die sich in schönen Linien durch äußerst maßvolle Draperiemotive zeichneten, faßt das zarte Wesen so lieblich in der Nische des schützenden Greifenfittigs, schlummerte so holdselig an der Brust des mächtigen Vogels, daß wohl nichts als der belebende Athemzug zu wünschen übrig blieb. Das Werk dürfte wohl des Künstlers berühmtem „Kufs“ würdig zur Seite stehen.

Von Sculptur in großem Stile sind hier die Werke von Dieudonné und Barrias zunächst zu erwähnen.

Beide Künstler sind Vertreter der idealen Richtung und imponirten ihre grandiosen Gruppen durch edle, maßvolle Auffassung und vollendete Durch-

bildung der Form; besonders des letzteren „Spartacus“ war von großartiger Wirkung und die Gestalt des Jünglings in Bezug auf Anatomie ein Meisterstück. Dieudonné's „verlorenes Paradies“ — Eva, die Schuldbeladene, sinkt Adam mit thränenschwangeren Augen in die Arme, während zu ihren Füßen zwei Kinder mit dem verhängnisvollen Apfel spielen — baute sich als Gruppe in schönen Linien auf, erinnerte aber in den Formen lebhaft an die antikisirende Richtung Bosio's. Daselbe wäre Millet's „Mercur“ nachzufügen, obschon dieser Künstler als Schüler David's im Uebrigen weniger den Idealisten angehört.

Als äußerst anmuthige und lebensvolle Figur ist aus diesem Saale noch Cailles „Bacchus“ (Bronce), der mit einer emporgehaltenen Traube einen jungen Tiger neckt, zu erwähnen. Bei solchen heiteren, harmlosen Vorwürfen kommt es denn freilich vorzugsweise auf die virtuose, elegante Mache an, der wir bei den französischen Bildnern durch die Reihe begegnen; wahre Bravourstücke besonders in Bronce waren in den eigentlichen Sälen der französischen Kunst zu finden, die wir denn in flüchtigem Gange durchwandern wollen.

Lequesne's „Nègre romain“ mit Souvenirs vom Bacchusfeste (laufend dargestellt) erinnerte in der lebendigen, charaktervollen Auffassung und in der breiten, sicheren Behandlung der Musculatur lebhaft an den borghesischen Fechter; trotzdem die Figur im Ganzen genommen nur ein groteskes Genrestück genannt werden mußte, war sie durch die technischen Vorzüge von schöner plastischer Wirkung.

Das harmonische Ineinandergreifen der Formen über dem festen Knochenbau und vor Allem der Ausdruck des pulsirenden Lebens im äußeren Relief gaben dieser und in gleich hohem Grade der Statue von C. Bourgeois, dem „Schlangenzüchtiger“, jenen hohen Reiz, welchen stets die Wahrheit der Darstellung auf das Auge auszuüben vermag. Ein Neger tanzt vor einer kleinen Schlange und fesselt das Thier durch die Töne seiner Flöte; zugleich aber übt er die Dressur mit einem Stäbchen in seiner Linken. Das Balanciren der Gestalt in der tanzenden Bewegung hatte der Künstler in eminenter Weise für die Schönheit der Linien ausgebeutet, was bei der musterhaften Ausführung den höchsten Effect erzielte. In graciöser Auffassung wetteiferte mit den genannten Gestalten auch E. Delaplanche's „Knabe auf der Schildkröte“; das Motiv wurde seit Rudé's „Neapolitanischer Fischerknabe“ (Museum Luxemburg) von verschiedenen Künstlern wiederholt. Delaplanche läßt den Knaben auf dem Rücken des Thieres balanciren, welches sich vergebens abmüht, mit seiner ungewohnten Last weiter zu kommen. Wie selten verirren sich doch die deutschen Plastiker zu ähnlichen, naiven, aber ihre Wirkung nie verfehlenden Vorwürfen! Das plastische Genre bewegt sich bei den Franzosen durchwegs in der Sphäre des Anmuthigen und bewahrt bei der würdevollen, idealen Auffassung dennoch stets den Reiz der Natur. Wie sehr die Plastik fogenannte malerische Elemente in sich aufnehmen kann, ohne ihre bedingten Tendenzen zu gefährden, hat wohl P. Dubois am eklatantesten in seinen Broncestatuen gezeigt. Wer kennt nicht seinen „Florentiner Sänger“? Das reizende Figürchen gehörte wieder zu den Perlen der Ausstellung; auch sein weltbekanntes „Johannes“ begegnete uns wieder. Minder glücklich war diesmal der Künstler in seiner Marmorstatue „Narciss“, wie überhaupt das Sentimentale sich mit der französischen Kunst so wenig vereinbart, als der ganze Charakter der Nation dazu inclinirt. Geistreich in der Nonchalance und al fresco im Affect, ist die Devise; feine Nuancen des Seelenlebens in der Ruhe wiederzugeben, liegt ihrer bildenden Kunst so ferne wie der Poesie.

Als reizendes Figürchen, das durch die Wahrheit in der Bewegung zu dem Anziehendsten der Ausstellung gehörte, ist hier auch J. Blanchard's „Jeune Équilibriste“ zu erwähnen; die jugendlichen Formen waren mit dem feinsten Verständnisse behandelt. Blanchard ist ein Schüler Jouffroy's, des auf die jüngere Künstlergeneration vielleicht einflußreichsten Meisters der Gegenwart, und zeichnen sich alle seine Werke besonders durch feines Gefühl und lebensvolle charakteristi-

fche Bewegung aus. Auch bei Moreau-Vauthier's „Amor“ waren diese Vorzüge anzuerkennen; nur störten bei der Figur auffallende Proportionsfehler an den oberen Extremitäten.

A. Mercie's „David“ mangelte in der ganzen Composition der französische „esprit“; wie der Hirtenknabe das Schwert in die Scheide steckt, ist nicht die Pointe des Ereignisses für ein plastisches Werk, so wenig die Idee des Wiener Schwarzenberg-Denkmal's für die Plastik taugt.

Ins rein Malerische verfiel nur E. Hebert mit seiner Schaudergruppe „Les Fiancés“. Ein bis zum Skelet Verwefter steigt aus dem Grabe und umarmt „sie“, die Todte und nun mit ihm Vereinte! Auf dem Deckel der Gruft steht als Devise „et toujours et jamais“.

Bronce ist das Material der Vervielfältigung; die meisten Werke werden auch speciell für diesen Zweck von den Künstlern gefertigt und wird wohl in der Wahl der Sujets schon von vornweg mehr oder weniger auf das Gros des Publicums Rücksicht genommen, daher uns meist heitere, anmuthige, naive Vorwürfe begegnen, die decorativ verwendbar sind; ein größeres Gebiet umfassen dagegen die Marmorsculpturen. Die Sujets werden aus allen Kreisen herangezogen; wir finden die griechischen Mythen mit derselben Vorliebe plastisch illustriert wie die Werke moderner Poeten; Pikantes aus dem täglichen Leben ebenso geistreich verkörpert wie Symbolisches in Idealgestalten. Ganz à part liegt wohl die Bibel der französischen Plastik; die Genesis allein mit ihren Gestalten interessirt noch die Bildner; das Weib und der Sündenfall — dieses merkwürdige Räthsel, welches Moses der denkenden Nachwelt niedergeschrieben, in dem doch Alles verborgen liegt, was unsere Bestimmung im Unklaren hält — es zieht sich ja wie ein rother Faden durch unser ganzes Dasein und dürfte wohl die französische Literatur bisher in der ungeschminktesten Form dessen Lösung versucht haben; die bildende Kunst ergeht sich aber dabei weniger in den Tiefen der psychologischen Geheimnisse sondern verwerthet blos die Erscheinung, das Aeufserliche, und überläßt jede weitere philosophische Analyse dem Denken des von der Erscheinung angezogenen Beschauers.

Es ist ganz charakteristisch wie ein Franzose „Eva nach dem Sündenfalle“ in der Plastik auffasst! Die Statue, welche E. Delaplanche ausgestellt hatte, zeigte uns keineswegs das schwache, in Schmerz zerfließende Weib, keineswegs die Reue über die begangene Sünde, welche für die Zukunft des Menschengeschlechtes so verhängnißvoll werden sollte; das war eine Brunhild nach der Brautnacht, die zornentflammt das Schickal verdammt, das ihrer Bestimmung einen Querstrich gespielt hat. Diese furienhafte Auffassung hatte allerdings keinen tieferen psychologischen oder philosophischen Hintergrund; sie gefiel dem Künstler um des Effectes willen, welchen er in dem fast übermäßigen Formenaufwande auch reichlichst erzielte.

Dieselbe Rolle hatte wohl auch F. Leroux's „Somnolence“ zu spielen. Was soll ein schönes Weib in malerischer Attitude auf einem Lehnstuhl sitzend, mehr als reizend erscheinen! Der durch die Form erzielte Effect hat zu befriedigen; das ist ja die Figur Somnolence heisst, ist Nebensache. Wird doch gar oft in wichtigeren Fällen das Sujet Nebensache um der Erscheinung willen. So hatte A. Schoenewerk gewiss nur darum ein Motiv aus der Dichtung Chaffiers zur Darstellung gewählt, um unter dem Titel „la jeune Tarentine“ eine reizvolle Mädchengestalt in einer — gewiss an die Grenze des Effectvollen streifenden — Stellung an den „bords de Camarine“ zur Darstellung zu bringen. Die Figur war in anatomischer Beziehung von wunderbarer Wahrheit, in der Durchführung von höchster Vollendung; aber Niemand kümmerte sich bei dem Anblicke wohl um Chaffier's Dichtung. Um der Figur einen Namen zu geben, nannte auch V. Fougère-des-Forts seinen meisterhaft gemeißelten liegenden Act „Abel mort“; milder und gewiss ebenso annehmbar hätte die Figur auch als „schlafender Hirtenknabe“ bezeichnet werden können.

Die Barockzeit, so sehr sie seit den Reformbestrebungen in der Kunst als vergangen zu betrachten ist, klingt denn doch noch bei einigen französischen Plastikern hie und da in deren Werken nach und erinnerte darunter der begabte J. Clefing er in seinen Marmorarbeiten vielleicht am lebhaftesten an den Geschmack Ludwigs XIV. Seine Gruppen „Ariadne auf dem Tiger“ und „der Raub der Jungfrau Europa“ fungirten auf der Ausstellung als Spiegelbilder der Zeit jener hohlen, nichtsagenden Decorationskunst. Ungleich anziehender waren dagegen des Künstlers Bronzen; darunter eine „Tänzerin mit Castagnetten“ von leichter graciöser Bewegung und elegantester Durchführung. Auch seine „Phryne vor dem Areopag hatte bedeutende Vorzüge. Besondere Erwähnung verdienen daran die an den Schmuckringen angebrachten imitirten, von Staiger in Paris geschnittenen Gemmen.

Wohl näher der antiken Formgebung, aber in der Conception denn doch noch mit der Geziertheit des vorigen Jahrhunderts kokettirend, standen die beiden Bacchus-Gruppen von J. Perraud und A. Doublemard. Des letzteren „Erziehung des Bacchus“ — ein Satyr läßt den jungen Gott des Weines Trauben in einem Gefäße eintreten — war voll des köstlichsten Humors; in nicht minder heiterer Laune hatte auch Perraud seinen Vorwurf aufgefaßt, wo der kleine Bacchus auf den Schultern eines Faun sitzt und diesen in aller Derbheit an seinem langen Ohre zieht.

Noch bleibt uns übrig, aus den (Haupt-) Sälen der Malerei einige Gruppen zu erwähnen, in welchen den Vorwürfen nach mehr ruhiges, tiefergreifendes Empfinden zum Ausdruck zu gelangen hatte, worin freilich, wie schon angedeutet, die französischen Künstler meist zur Maske der Antike greifen und sich auf die bloße Schönheit der Form beschränken. B. Frison's „première Impression“, ein junges Mädchen blickt mit ziemlich unleferlichen Gefühlen ein Bildniss an, E. Chatrouffe's „Source et Ruisseau, L. Perrey's „L'innocence et Amour“, Boisseau's „La fille de Céluta“, um ihr Kind weinend, Barrias' „La fileuse de Mégare“ theilen alle die Vorzüge edelster Formvollendung, aber auch jene Nüchternheit in der Gefühlsprache.

Eine Anzahl hervorragender Werke der französischen Plastik waren in der nördlichen Eingangs-Vorhalle aufgestellt und insoferne besser als die an anderen Orten zu genießen, da sie doch einigermaßen ruhigeren Hintergrund besaßen und vom Sonnenlichte verschont blieben.

Die Statue „Mirabeau's“ von Truphême gehörte zu den geistvollst aufgefaßten Portraitstatuen, die ausgestellt waren. Durch schöne Linien zeichnen sich Truphême's Werke, die wohl zumeist mehr naiver Natur sind, alle aus, hier offenbarte aber der Künstler auch sein Talent im Ernsten, Energievollen und zeigte besonders in der Behandlung der Gewandung aus dem vorigen Jahrhundert, die für die Plastik immer etwas Unerquickliches bleibt, seine Meisterschaft. Von großartiger Wirkung war auch Lepère's „sterbender Spartaner bei den Thermopylen“; das Zusammenbrechen des Heldenkörpers, das Schwinden der Kraft war in dem anatomischen Relief mit bewunderungswürdiger Wahrheit wiedergegeben; dergleichen stand der Ausdruck des Kopfes mit dem der dargestellten Momente in edler Harmonie. Minder einheitlich und am wenigsten „griechisch“ war desselben Künstlers „Diogenes“, der in seiner affectirten Stellung und seinem rein gallischen Kopftypus eher an einen modernen Gaukler als an den alten Cyniker erinnerte.

L'Hiolle's „Narciss“ und „Arion auf dem Delphin“ können in Bezug auf exacte Durchführung als meisterhaft bezeichnet werden; nur mangelte wieder den Köpfen jedwedes Leben; besonders auffallend, ja geradezu enttäuschend war diese „Kälte“ im Gesichtsausdrucke bei dem in sich selbst verliebten Narciss. Wo der Kopf nicht spricht, bleibt auch die Bewegung der Gestalt stumm und mögen die Formen noch so virtuos behandelt sein; diesem begegneten wir auch in J. Perraud's „Verzweifelndem“: man konnte sich nicht in dieser Attitude

den Hoffnungslosen denken, da das Gesicht gar nichts sprach! Einen Anlauf zur feineren Charakterisirung nahm wohl L. P e r r e y in seinem „Geizigen“, doch kam dabei der realistisch gehaltene Kopf wieder mit den antikisirenden Formen des übrigen Körpers in Widerspruch. Der Harpagon sitzt zusammengekauert auf seinen Geldfäcken, hält einen davon fest umklammert und blickt ängstlich nach der Ferne. Der Zufall stellte in die unmittelbare Nähe dieser Statue A. N o e l's Relief „La morte“. Hier begegneten wir in einem ergreifenden Bilde dem vollendeten Realismus. Ein verblühtes Weib liegt todt auf dem Lager dahin gestreckt, und eine hässliche Alte neigt sich, sie an den Armen fassend, zu ihr herab — — Wohin dies Bild gehören mag? Der Tod bedarf in der Kunst verführender Motive; die Erinnerung an die Vergänglichkeit soll nicht in grauenhaften oder gar hässlichen Bildern erregt werden; in wie edlen Gedanken feierten doch die Griechen auf ihren Stelen das Andenken des Dahingeshiedenen; lebhaft erinnerte E. H é b e r t's „L'Oracle“ (Relief) an diese schlichten Scenen. Von Reliefs sei noch S o l d i's reizend componirter „Akteon“ erwähnt und von Gruppen C o n n y's „Charité fraternelle“; ein gefallener Athlet wird von seinem Bruder theilnahmsvoll unterstützt — ein an und für sich etwas trockener Vorwurf, der auch durch die kalte antike Behandlung der Form von dieser Seite kein Interesse bot. Von tief ergreifendem Eindrücke war jedoch die zwischen den Mittelpfeilern sitzende ganz verhüllte Gestalt von C a b e l. Lag schon in der ganzen Bewegung etwas Mystisches, Schmerzverbergendes, so sprach aber der wahrhaft classisch modellirte Kopf in seinem unvergleichlichen Ausdrucke — Alles, was die Inschrift am Sockel für Frankreich bedeutete, nämlich „1871“.

In den kleineren Sälen der französischen Abtheilung (retour vom Nord- bis zum Mittel Haupteingange) fanden wir sogleich im ersten Saale zwei reizvolle weibliche Figürchen, die, was anmuthige Bewegung und edle, liebevolle Durchführung anbelangt, wohl ihres Gleichen suchten; es waren dies J. F r a n c e s c h i's „Reveil“ — ein Mädchen vom Schläfe erwachend, das in holdseliger Unschuld zwei kosende Täubchen betrachtet — und eine „Muse“ von A i z e l i n; letzteres Figürchen war auch in Bronze bei B a r b e d i e n n e (in der Industriehalle) ausgestellt. Aizelin's zartes Gefühl für weibliche Formen zeigte sich übrigens auch in eminenter Weise an seiner Psyche (Hauptaal nebenan) und seiner Amazone (nördliche Vorhalle).

Cordier's Arbeiten, die hier in bedeutender Anzahl ausgestellt waren, müssen allerdings als interessant bezeichnet werden; ob des künstlerischen Werthes würden wir, besonders bei seinen „Lampadaires“, einer Fellah und einer Araberin (aus Onyx und Bronze), einiges Bedenken tragen. Cordier ist der ungefüme Realist, der mit allen Mitteln (so mit dem vereinigen verschiedenen Materiale (auf den Effect losgeht, sich aber dabei oft wenig um das Exacte der Form kümmert; seine Draperien erinnern mitunter stark an die Barockzeit. Cordier holt seine Modelle aus aller Welt zusammen und birgt wohl jeder seiner originellen Köpfe eine interessante Geschichte, welchem Umstande er auch vorzugsweise seinen Ruhm zu verdanken hat.

Bronze in verschiedene Patina zu legen, ist in der Plastik, um die Massen zu fndern, ein wohlerlaubtes Effectmittel; hatten doch die Griechen selbst den edlen Marmor in ähnlicher Absicht mit Farbe belegt und damit ihre Sculpturen und die Architektur zu beleben gesucht. In der französischen Bronze-Industrie findet neueren Datums das „Polychrome“ in der Patina wieder seine besondere Pflege und wird mit viel Glück auch an bedeutenderen Kunstobjecten angewendet. So treffen wir am Ausgange unserer Wanderung noch ein Werk, welches zu den vorzüglichsten Arbeiten dieser Art auf der Ausstellung gehörte, nämlich R o c h e t's „Cassandra“ (ausgeführt im Atelier Christoffe). Die Tochter des Priamus stürzt, von Ajax verfolgt, schutzfliehend zur Bildsäule der hehren Minerva. War die Gestalt schon an und für sich in der energischen Bewegung im Gegenfatze zu der starren Göttin von grosartiger Wirkung, so wurde diese vornehmlich durch die Sonderung der Hauptmassen (durch Gold und Silber) in der Patina noch in bril-

lanter Weise gehoben. Die effectvolle Gruppe war nur leider so ungünstig (zwischen zwei Fenstern) aufgestellt, daß sie vom Publicum nicht ihrem Werthe nach beachtet wurde.

Wir kämen zu weit ins Industrielle, wollten wir noch dem Ausgestellten der französischen Erzgießer, wie Barbedienne, Durenne etc. eingehende Betrachtung widmen; es würde indess zu keiner weiteren Charakterisirung der französischen Plastik Anlaß geben, da wir ja dort zumeist denselben Namen begegneten, die wir in den Werken der Kunsthalle kennen gelernt haben.

Die italienische Sculptur.

Zur objectiven Beurtheilung der — viel bewunderten und auch vielgeschmähten — modernen italienischen Sculpturen ist es wohl nöthig, einen Blick auf die Vergangenheit zu werfen und der Verhältnisse zu gedenken, welche die Ursachen ihrer heutigen Vorzüge und Mängel in sich schliessen. In keinem anderen Lande können wir die Geschichte der bildenden Kunst vom Anfange dieses Jahrtausendes in vorhandenen Denkmälern so genau verfolgen wie in Italien und darin einerseits den Einfluß religiöser und politischer Verhältnisse, andererseits den Kampf um den Realismus neben den antiken Traditionen beobachten.

Wer je aus dem kühlen Norden über die Alpen nach dem gelobten Lande der Künste hinabzog und den Herrlichkeiten der Renaissance seine Bewunderung zollte, wird sich der Wehmuth und des Bedauerns nicht erwehren können, daß von dem glanzvollen Anlaufe, welchen die Sculptur damals zu ihren höchsten Zielen nahm, auf die Gegenwart nur ein matter Widerschein gekommen ist, daß die Kunst überhaupt in sich selbst zerfallen mußte, ehe sie diese Ziele erreichte, und die Ursachen der Erweckung reinerer Tendenzen auch die Ursachen zu deren Untergang waren.

In der Poesie und in der bildenden Kunst entfaltete sich der griechische Mythenkreis; die Freiheit des Denkens nach allen Richtungen der geistigen Bedürfnisse hielt Volk, Kunst und Religion in inniger Wechselbeziehung und gab der Nation jene Einheit und sittliche Kraft, die wir stets an den Hellenen bewundern.

In vielen Beziehungen geradezu entgegengesetzte Verhältnisse brachte das Christenthum der Kunst. Keine Idealwelt wurde den Denkern geoffenbart; feste unwandelbare Dogmen nahmen dem Schaffen den freien Flug der Selbstständigkeit, und war von vornweg eine Weiterentwicklung des Stoffgebietes oder eine ideale Gliederung desselben schon durch das Wort „Glaube“ unmöglich.

So plastisch auch die Gestalten des neuen Testaments erscheinen mochten und so sehr das Concrete des neuen Stoffkreises die Naturanschauung in der Kunst förderte: dem Volke standen diese Erscheinungen kalt gegenüber — sie waren ja nur gemalte oder gemeißelte Gesetze, die wohl gläubig verehrt wurden, in ihrem Wesen aber keineswegs mehr in jenes intime, klare Verhältniß zum Leben treten konnten wie die Gestalten des Olympos im Alterthume. Der eigentlich reale historische Boden war der Kunst noch fremd; sie mußte durch das religiöse Gebiet erst dahin geführt werden; die nothwendige reale Auffassung der Gestalten konnte hiezu wohl als Vortheil angesehen werden, doch stand dieser lange hartnäckig die traditionelle antike Formgebung im Wege; erst als die Künstler sich über diese erhoben hatten und ihre Ideale unmittelbar der Natur entlehnten, konnte sich das Stoffgebiet nach anderen Richtungen hin erweitern und war die Möglichkeit geboten, daß die Kunst, wenn auch nimmer von religiöser Seite her, wieder mit dem Volke in directen Contact trete. Triumphe hatte die Malerei in diesem Wandel bis gegen 1630 gefeiert, da sie weniger an die Antike gebunden war als die Plastik, in der sich diese Tendenzen nur langsam vollzogen und die ihrer

Ziele (in der Barockperiode) verlustig wurde, bevor sie sich zur nothwendigen Freiheit emporgeschwungen hatte.

Wenn wir die Künstlerkette von Niccolo Pisano (1230) bis herauf zu Michel Angelo überblicken, so offenbart sich bei Allen zunächst der Drang nach Freiheit in der Formgebung; doch vollzieht sich die Entwicklung des neuen Idealstils in den auf dem Leben basirten Formen nicht in so leichter Weise. Einerseits erhält sich die Antike, die als Grundlage der Schönheitsprincipien angenommen wird, noch zu dominirend in den Darstellungen, als das ein feineres Empfinden geschult werden könnte; und andererseits verfällt die Kunst wieder in den blanken Realismus, in dem (wie z. B. bei Donatello, Verrocchio, Mazzoni) oft das Charakteristische über das Schöne gestellt wird, oder sie greift in das Gebiet der Malerei (wie bei Ghiberti) und überhebt sich der ihrer Wesenheit nach bestimmten Gesetze. Nur einzelne Meister, unter denen Lucca della Robbia (im XV.) und Andra Sanfovino (im XVI. Jahrhundert) den ersten Rang einnehmen, verbinden bei feinem Natursinne mit milder, inniger Empfindungsweise zugleich auch hohe Schönheit der Form.

Die Thätigkeit aller Bildner dieser Zeit bewegte sich jedoch fast ausschließlich im Kirchlichen, wo, wie schon angedeutet, der Kunst unsichtbare Schranken gestellt waren.

Die Profansculptur des XVI. Jahrhunderts erging sich zumeist als Decoration der Architekturen, blos in Allegorien; in den Geist des Volkes konnte sie auch von dieser Seite her nicht eindringen. Was die Sculptur im XV. Jahrhundert an Leben von der Natur aus erreicht hatte, zum Erhabenen und Schönen emporzuführen, das noch Willkürliche den edlen Gesetzen der Plastik unterzuordnen, dazu nahm das XVI. Jahrhundert wohl einen kühnen Anlauf, aber zu bald folgte in der Ausartung des Aeußerlichen die Erschlaffung aller ordnenden Principien und die Phrase trat an die Stelle des Natürlichen. Michel Angelo, der die menschliche Gestalt wie kein Bildner bis zu seiner Zeit studirte, dessen gewaltige, ungefüme Natur jedoch stets nach höheren Stilgesetzen in der Darstellung rang und das Erhabene im Uebermenschlichen suchte, steht an der Grenze jener Glanzepoche der Sculptur: nicht seinen Geist finden wir mehr in den Werken seiner Nachahmer, wohl aber die in vollendeten Manirismus ausartende virtuose Behandlung des Aeußerlichen. Lorenzo Bernini war der Hauptmeister dieser denkwürdigen Epoche und der gefeierteste und meistbeschäftigte Künstler seiner Zeit. Die Parole in der Kunst hieß von nun an „Affect“; die Mittel jedoch, die zur Erreichung desselben angewendet wurden, blieben nicht natürliche: wie die Draperie alien Gesetzen der Schwere Hohn sprach, in derselben Weise ging die Anatomie ins Regellose und trug diese Wissenschaft in mancher Hinsicht sogar zur Vollendung des crassen Realismus noch bei. Das Schönheitsideal dieser Zeit kokettirte wohl zuweilen noch mit der antiken Auffassung, wie überhaupt der Werth der Antike trotz des prononcirten Realismus keineswegs misachtet wurde: nur wurde alles Edle und Einfache nach dem Geiste der Zeit umgemodelt und die schlichte Natur wie die erhabenen Vorbilder des Alterthums ins Phrasenhafte, Theatralische umgesetzt. Ludwig XIV. konnte Bernini den „erlauchten Meister“ nennen; denn für Frankreich wurde der Günstling des römischen Hofes dasselbe, was er für Italien war: der tonangebende Beherrscher des Geschmacks. Das Leben Bernini's glich einem Künstler-Triumphzug; Könige und Päpste buhlten geradezu um seine Gunst, und wenn man die Anzahl seiner Werke in der Sculptur, Malerei und Architektur überblickt, so kann man dem Meister wohl nicht die Bewunderung seines Genies versagen, aber auch nicht begreifen, wie nach der unmittelbar vorangegangenen Epoche, nach Lionardo und Raphael und im Angesichte der Antike die Welt an diesen Verirrungen des Geschmacks Befriedigung finden konnte.

Diese Zeit war es denn vornehmlich, in welcher die virtuose Marmortechnik in den reichbeschäftigten Ateliers der Italiener ihre Ausbildung erlangte. Absichtlich wurden die complicirtesten Aufgaben zu lösen gesucht, um nur in dem „Künstlichen“ zu brilliren, worüber freilich auf jeden weiteren Gehalt am Gegen-

stande verzichtet wurde. Es darf wohl nur auf die berühmten Statuen der Capelle der Sangri in Neapel aus jener Zeit hingewiesen werden, um noch für die Gegenwart der italienischen Plastik eine Reminiscenz zu geben: da ist (von San Martino) ein „Christus“ ganz in Linnen gehüllt, eine sogenannte „Pudicità“ (von Corradini), ebenfalls nur der „Künstlichkeit“ halber ganz von durchscheinender Draperie umflort und als das non plus ultra des Genuesen Queirolo Gruppe „il Difinganno“, ein Mann ist in einem Fischnetz verstrickt und wird von einem herbeischwebenden Genius befreit. Dieses Suchen nach complicirten Motiven um der Technik willen, bei gänzlicher Vernachlässigung tieferen Empfindens, hat sich denn theilweise noch bis in die Gegenwart vererbt. Die modernen italienischen Sculpturen sind, was Anatomie anbelangt, aus dem Barockstil wohl wieder zum Natürlichen zurückgekehrt, die Wahl der Vorwürfe erinnert aber noch lebhaft an jene nüchterne Zeit. Die Bildner haben ihrem Geschicke nur ein strengeres Naturstudium unterlegt, sie sind in Porträts, in unmittelbaren Copien des Vorhandenen die unübertrefflichen Meister; das Wiedergeben feilischer Emotionen gelingt ihnen jedoch nur im Sinne der Barockzeit: entweder süßliche Sentimentalität oder theatralischer Affect; überall begegnet uns eine gewisse reflectirende Absichtlichkeit, wir vermiffen nicht Seelen in ihren Gestalten, wohl aber — Geist.

Neben dieser realistischen Richtung, die seit der Wiederbelebung der Kunst in der italienischen Sculptur gepflegt wird und die ihren Ursprung schon in der Barockzeit nahm, findet die ideale Formgebung Canova's noch ihre eifrigen Nachahmer. Das Denkmal Clemens' XIV. (S. S. Apostoli zu Rom) war das Signal zur Umkehr aus dem Zeitalter der ästhetischen Verirrungen. Hätte auch Canova weiter nichts als dieses Werk geschaffen, sein Name müßte in der Kunstgeschichte für alle Zeiten als bedeutungsvoll genannt werden. Wenn auch nicht mehr der Geist, so wurde doch die maßvolle Einfachheit der Antike wieder der Anschauung vorgehalten und von dieser Basis aus der Weg zur Wahrheit, zur Natur angestrebt. Italien war jedoch nicht mehr der Boden, auf welchem die Kunst neuerdings die Stufen zu den Idealen emporwandeln konnte; die politischen Ereignisse von der französischen Revolution angetanzen bis zur Errichtung des neuen Königreiches konnten allem Anderen eher als der Kunst im Lande förderlich sein; dafür aber wurde, unbehindert von allen Wirren, Rom der Mittelpunkt der Künflerschaft des Auslandes, und waren es vorzugsweise die deutschen Meister, die dort ihre Werkstätten aufschlugen und mit einem bedeutenden Schülerkreise bis in die jüngste Zeit ein reges Kunstleben in der Tiberstadt erhielten. Die Finanznoth des neuen Staates gestattete es der Regierung wohl am allerwenigsten, die Kunst zu unterstützen; liefs ja doch manche reale Nothwendigkeit noch Vieles zu wünschen übrig: was konnten die Künstler thun, als sich an die fremden Nationen wenden? Es ist dies eine traurige Thatsache im Angesichte einer so glanzvollen Vergangenheit — doch unter den obwaltenden Verhältnissen nicht anders denkbar. Die Anregung zu größeren, ernsteren Arbeiten fehlt der Gegenwart, ebenso wie es an bedeutenderen Aufträgen mangelt; wie viel Sammlungen mußten doch veranstaltet werden, ehe Bartolini's Pyrrhusgruppe (Eigenthum der Stadt Florenz) in Marmor ausgeführt werden konnte! — Die italienischen Bildhauer sind angewiesen, für den Export zu arbeiten und dürfen, da sie zunächst das Publicum der Ausstellung berücksichtigen müssen, schon deshalb keine geistig complicirten Probleme zur Darstellung wählen, sondern mehr das Naive und Anmuthige, leicht Verständliche cultiviren; das sie hiebei in die Schablone verfallen und das Stoffgebiet nicht von großem Umfange sein kann, muß einleuchten. Sie copiren, was ihnen im täglichen Leben begegnet und sind zumeist Realisten; seltener versteigen sie sich in idealer Formgebung nach den Mythen oder zur Allegorie.

Am sichersten bewegen sie sich in unmittelbarem Nachahmen der Natur, im „plastischen Photographiren“, was auch dem Publicum am nächsten liegt und seinen Zweck erfüllt, nämlich gefällt. Die Plastik gleicht in dieser Beziehung so recht der modernen italienischen Musik: süße, leichte Melodien, die ein- oder

zweimal sich gefällig anhören, dann aber monoton werden — oder Affect in leerem, phrasenhaftem Rhythmus, wie Verdi seinen „Zorn“ zuweilen im Walzertempo auszudrücken beliebte.

Mit dem Religiösen ist es in der italienischen Plastik wohl gänzlich vorbei, fowie noch zu bemerken ist, daß das „Relief“, welches schon im XVI. Jahrhundert bloß mehr ein Anhängsel der Malerei war, in der modernen Zeit ebenfalls sehr spärlich gepflegt wird; selten findet man in Ausstellungen mehr diese Darstellungsweise.

Es ist schwer, gegenwärtig in Italien von sogenannten Schulen in der Plastik zu sprechen, obschon es deren im eigentlichen Sinne des Wortes im Lande eine Anzahl gibt. Die Gleichartigkeit der Production ist so allgemein, daß selbst bei genauester Prüfung nur kleine locale Abweichungen hervortreten. Daß in Rom noch vorwiegender die ideale Richtung gepflegt wird, ist wohl zunächst dem Einflusse der bedeutenden fremden Meister zuzuschreiben, die dort ihre Ateliers aufgeschlagen hatten und sich durchwegs an die antike Formgebung anlehnten. Der kürzlich verstorbene Tenerani (1869), ein Schüler Canova's und Thorwaldsen's, kann wohl als der begabteste unter den neueren Meistern gelten.

In Florenz scheinen die Vorbilder der Meister aus dem XV. und XVI. Jahrhundert wieder Einfluß zu gewinnen; lebensvolle Naturauffassung, feine individuelle Charakteristik tritt seit Bartolini's und Dupré's Thätigkeit auch bei den zahlreichen Schülern dieser Meister allenthalben zu Tage. Der eigentliche naive Realismus ist aber vorzugsweise im nördlichen Italien und vielleicht am ausgesprochensten bei den Mailänder Künstlern zu finden. Die Mailänder Sculpturen dominirten auch auf der Weltausstellung und fanden schon der Vorwürfe halber bei dem Gros des Publicums am meisten Beifall. Es war nur zu bedauern, wie schon am Eingange erwähnt, daß viele der reizvollen Figürchen durch die Art und Weise der Aufstellung total um ihre Wirkung kamen: die meisten derselben waren nämlich in der Industriehalle (im westlichen Transept) neben allen erdenklichen anderen Gegenständen placirt und hatten weder gutes Licht noch ruhigen Grund. Die Mehrzahl der Arbeiten war schon im Jahre 1871 bei Gelegenheit der großen Ausstellung in Mailand (in der Brera) exponirt und, wie sich der Berichterstatter mit Vergnügen erinnert, dort in so delicateser Weise arrangirt und beleuchtet, daß man in der That über dem Zauber der Arbeit das Nichtsfagende der Gegenstände vergeffen konnte. Es wurde damals wohl von einigen Seiten gegen die Färbung des Lichtes (mit Blenden) Einsprache erhoben — doch gewiß mit Unrecht! Es gibt doch kein einfacheres Mittel, dem Marmor die spröde Weise zu nehmen, als das Licht mit einem angenehmen Farbentone zu dämpfen. Welch wunderbarer Effect wird doch damit bei Dannecker's „Ariadne“ (Frankfurt, Bethmann's Museum) erreicht!

Ein junger deutscher Bildhauer, Adolf Hildebrand (derzeit in Florenz), hatte zur Zeit der Weltausstellung im österreichischen Museum für Kunst und Industrie einen „schlafenden Hirten“ in Marmor ausgestellt und der Oberfläche durch Einreibung von Tabaksaft eine äußerst milde, wohlthuende Patina verliehen, was als Mittel zur Dämpfung der unangenehmen Härte des Marmors hier erwähnt sein mag.

Lassen wir von den Mailänder Künstlern den Professoren Tantardini und Magni hier den Vortritt.

Tantardini ist der feine Idealist, das heißt in dem Sinne, daß er die Natur in ihrer edelsten Gestaltung wiederzugeben sucht, ohne dabei in irgend welche strengere Stilistik zu verfallen; das Zarte, Weibliche spricht ihm am meisten zu; er behandelt seine Formen mit bewunderungswürdiger Eleganz und weiß auch in die Bewegung der Gestalten viel Anmuth zu legen. Seine „Betrachtende“ und die „Badende“ zeigten bei den genannten Eigenschaften einen leichten, gefälligen Linienfluß, was auch seine „Italia“ am Cavourdenkmal auszeichnete. Von der edlen Figur war ein Gypsabguß (Vorhalle des nördlichen Amateur-

Pavillons) ausgestellt, der hier freilich in der gegebenen Position wenig Effect geben konnte; wer aber in Mailand von der Via del Giardino aus dem Monumente begegnet, wird gewifs von der Erscheinung der „Schreibenden“ angenehm überrascht sein; störend ist leider dabei nur die Gestalt Cavour's selbst — in moderner Kleidung; eine Büste würde wohl eher zu dem unten ausgesprochenen Gedanken passen. — Ein reizendes Figürchen war auch „die Leserin“ von demselben Künstler; nur liefs das Köpfchen, so schön es auch war, kalt; dem Motive wäre doch ein Reflex im Antlitz so nahe gelegen.

Mit mehr Pathos weifs dagegen Magni seine Gestalten auszustatten. Die „Justitia“ war eine imposante Erscheinung; trotz der ausgesprochen realistischen Formgebung bewahrte die Gestalt eine gewisse Erhabenheit und vornehme Würde; wohl beeinträchtigten die etwas zu gerade laufenden Linien der Drapirung die Zeichnung des Nackten, wie es überhaupt bei Magni zu tadeln ist, dafs er im Faltenwurf sich zu viel an das todtte Modell hält und manchen „Bruch“ ganz unmotivirt einsetzt. Die Fehler traten besonders an seinem „Sokrates“ hervor, einer übrigens edel aufgefafsten Figur, an welcher der antike Kopf mit viel Geschick ins „Realistische“ umgesetzt erschien. Bei des Künstlers „Beatrice“ war nur die reizvolle Ausführung zu bewundern; der Künstler hat daran die Anmuth der Keuschheit geopfert; die „Verzückte“ blickte gar zu starr nach den himmlischen Höhen und konnte den Beschauer keineswegs erwärmen. Ein wundervolles Köpfchen voll zartester Empfindung zeichnete dagegen seine „Sappho“ aus; an der Gestalt störten nur wieder die zu profaischen Faltenmotive.

Am populärsten wurden auf der Ausstellung die Sculpturen des Mailänders Quarniero, da er mit seinen Vorwürfen dem Publicum so recht ins Gemüth griff; „die Jugend Raphael's“ nannte er einen gar sentimental dahinblickenden Knaben im Florentiner Costume, der, den Stift in der Hand, mit der Mappe graciös an einer gebrochenen Säule lehnt; „die Rose der Unschuld“ reichte ein halbentblöstes und darüber wohl etwas verschämtes Mädchen dem Beschauer entgegen. Das Kind des Tages war jedoch kein „erzwungenes Gebet“; ein kleiner Knabe im Hemdchen wird zum Beten gezwungen und sucht seine Thränen und seinen Unwillen zu „verbeifsen“. Wir haben des an und für sich nichtsagenden Gegenstandes schon in der Einleitung gedacht und können hier nur wiederholen, dafs das Publicum nur deshalb den Kleinen so fanatisch umschwärmte, weil er eine Seelenstimmung auszudrücken suchte, worin Quarniero — freilich nur in diesem leichten Genre — als einer der begabtesten unter den Mailänder-Realisten zu bezeichnen ist. Seine Gestalten interessirten, sie gaben zum Mindesten ein Stück Leben, wenn auch von der edelsten der Künste, der Sculptur, höhere Tendenzen in Bezug auf das Stoffliche zu verlangen wären.

Als Gegenstück zu dem erwähnten jungen Raphael konnte Egidio Pozzi's „Michel Angelo“ gelten, ein Figürchen voller Grazie und vollendetster Durchführung, an welchem jedoch einige Proportionsfehler in den oberen Extremitäten zu verzeichnen wären. Der jugendliche Künstler hat einen Satyr in einen Steinblock gemeifelt und blickt, den Kopf auf den Arm gestützt, nachsinnend auf sein Werk, „als ob ihm bange Zweifel über seine Künstlerlaufbahn aufstiegen“, wie die beigegebene Erklärung bemerkte.

Harmlos in die Saiten des Gefühls zu greifen, oft nur um der Erscheinung einen Vorwand zu geben, sind es denn zumeist jugendliche Gestalten, die von den italienischen Bildnern auf das Schaupiedestal gebracht werden.

In wahrer Legion erschienen Kinderfigürchen, an denen das „Naive“ in allen möglichen Variationen geschildert wurde. Zu den besseren dieser Gattung gehörten von den Mailändern die Arbeiten von Peduzzi, Calvi, Zanoni, Pereda und Pietro dal Negro. Das Meisterstück in technischer Beziehung lieferte jedoch für dieses Genre Donato Baccaglia mit seiner Gruppe „die Seifenblase“. Es mufs geradezu eine Keckheit genannt werden, für eine Marmor-sculptur einen solchen Vorwurf zu wählen! „Auf einer blumenumrankten Balu-

strade sitzt oder balancirt vielmehr ein Knabe und hält an einem Röhrchen eine Seifenblase (in Glas nachgebildet) empor, nach welcher ein zweiter, in rein schwebender Stellung an dem Postamente emporkletternd, übermüthig die Hand ausstreckt! Arme und Füße hingen dabei so frei herum, das Ganze war so luftig gebaut, das man bei der vollendeten Ausführung über die Bravour des Meißels nur zu staunen vermochte. Ein ähnliches Virtuosenstück hatte übrigens auch Branca in seinem „Traubendieb“ geliefert. A. Bezzola schilderte einen launenhaften „Modellino“; vergebens schmeichelt eine junge Künstlerin ihrem Amor-Modell, seine gewifs heitere Rolle weiter zu spielen: der kleine Schelm sträubt sich gegen das langweilige Geschäft in ganz köstlicher Geberde, die übrigens lebhaft an Begas' „zürnenden Amor“ erinnerte.

Ganz im Dufte mittelalterlicher Romantik brachte C. Teffin unter der Devise „La bocca mi baccio tutto tremante“ die Liebenden „Paolo und Francesca“ in Marmor zur Erscheinung. „Il baccio“ wäre wohl der einfachere Titel der Gruppe gewesen, an welcher übrigens das Arrangement in der Gewandung manch hübsches Motiv bot.

Barzaghi führte uns an das Nilufer und liefs uns von der Tochter des Pharaos den kleinen Moses im Binsenkörbchen präsentiren; die Gestalt war reizend durchgeführt, nur drängte sich, wie an des Künstlers „Phryne“, das Sinnliche etwas auffällig in den Vordergrund, was wohl auch bei Imanuelle's „Mädchen im Bade“, dem „Schlaf der Unschuld“ und der „Eva“ von Argenti und so manch Anderen mit berechneter Absicht der Fall war. Die Figur Imanuelle's hätte wohl der anatomischen Gewissenhaftigkeit nach, mit welcher das betreffende Modell copirt war, besser „die Frau im Bade“ heißen sollen. Barzaghi's „Eitle“, ein Kind, das sich im Schleppekleid probirt, erinnerte an Makart's Amoretten.

Bemerkenswerth ist, das mit dem vollendeten Realismus in der Form auch die Composition sich wenig um die plastischen Gesetze kümmert und darin rein malerisch zu Werke gegangen wird. Wie absichtlich fanden sich Werke, die dieser Richtung angehörten, in der Vorhalle des nördlichen Amateur-Pavillons ausgestellt, von welchen wir Oldofredi's „Chislehurst“, Napoleon, tief gebeugt auf einem Lehnstuhle sitzend, und Larrochi's (Professor in Siena) originelle Gruppe „Tobias, eine Leiche bestattend“ erwähnen wollen; es begegnete wohl zum ersten Male in der Plastik, in dem Piedestal einer Gruppe ein Grab gehauen zu finden und darüber mit gespreizten Füßen eine Gestalt einen Leichnam an einem Tuche in die Tiefe senken zu sehen.

Das Werk befaß jedoch, besonders in den nackten Theilen, große Vorzüge und war auch sonst, wenn man einmal der Möglichkeit der Darstellung zustimmte, sehr schön aufgebaut. Nebenan stand auch Oldofredi's „Kriegsgenius“, der vor seinen Werken zurückschaudert; eine imposante Figur, die wohl schon in ihrer gemeinen Haltung (sitzend mit aufgeschlagenem Fusse) das rauhe Geschäft andeutete, in welchem mit jenen Werkzeugen hantirt wird, die zu ihren Füßen lagen.

Ob sich die Plastik zur Erhöhung des Effectes in einem Bildwerke zweierlei Materialen bedienen darf, hat wohl schon das Alterthum entschieden, und wird ja die Schönheit von Phidias' chryselephantinen Statuen von den Schriftstellern über alle Massen gepriesen.

Calvi's Büsten des „Othello“ und der „Selica“ in Bronze und Marmor waren als decorative Stücke gewifs von überraschender Wirkung, mochte man auch gegen „Büsten mit Armen“ einiges Bedenken tragen.

Von den Genueser Künstlern hatte Monteverde (früher in Rom) mit seiner Gruppe „ Jenner, am eigenen Kinde die Einimpfung versuchend“ für den Realismus einen kecken Trumpf ausgespielt. Wer sollte doch einen solch profanen Vorwurf für eine lebensgroße Gruppe in der Plastik annehmbar halten!

Und doch wufste der Künstler in seinem Werke durch die Schärfe der Charakteristik und die tiefe psychologische Wahrheit den Beschauer zu fesseln. Der kleine, sich sträubende Knabe, der nicht weiß, was mit ihm geschieht, die gespannte Aufmerksamkeit des nachmals so berühmten Verfassers der „Inquiry in to the causes and effects of the variolae vaccinae“ waren sich gegenseitig trefflich ergänzende Contraste und machten das Werk einheitlicher und abgeschlossener, als manche schüchtern componirte Episode aus dem Olymp. Mondeverde's brillante Technik ist von seiner Gruppe „Kinder mit Katzen spielend“ (Münchener Ausstellung 1869) her bekannt. Als reizendes Figürchen, mit unendlich zarter Empfindung behandelt, muß hier auch des Künstlers „Columbus“ Erwähnung finden.

Er stellte uns nicht den gewaltigen, kühnen Weltumsegler vor — noch ist's der sehnfuchtsvoll nach dem Meere blickende Knabe, der wohl aus dem zusammengeschlagenen Buche die Nahrung faugt zu seinen Plänen, nach dem Westen hinzufegeln.

Wie sehr für die Italiener das Gebiet der Plastik ein unbegrenztes ist, hat Tabacchi (Turin) mit seinem Debardeur am ausgelassensten bewiesen. Es gehört wohl von technischer Seite eine Verwegenheit dazu, eine Figur, auf einem Marmortische sitzend, darzustellen — andererseits kommt man aber denn doch in Verlegenheit, ob man den Künstler schelten oder belachen soll, ein Sujet für die Sculptur von der „Mascherata“ geholt zu haben. Solche Vorwürfe werden doch selbst im Journal amusant nur in loser Contour gezeichnet: der Italiener nimmt keinen Anstand, sie in edlem Marmor zu verkörpern — als ob es ihm ebenso wenig Mühe kostete!

Als Repräsentant der idealen Richtung erschien von den Turinern Josef Tini, dessen Marmorstatuen „Frühling“ und „Herbst“ ganz im Stile Canova's gehalten waren. Als Romantiker wäre den genannten Meistern Cuglierero (Turin) hier anzuschließen. Seine Marmorgruppe „Pompejanische Idylle“ besitzt zwar wieder eine gewisse Dosis jener keusch-sinnlichen Reize, in welchen die platonischen Aesthetiker den Untergang aller Kunst erblicken; doch hat der Künstler hier die Gestalten so unschuldig postirt, wie Canova in seiner Gruppe „Amor und Psyche sich küßend“; nur ist es in dem berühmten Werke der Villa Carlotta nicht so sehr mit dem Weiblichen auf den Beschauer abgesehen als hier, wo die unbefangene Naivität, die schon Boulanger in seinen pompejanischen Episoden ziemlich lose spielen läßt, wohl an ihrer Grenze erscheint. Holdselig neigt „sie“, an den Pfeiler gelehnt, ihr Köpfchen nach rückwärts und neckt den Knaben, der sich zum Kusse neigt, so zierlich mit der Hand am Kinne, daß in dem zarten Sträuben wohl nur ein zartes Verlangen zu lesen ist.

Von den Florentinern wollen wir Piatti in seinen Arbeiten hervorheben, in denen sich Anmuth und Schönheit der Linien mit hoher Formvollendung paart. Seine „Angelica“ kann sich ohne Scheu neben die mediceische Venus stellen; in edler Auffassung bei der reizvollsten Durchführung (besonders in der Drapirung) zeigte sich seine „Jone“. Als Virtuos in Marmor producirte sich im wahrsten Sinne des Wortes der gegenwärtig in Florenz lebende Taffiner Caroni. (Die Arbeiten waren in einem kleinen Saale der Schweizer Kunstausstellung in der Kunsthalle exponirt.) Neben allerlei scherzhaften Kinderscenen, deren Titel, als „die Kälte“, „der Eindruck des Wassers“, „die kleine Leda“ wohl schon die Art und Weise der Behandlung bezeichnen mögen, fand sich ein Figürchen „die Jugend“, an dem der Meißel wieder Bewunderungswürdiges geleistet hatte.

Aus einem Rosenstrauche schwebt eine Mädchenknospe mit Schmetterlingsflügeln in holdseliger Verzückung empor und hat sich zur Freiheit des Daseins nur noch dem hemmenden Netze zu entwinden, das ihre Füße umschlungen hält. Als Titel wäre wohl besser „Frühling“ zu wählen — doch wen kümmert bei solchen Erscheinungen, bei denen es bloß auf den Duft der Sache ankommt, der Titel!

Dieselbe Vollendung in technischer Hinsicht zeigte uns der Künstler auch an seiner „Afrikanerin“; so realistisch die Formen gehalten waren, so schön waren sie auch.

Einganzsonderbares Effectstück hatte Grilla in seiner „lesenden Blinden“ gebracht: das arme unglückliche Wesen tastete mit den Fingern in einem Buche mit erhabenen Lettern, und dem Beschauer blieb es überlassen, das Bild sich auszumalen, wozu ihr starres Antlitz die Folie bot.

Von den Römern hatte Maffini in seiner „Fabiola“ ein Meisterstück in der Drapirung geliefert; wie überhaupt in der ganzen Gestalt die Natur sozusagen abgeschrieben erschien. Bottinelli's „Eitelkeit“, Rosetti's „Naivetät“, „die Quelle der Liebe“ etc., sowie Rondoni's „Bacchantin“ waren anmuthige Gestalten, bei denen die Formen sich zumeist an die ideale Richtung hielten. Anfiglioni's Sculpturen gingen nur auf technische Bravour aus; viel mehr war an ihnen nicht zu bewundern. Zur Erinnerung an Monti's „Traum der Freude“ brachte er neben Anderem auch eine ganz verschleierte schwebende Gestalt als „Flora“. Die „blinde Nidia“, Blumen pflückend, von Dinotti, muß wohl als unplastisches Motiv bezeichnet werden, war aber durch die reizvolle Behandlung des Details von ansprechender Wirkung.

Es dürfte das Angeführte für die Charakteristik der gegenwärtigen italienischen Sculptur genügen; denn, was sich unter den nahe 300 ausgestellten Werken Weiteres vorfand, war weniger bedeutend und schloß sich der einen oder anderen der localen Richtungen an, die übrigens, wie aus dem Geschilderten ersichtlich sein mag, unter sich nur geringe Unterschiede zeigen.

Die Sculpturen der übrigen Staaten.

Den besprochenen Großmächten der Kunst gegenüber bot die Plastik der anderen Staaten keine auffallenden Sonderheiten in Bezug auf die allgemeinen Bestrebungen. Die Künstler erhalten ja ausschließlich ihre Ausbildung auf deutschem, französischem oder italienischem Boden, und ist es begreiflich, daß sie sich in ihren Productionen je den betreffenden Schulen anschließen. Vielfach ist es denn auch die nationale Verwandtschaft mit einer dieser drei Hauptvölkerchaften, daß die Künstler schon von Hause aus ähnlichen Tendenzen ergeben sind. So finden wir beispielsweise in der Schweiz die deutsche, französische und italienische Richtung vertreten; Belgien hält sich an Frankreich, England an Italien, Rußland an Deutschland und Italien etc. Nur die Künstler Dänemarks correspondiren seit Thorwaldsen direct mit dem alten Griechenland; wie auch die modernen Bildner dieses einstigen Kunstlandes noch Reflexe des goldenen Zeitalters zur Erscheinung zu bringen suchen. Griechenland hatte Sculpturen aus dem Alterthume und der neuesten Zeit auf der Ausstellung repräsentirt; die Ueberreste von den Bauten der Akropolis und Anderes aus Attica wurden in Gypsabgüssen vorgeführt, an denen freilich das Gros des Weltausstellungs-Publicums mit geringem Interesse vorübereilte; höchstens zogen hie und da die Photographien des ehrwürdigen Burgfelsens einen Philhellenen an, die Gedanken in der Vergangenheit schweifen zu lassen — doch wie wenige waren dies!

Als der begabteste unter den Bildnern der Gegenwart, die in Attica ihre Werkstätte haben, ist Leonidas Drossis hier anzuführen. Seine Werke, die in bedeutender Anzahl auf der Ausstellung erschienen waren, lehnen sich unmittelbar an die alten Vorbilder an und sind durchwegs vom edelsten Geiste getragen. Glücklicher ist der Künstler jedoch in Einzelstatuen als in größeren Compositionen, welchen (wie bei den Giebelsculpturen der Sina'schen Akademie) der organische Zusammenhang fehlt und wo die Gestalten nur aneinandergereiht aussehen.

Von hoher Schönheit und vorzüglicher Durchführung war seine Penelope; die zarte Behandlung der Drapirung erinnerte lebhaft an die weiblichen Gestalten des Ostgiebels vom Parthenon; auch die „Sappho“ zeigte von edler Auffassung, und war es dem Künstler trefflich gelungen, die Gestalt in den reizvollen Motiven der Gewandung durchzuzeichnen; etwas kühl war nur der Ausdruck des Kopfes. Die Statue „Alexander der Grosse“ machte durch den massigen Aufbau der Formen wohl einen imposanten Eindruck; nur störte den Effect einigermaßen die unentschiedene Haltung der Figur; Stand- und Spielfuß hielten ihre Rollen zu getheilt.

Ebenfalls ganz vom Geiste der Antike getragen und in Bewegung und Form gleich lebensvoll war G. Vitalis' „Theseus“. Der Held ist eben im Begriff, sich die Sandalen anzurümen, erscheint aber durch einen Vorgang in der Ferne abgelenkt und hat stolz das helmgekrönte Haupt dahingewendet.

Gegen die Ergänzung der mileischen Venus von J. Koffos (der Künstler läßt sie ihr Spiegelbild schauen) wäre wohl manches einzuwenden; im Ganzen war jedoch die herrliche Statue (Originalgröße in Marmor) mit grossem Verständnisse copirt.

Von drastischem Effecte war dagegen der nicht ferne davon placirte „gefangene Neger“ von Vitzaris, der auf seinem elenden Lager sitzend den Beschauer so verschmitzt anblinzelte, daß er in seinem traurigen Lose eher ergötzte, als das Erbarmen wachrief; wie es der Gegenstand verlangte, waren die Formen im derbsten Realismus gehalten.

Wenn wir noch der originellen Idee — „das System des Copernicus“ plastisch in einem Genius mit einer Weltkugel von G. Brutos dargestellt — gedenken und auch noch den ziemlich kühlen „Schnitter“ von Philippotis erwähnen, so dürften wir von dem Bedeutenderen der modernen griechischen Sculpturen auf der Ausstellung nichts vergessen haben.

Der strenge hellenische Stil wird von dem Dänen Jerichan, dem begabten Schüler Thorwaldsen's, mit edler Consequenz festgehalten. Von seinen ausgestellten Arbeiten erinnerte der Fries „die Hochzeit der Roxane“ am lebhaftesten an seinen großen Meister, dessen „Alexanderzug“ ihm allerdings zum Vorbilde diente. Die Composition ist reich an lebensvollen Gruppen, deren Zusammenströmen nach dem Centralpunkte (dem Brautpaare) dem Werke eine wohlthuende Einheit verleiht, was vielleicht in manchen Punkten bei Thorwaldsen's Fries nicht der Fall ist; als am gelungensten dürften wohl die Partien der herbeigeführten Stiere, der Tanzenden und Musizirenden und des Trinkgelages zu bezeichnen sein; ganz an die edlen Gestalten des panathenäischen Festzuges erinnerten die „Griechen“ links von der Hauptgruppe. In Bezug auf die Durchführung ist diese besonders in den nackten Theilen zu loben; die Drapirung erschien in manchen Partien etwas schwerfällig. Von einem Totaleindrucke des gewiss bedeutenden Werkes war selbstverständlich keine Rede, da nur Theile des Ganzen in Gypsabgüssen ausgestellt waren, und eine Uebersicht nur aus ziemlich schlechten Photographien gewonnen werden konnte.

Des Künstlers „badende Mädchen“ sind von früheren Ausstellungen her bekannt; sie sitzen wie zwei Nixlein beisammen und schauen in die Ferne; die Köpfe waren mit zartem Empfinden durchgeführt, nur schade, daß die übrigen Formen in der Starrheit der antiken Formgebung das Leben verläugneten. Voll Leben und Feuer war dagegen des Meisters Bronzegruppe „der Pantherjäger“ (Vorhalle des südlichen Amateuropavillons). Derselbe hat ein Junges geraubt und ist im Begriff, die an ihn heranspringende Mutter mit der Lanze zu durchbohren. Erwähnenswerth ist von dem Künstler noch ein „Christus am Kreuz“ (Marmor) als Unicum auf der Weltausstellung.

Die Arbeiten von Hafsciriis, Saabye und Thielmann (sämtlich aus Kopenhagen) boten kein besonderes Interesse.

Von der skandinavischen Halbinsel waren in der Plastik blos drei Künstler mit je einem Werke auf der Ausstellung erschienen. Erwähnenswerth ist davon die Marmorstatue „David“ von Borch (Christiania). Der Hirtenknabe hält dankend zu Gott den Stein empor. Die Gestalt hatte im Nackten schöne Details und machte im Ganzen einen gefälligen Eindruck; etwas kalt liefs indess der Kopf.

In der russischen Kunstabtheilung fielen besonders die Arbeiten Walter Runeberg's auf. In den Formen wohl etwas nüchtern, mangelt seinen Gestalten jedoch keineswegs edle Zeichnung und würdevolle Auffassung; sein Bestes war die Gruppe „Apollo und Marfyas“; ein äußerst zart durchgebildetes Figürchen der „schlummernde Amor“; etwas ängstlich dagegen die Gruppe „Psyche mit Cupidonen“. Ein mehr realistischer Zug geht durch die Arbeiten Tschischoffs, was sowohl bei seinen Marmorgruppen „im Unglück“ und „Blindekuhspiel“ und noch ausgesprochener in seinen Portätreliefs zu Tage trat. Ganz an die akademischen Regeln hielt sich Brozk in seiner Gruppe „das erste Liebeslispeln“; an die Italiener lehnte sich Kamensky mit seiner Gruppe „der erste Schritt“ an. Wie ein kleiner Knabe unter Aufsicht der Mutter „gehen lernt“, ist denn doch ein für die Plastik etwas profaner Vorwurf! Ganz eigenthümlich hatte der Künstler in einer zweiten Gruppe die „Politik“ symbolisirt. Die Gestalt verhüllte sich den Mund, hatte auf dem Schofse Schwert, Feder, Orden und Depeschen liegen, trat mit dem Fusse auf das Geld und hielt einen Hund am Halsbande, der mit einer Katze spielte!

Weitzenberg's Idealgestalten zu den Versen „Das Herz ist gestorben, die Welt ist leer“ und „So bleichet meine Jugend, wie die Kränze schnell verblüh'n“ hatten manches hübsche Detail, im Ganzen erwärmten sie wenig.

Die kleinen Bronzegruppen (meist Thiere) von Kadet und Lanaray hielten sich an die französischen Vorbilder.

England, welches sich so sehr bemüht, seiner Kunst und Industrie ein selbstständiges nationales Gepräge zu geben, mag dies in allem Anderen eher als in der Sculptur erreichen. So wenig plastischen Sinn wir in der englischen Malerei entdecken, so wenig verstehen es auch die Bildner, das Leben plastisch zu verkörpern. Seit John Flaxman glorreichen Andenkens die edle Einfachheit der Antike in seinen Umrisszeichnungen zu Dante und Homer wieder in Erinnerung brachte, folgte die gesammte Sculptur Englands der idealen Formgebung, was jedoch bei den unfähigen Nachfolgern dieses Meisters in Hohlheit und Nüchternheit ausarten mußte. Mangelt daher schon der Form jedes Leben, so bieten in der Regel auch die Vorwürfe kein besonderes Interesse; sie tragen zumeist jene verschwommene Sentimentalität zur Schau, in welcher die Mylady interessant zu sein sucht, und entbehren einerseits den Reiz der Anmuth, andererseits jede Energie. Wenden wir uns gleich zu dem Werke eines der bedeutenderen Meister, zu C Marshall's „Undine“; melancholisch lehnt das feuchte Weib an einem Fels und blickt ziemlich gedankenarm in die Weite. Die Formen waren schön und von bewunderungswürdiger Glätte, doch kalt wie das Materiale, aus dem sie gemeißelt. Dieselbe edle Langweile brütete auch über Stephen's „Euphrosyne und Cupido“. J. Durham's Marmorgruppe „Schlaf ein“, ein Kind mit einem Hunde, und Adams-Acton's „Giocatore“ boten nichts Erhebliches. Ein frischerer Geist belebte nur die kleinen Thierstücke (Bronze), von denen H. W. Davis „laufender Stier“ und die Arbeiten J. E. Boehm's besonders hervorzuheben sind.

Wenn wir, unserer Pflicht getreu, auch einen Blick nach den Ländern jenseits des Oceans werfen, so haben wir vom ganzen Erdtheil nur ein Werk zu verzeichnen, nämlich die „schlafende Schönheit“ von Ames van Wart (New-York) (Westeingang der Industriehalle). Der Künstler hatte darin Tennyson's Gedicht „der Tagtraum“ illustriert; auf einem ziemlich geschmacklosen Sopha ruhte „die Schönheit“, die wohl von den Passanten wenig in ihren Träumen gestört wurde.

Von belgischer Plastik machten sich zunächst die Arbeiten Ch. A. Fraikin's bemerkbar. Seine Marmorgruppe „ein erstes Kind“ war mit viel Leben aufgefaßt; nur drängte sich bei dem schon an und für sich unplastischen Motive das Sinnliche etwas zu derb in den Vordergrund. Des Künstlers Büste der Königin und Dutrieux Büste des Königs waren hübsch modellirt, weiteres Interesse boten sie nicht. Glänzend war von den Belgiern die Medailleurkunst in den Namen Sandoz, Jacques und Charles Wiener und J. Danse vertreten.

Von den Schweizer Plastikern waren F. Schlöth aus Basel (derzeit in Rom) und Rob. Dorer (Baden, Argau) mit bedeutenden Arbeiten auf der Ausstellung erschienen. Von Schlöth ist zunächst das für Basel bestimmte Jakobsdenkmal zu verzeichnen, welches in der Rotunde ausgestellt war. Die schlechte Beleuchtung, sowie die störende Umgebung vereitelten wohl einen ruhigen Totaleindruck des Werkes, wie es überhaupt stets mislich bleibt, fürs Freie bestimmte Plastik im geschlossenen Raume zu beurtheilen.

So viel konnte jedoch wahrgenommen werden, dafs die äufserst lebendig componirten Figuren ihren Effect nicht verfehlen werden; die Gestalten am Piedestal dürften unseres Erachtens nur zu bewegt gehalten sein, und das Auge von der Hauptgestalt, welche denn doch zunächst imponiren mufs, zu sehr ablenken. Ob die Wirkung nicht einheitlicher wäre, wenn die gigantische Helvetia, statt mit fliegender, in ruhiger Drapirung erschiene, wollen wir hier blos berühren; zum Mindesten erreichte Dorer mit seinem „Genfer Nationaldenkmal“ in der ruhigen, würdevollen Auffassung seiner Gestalten denselben, wenn nicht noch gröfseren Effect. Dorer's Werk baute sich auch schon vom Piedestal an in schöner Harmonie auf, und wäre dafür nur ein besserer Ort der Aufstellung (als in der Rotunde) wünschenswerth gewesen. Von Schlöth ist dann noch ein Marmorrelief „Ganymed vom Adler in dem Olymp getragen“ als lebendig componirt und fleifsig durchgeführt zu erwähnen; seine Marmorgruppe „Adam und Eva“ erhob sich jedoch nicht viel über akademisch stilisirte Actstudien. Recht zart behandelt und gelungen, in die Kreisform componirt, waren Ruf's Marmorreliefs „die vier Tageszeiten“.

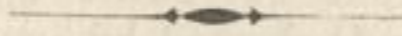
Von Spanien, dem Heimatlande Murillo's und Velasquez's, wo heutzutage wohl die Kunst im tiefen Schlummer ruht, hatten nur zwei Bildner aus Barcelona, A. Vallmiyana und R. Nobas, ausgestellt, und zwar ersterer einen sehr schön gearbeiteten „Christus im Grabe“ (Marmor) und letzterer eine charaktervolle Büste des Dichters des Don Quixote.

Längst sind die Hallen im Prater geschlossen und in alle Welt zog wieder heimwärts oder ging dem Orte seiner Bestimmung zu, was sich zum internationalen Feste als Culturzeugnifs eingestellt hatte. Rasch blättert die Zeit im Buche der Ereignisse und schlägt im Fluge in die Vergangenheit, was in der Zukunft verborgen ruht. Manches Blatt fällt wohl der Vergessenheit anheim, und manches erlebte Ereignifs streift später in der Erinnerung nur einem Irrwisch gleich durch die Gedanken — werthlos dem Streben und Ringen unseres Daseins! Wohl Keinem von all' den Taufenden, die im Sommer 1873 von Nah und Fern nach den Palästen des Praters hinab gewandert, werden jedoch die Tage des dortigen Aufenthaltes sobald aus dem Gedächtnisse entschwinden; das Riesenwerk, wie es in niedagewesener Pracht vor Augen lag, hat in seiner Grofsartigkeit und seinem Reichthume gewifs auf Jeden den unvergefslichsten Eindruck gemacht. Theilte sich das Interesse auch zunächst in Fachgruppen und suchte jeder vorerst das „Seine“ unter dem Ausgestellten: in den Hallen der Kunst traf sich alle Welt und wird ihr Andenken allerorts am lebendigsten bleiben; fand doch ein Jeder in den mannigfachen Reflexen des Lebens und der Natur, was seinem Empfinden sympathisch war und die Funken wohlthuend entflammte, die das Leben sonst gebunden hält.

Gleichgiltig wandeln wir oft an Dingen vorbei, die, von des Künstlers Hand dargestellt, uns anregen und zum Nachdenken auffordern; selbst das Unbe-

deutende, aus dem Weltgewühle herausgehoben, kann uns Gedankenkreise eröffnen, in welchen sich unser Empfinden veredelt und wir der Erkenntniß näher rücken. Diese hohe Pflicht kann jedoch die Kunst nur erfüllen, wenn sie stets die Natur zur Quelle nimmt und in der Form die vollendete Wahrheit anstrebt!

Die allgemeine Strömung der Zeit ist diesen Tendenzen günstiger denn je, und in den Bahnen, in welche bereits die Malerei eingelenkt hat, — im edlen Realismus — wird auch die Plastik ihr Heil in der Zukunft zu suchen haben!



65 Ju 23

