



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## Universitätsbibliothek Paderborn

### **Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte**

Kleine Schriften über neuere Kunst und deren Angelegenheiten

**Kugler, Franz**

**Stuttgart, 1854**

Kunstreise Im Jahr 1845.

[urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1499400](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1499400)

# KUNSTREISE IM JAHR 1845.

## I.

Ueber die Anstalten und Einrichtungen zur  
Förderung der bildenden Künste und der Conservation der Kunstdenkmäler,  
in Frankreich und Belgien.

Nebst Notizen über einige Kunst-Anstalten in Italien und England.

(Berlin, 1846.)

So entschieden die Entwicklung der Kunst ihren inneren Gesetzen folgt, so wenig sich etwas schaffen lässt, wenn kein angeborenes Vermögen vorhanden ist, ebenso abhängig ist diese Entwicklung von der äusseren Pflege und Förderung der Kunst und von den Einrichtungen, welche hiezu getroffen werden. Wenn die ausgestreute Saat nicht auf einen wohl bearbeiteten Boden fällt, wenn Regen und Sonnenschein nicht hinzukommen, so ist die Aussicht auf eine günstige Erndte mehr als zweifelhaft.

Nächst den künstlerischen Talenten selbst kommt es mithin sehr wesentlich auf die Art und Weise an, wie die Kunst verwaltet wird, auf die Mittel, durch welche der Kunstsinn entwickelt, das künstlerische Talent ausgebildet, das ausgebildete Talent für grosse Zwecke würdig verwandt werden soll. Die Frage wird gegenwärtig an vielen Orten in ernstliche Erwägung gezogen; das Bedürfniss zu eigenthümlichen Einrichtungen für diese Zwecke oder zur zeitgemässen Reform der für sie bereits früher gegründeten Anstalten ist ziemlich allgemein verbreitet und hat hier und dort schon bemerkenswerthe Erfolge hervorgebracht. Hand in Hand hie- mit geht zugleich noch ein Andres, das sich gegenwärtig nicht geringerer Beachtung erfreut: die Sorge für die Kunst der Vergangenheit, für die von unsern Vorfahren uns hinterlassenen Denkmäler. Auch hiebei werden die wünschenswerthen Erfolge durch die Gestaltung der äusseren Einrichtungen wesentlich bedingt.

Unter Umständen, wie die eben genannten, wo es auf die praktische Befriedigung vorhandener Bedürfnisse ankommt, ist es jederzeit räthlich, möglichst umfassende Erfahrungen zu sammeln und aus der Beobachtung dessen, was anderwärts geschehen oder versäumt ist, den besten Nutzen

zu ziehen. Was die Kunst und den Kunstsinn bei uns gefördert oder gehemmt hat, was für sie weiter zu thun sein möchte, wird uns im Vergleich mit den Zuständen und Einrichtungen des Auslandes besser klar. Es wird somit nicht überflüssig sein, wenn wir uns auch mit den letzteren vertraut machen, abgesehen davon, dass diese Kenntniss der äusseren Verhältnisse, wie dieselben sich im Auslande gestaltet haben, zur richtigen Würdigung der von dort ausgegangenen Leistungen ebenfalls wesentlich beiträgt.

Frankreich und Belgien gehören zu den Ländern, in denen gegenwärtig ein vorzüglich reges Kunstleben herrscht. Auf höheren Befehl war ich im vorigen Jahre veranlasst, von den Anstalten und Einrichtungen, welche dort für die in Rede stehenden Zwecke vorhanden sind, nähere Kenntniss zu nehmen. Ich lege die Beobachtungen, die ich in beiden Ländern, so gut dies bei einem freilich nur kurzen Aufenthalte möglich war, gesammelt habe, den Freunden und Gönnern der Kunst in den folgenden Blättern vor, indem ich zugleich nach anderweitigen Mittheilungen einige Notizen über einige Kunstanstalten in Italien und England beifüge. Wenn der Gegenstand hiemit auch nicht erschöpft sein wird, so dürfte er doch auf ein mehrseitiges Interesse Anspruch haben.

## 1. Kunst-Anstalten in Frankreich.

### Uebersicht der Ressorts.

Die Verwaltung der Kunstangelegenheiten in Frankreich ist von verschiedenen höchsten Instanzen, vorzugsweise jedoch von dem Ministerium des Innern abhängig. Von letzterem ressortiren namentlich die aus Staatsfonds unterhaltenen Kunstschulen. Bei monumentalen Ausführungen ist gelegentlich das Ministerium der öffentlichen Arbeiten betheilig. Zu dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts steht die Kunst als Gegenstand allgemein humanistischer Bildung in einem näheren Bezuge. Ausser der Einwirkung dieser oberen Staatsbehörden geschieht aber gleichzeitig viel zur Förderung künstlerischer Interessen durch die Communalbehörden (wenigstens durch die Behörden einzelner grosser Städte, vornehmlich durch die von Paris), wobei ein Hauptaugenmerk auf die künstlerische Bildung der Handwerker gerichtet zu sein scheint; während die höchsten und bedeutendsten Unternehmungen und deren Beförderung zum Theil der unmittelbaren königlichen Einwirkung ihr Dasein verdanken. Mehrere wichtige Kunstinstitute ressortiren von der königlichen Civilliste.

### Das französische Kunsthandwerk und die öffentliche Förderung desselben.

In vielfacher Beziehung sind die Leistungen der französischen Kunst nicht eben der Art, dass sie die geistigen Bedürfnisse des Deutschen be-

friedigen können. Neben einzelnen Erscheinungen von grossartiger, allen nationalen Schranken durchbrechender Bedeutung, neben jener rüstigen Praktik, die ein Erzeugniss umfassender und anhaltender Thätigkeit zu sein pflegt, tritt uns an den dortigen Kunstleistungen gar manches Seltsame und Willkürliche, manches Conventionale und äusserlich Angelernte entgegen. Dennoch besitzen die Franzosen einen grossen Vorzug, der zunächst anerkannt werden muss; sie haben das, was man im gemeinen Leben Geschmack nennt. Die künstlerische Zierde, welche sie dem äussern Leben geben, fügt sich demselben stets in mehr oder weniger harmonischer, einschmeichelnder Weise. Es ist, wie launisch oft in der Composition, doch stets ein sehr reizvolles Spiel, und mehr als das. Es ist der Ausdruck einer freien heitern Naivetät, der sich die Mittel zur Darstellung überall mit Leichtigkeit fügen. Mit andern Worten: die ornamentistische Kunst Frankreichs (die noch immer die Märkte beherrscht) ist deshalb so bedeutend, weil sie aus einem selbständigen, sehr durchgebildeten Kunsthandwerk hervorgeht. Der französische Kunsthandwerker ist im Allgemeinen kein Copist, der mühselig dieser oder jener künstlerischen Vorschrift folgt und dessen Werk, mag es ursprünglich auf noch so tiefer künstlerischer Grundlage beruhen, doch den Beschauer kalt lässt; er ist im Allgemeinen entwickelt genug, um in seinem Fache selbständig künstlerisch schaffen oder doch die etwa gegebene künstlerische Idee in seine eigene verwandeln zu können. Sein Werk trägt mehr oder weniger das Gepräge freier Thätigkeit.

Gewiss eine Folge dieses nationalen Vorzuges, aber ebenso gewiss auch der Grund zur Ausbildung und ferneren Erhaltung desselben ist die Sorgfalt, mit welcher in Frankreich die künstlerische Bildung des Handwerkers betrieben wird. Ausschliesslich zu diesem Zweck sind in den Städten des Landes 50 bis 60 sogenannte *Écoles de dessin* vorhanden, deren Besuch in der Regel unentgeltlich ist und die von der Regierung möglichst befördert und begünstigt werden.

#### Écoles de dessin zu Paris.

Paris besitzt eine Normalschule solcher Art unter dem Titel der „*École royale et spéciale de dessin et de mathématiques, appliquée aux arts industriels.*“ Diese Schule ist eine Staatsanstalt und wird der Hauptsache nach aus Staatsfonds unterhalten; doch erfreut sie sich zugleich namhafter königlicher Unterstützungen, wie es sich auch die Stadt angelegen sein lässt, dieselbe durch Bewilligung reichlicher Mittel zu fördern. Ausgezeichnete Männer sind aus ihr hervorgegangen, u. A. der berühmte Architekt Percier, der ihr in dankbarer Erinnerung ein ansehnliches Legat vermacht hat. Der Besuch der Schule (der wie bei den meisten übrigen unentgeltlich ist) beläuft sich durchschnittlich auf 2000 Schüler. Der Unterricht, dessen ausschliesslicher Zweck die „Anwendung der Kunst auf das Gewerbe“ ist, betrifft Figuren-, Thier-, Pflanzen- und Ornamentzeichnungen, nach Vorlegeblättern und Modellen (bei den Pflanzen auch nach der Natur); Modelliren; Ornament-Composition; niedere Arithmetik und Geometrie; beschreibende Geometrie, Statik, Constructionslehre, Elemente der Architektur. Die Lokalität ist wohl eingerichtet; die Zeichensäle haben, für die Tagesstunden, Oberlicht, welches von der Decke einfällt. In der

Klasse für Ornament-Composition bewunderte ich die wahrhaft classischen Vorbilder, welche der Lehrer zur Verdeutlichung seines Vortrages vor den Augen der Schüler mit breitem Pinsel auf das aufgespannte Papier hinwirft. Es ist die Einrichtung getroffen, dass die schon in den Werkstätten beschäftigten jungen Handwerker den betreffenden Unterricht in den späteren Abendstunden erhalten. Nach ächt französischer Sitte wird der Eifer der Schüler durch eine Menge von Concurrerenz rege erhalten. Dergleichen finden theils monatlich statt, zur stets erneuten Vertheilung der Plätze; theils sind es vierteljährliche, halbjährliche oder jährliche Concurrerenzen. Eine Jury, aus dem Collegium der Professoren und einer ebenso grossen Zahl anderer Personen (Mitgliedern der *Académie des beaux-arts* oder ehemaligen Pensionärs der *Académie de France* in Rom), entscheidet über die Concurrerenz-Arbeiten. Die Preise bestehen in Büchern, Kupferstichen oder Medaillen; die der jährlichen Concurrerenz werden in feierlicher öffentlicher Sitzung, unter Vorsitz des Ministers des Innern, des Seinepräfecten oder eines andern höheren Beamten, ertheilt. Der steten Concurrerenzen wegen werden in den einzelnen Klassen gleichzeitig immer dieselben Gegenstände gearbeitet; daher bestehen die Vorbilder aus lithographirten Blättern und sind die Plätze der Gyps-klassen theatralisch, mit einem Modell in der Mitte, angeordnet. Vorzüglich ausgezeichnete Schüler erhalten ein Diplom, welches ihnen den Titel des „*Élève de l'école*“ giebt; den allerbesten aber wird ein besondrer „Ehrenpreis“, unter dem Namen „*prix Percier*“, der in einer Medaille mit dem Namen des Schülers besteht, ertheilt. — Der Unterricht wird regulirt und in regelmässigem Gange erhalten durch das Collegium der Professoren, welches, unter Vorsitz des Directors, monatlich seine regelmässigen Sitzungen hält. Der Director erstattet dem Ministerium vierteljährliche Berichte und jährlich einen General-Rapport. Zur vermehrten Controle der Anstalt dient eine besondrer „*Commission de surveillance et de perfectionnement*.“

Eine zweite Schule ähnlicher Art in Paris, die wie die ebengenannte vom Ministerium des Innern ressortirt, ist zum Unterricht der jungen Mädchen bestimmt, welche sich der Kunst oder den industriellen Gewerben widmen wollen. Hier wird das Zeichnen von Figuren, Ornamenten, Landschaften, Thieren, Blumen und lithographisches Zeichnen gelehrt. Bei den jährlich stattfindenden Concurrerenzen werden silberne Medaillen, und ausserdem, als besondrer Ehren-Preise, grosse Medaillen und Diplome vertheilt.

Neben diesen Staats-Schulen ist jedoch in Paris noch eine Anzahl städtischer Schulen, etwa sechs, vorhanden, die gleichfalls vorzugsweise zur Ausbildung der Handwerker bestimmt sind und in denen des Abends von 7 bis 10 Uhr gezeichnet wird. Man übt sich hier, wie mir berichtet wurde, insbesondere in den Darstellungen der menschlichen Gestalt, nach Vorlegeblättern, nach Gyps-Abgüssen und in einigen dieser Schulen selbst — was in jener *École royale de dessin* nicht stattfindet — nach dem lebenden Modell. — Uebereinstimmend mit diesen Verhältnissen ist es endlich, dass selbst in den Primair-Schulen auf den Zeichnen-Unterricht schon besondrer Sorgfalt verwandt wird. In der einen dieser Schulen, die ich besuchte, betraf der Zeichnen-Unterricht zwar nur das geometrische und das freie Ornament-Zeichnen; aber die äussere Einrichtung war bei mässigen Mitteln vortrefflich — Oberlicht von der Decke, sowie anderweitig zweckmässige Arrangements in den Hauptsälen, und theatralische Anord-

nung der Sitzplätze in der Gypsclassen, — und die Leistungen schienen mir dem vollständig zu entsprechen, was bei einem Unterricht von nur zwei Stunden wöchentlich erwartet werden darf. Auch bei diesem Unterricht findet die Rücksicht auf stets wiederholte Concurrenzen statt.

Was für den eigentlichen Kunst-Unterricht von Seiten des Staates geschieht, ist dagegen äusserst mässig, wenigstens sofern es sich um die Feststellung einer sicheren, den ganzen künstlerischen Beruf wahrhaft stützenden Grundlage handelt. Man ist hier im Wesentlichen durchaus noch bei den Einrichtungen einer früheren Zeit — bei denen nemlich, die unter Louis XIV. gegründet wurden, — stehen geblieben, obgleich die Gegenwart, der raschere Umschwung und der so bedeutend vermehrte Betrieb in derselben wesentlich abweichende Bedürfnisse hervorgerufen haben. Man sagte mir zwar, dass man das Bedürfniss einer Reform des Kunst-Unterrichts, welches sich heute fast überall kund giebt, auch hier empfinde, dass man aber grosses Bedenken trage, ein bewährtes Altes zu beseitigen, bevor man nicht über die Gestaltung des Neuen zu einem klaren Urtheil gelangt sei. Indess kann ich kaum glauben, dass dieses Bedürfniss schon in irgend überwiegendem Maasse hervorgetreten sei, da man erst unlängst eine Erneuerung des Reglements der *École des beaux-arts* vorgenommen und hierin die Bestimmungen des älteren Reglements nur geschärft hat.

#### École des beaux-arts zu Paris.

Die *École des beaux-arts* zu Paris, welche als die hohe Schule der Kunst für Frankreich gilt, ist, sofern es auf eine umfassendere Ausbildung in den Fächern der bildenden Künste ankommt, lediglich nur als ein Hilfs-Institut zu betrachten. Sie setzt anderweitig Gelegenheiten zur wirklichen künstlerischen Ausbildung voraus und dient nur zur Unterstützung derselben durch die reicheren Mittel, welche einer Staats-Anstalt zu Gebote stehen. Der äussere Anschein ist dem zwar sehr entgegen. Mit prachtvollen und sehr geräumigen Lokalitäten, mit glänzenden Kunstsammlungen ausgestattet, ist die *École des beaux-arts* geeignet, sowohl das Kunstleben an sich auf imponirende Weise zu repräsentiren, als überhaupt dem Nationalstolz der Franzosen aufs Lebhafteste zu schmeicheln. Ich erlaube mir, zunächst ein Paar Worte über das Lokal und die Sammlungen zu sagen.

Die der *École des beaux-arts* zugehörigen Gebäude nehmen den Raum des ehemaligen Klosters *des petits Augustins* ein, wo zur Revolutionszeit das berühmte *Musée des monumens français* eingerichtet war. Der neue Bau des eigentlichen *Palais des beaux-arts*, erst unter der gegenwärtigen Regierung ausgeführt, rührt von dem Architekten Duban her; er ist in einfach edlem Renaissance-Styl gehalten und möchte leicht als die schönste aller neueren Architekturen von Paris zu bezeichnen sein. Ein ziemlich ansehnlicher Vorhof ist nach der Strassenseite durch ein Gitter abgeschlossen. Seitengebäude stossen zur Rechten an diesen Hof, dekorirt mit einem prächtigen Portal, das mehrere Säulenstellungen übereinander enthält und von dem im J. 1548 durch Philibert Delorme gebauten Schlosse Anet entnommen ist. Die Hinterseiten des Vorhofes bilden niedere Mauern, und in der Mitte ist ein brillanter, Triumphbogen-artiger Bau, ein Fragment des Schlosses von Gaillon, welches zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, gothische

und Renaissance-Formen phantastisch durcheinandermischend, gebaut war. Hier tritt man in einen zweiten, breiteren Hof, in dessen Wände eine grosse Menge von interessanten Fragmenten älterer Architektur und Sculptur, Ueberresten jenes *Musée des monumens français*, eingelassen ist. Erst im Grunde dieses zweiten Hofes erhebt sich das eigentliche, von Duban erbaute *Palais des beaux-arts*, ein längliches Viereck mit einem besondern, auch ziemlich geräumigen Hofe in der Mitte; der vordere Flügel desselben besteht aus drei, die andern Flügel aus je zwei Geschossen. Vor der Façade und im innern Hofe stehen Marmor-Sculpturen, Copien nach der Antike, die von Pensionärs der *Académie de France* in Rom ausgeführt sind, auch einige, zum Theil sehr werthvolle antike Sculpturen. Die ganze innere Ausstattung, Vestibül, Treppenanlage, grosse und kleine Säle, sind äusserst grossartig und von wirklich monumentalem Charakter. Es befindet sich in diesen Räumen ein sehr reiches Museum von Gypsabgüssen nach der Antike, eine nicht minder reiche Sammlung architektonischer Modelle (besonders nach antiken Bauwerken Frankreichs), die grosse Sammlung der Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche und Sculpturen, welche bei den von der *Académie des beaux-arts* als Abtheilung des *Institut de France* veranlassten Concurrenzen die grossen Preise davongetragen haben (eine Angelegenheit, die aber zu der *École des beaux-arts* an sich eigentlich in keiner Beziehung steht), ansehnliche Säle für eine Bibliothek (die aber erst in sehr geringen Anfängen vorhanden ist), ein geräumiger und sehr anständig ausgestatteter Saal für die Sitzungen der Professoren und ein halbrunder, theatralisch eingerichteter Saal, der für die Preisvertheilungen bestimmt sein soll und jenes berühmte Wandgemälde von Delaroche mit den Bildern der älteren Meister als Preisrichtern und Zuschauern der Preisvertheilung enthält<sup>1)</sup>. Zu den Seiten des grossen Palastes sind wieder Höfe; in dem einen derselben steht ein grosses Haus von unansehnlicher Architektur, welches, obgleich ebenfalls ein Pertinenzstück der *École*, im Erdgeschoss die Räume einer Gypsgiesserei, in den oberen Geschossen die Lokale für die jungen Künstler, welche an den schon erwähnten, von der *Académie des beaux-arts* veranstalteten Concurrenzen Theil nehmen, enthält. Unter den oben genannten Seitengebäuden zur Rechten des vorderen Vorhofes befindet sich die (architektonisch unbedeutende) Kirche des ehemaligen Klosters, die zur Aufnahme einer wieder sehr reichhaltigen Sammlung von Original-Sculpturen der Renaissance-Zeit und von Gyps-Abgüssen nach solchen eingerichtet wird. Hier befinden sich auch Copien nach den

<sup>1)</sup> Der halbrunde Saal ist im Verhältniss zu seiner angeblichen Bestimmung auffallend klein. Man sagte mir, ursprünglich sei zu den Preisvertheilungen einer der grösseren Säle des Palastes bestimmt gewesen; unter dem Ministerium Thiers sei aber alles Gewicht auf die Beschaffung jener umfassenden Kunstsammlungen gelegt worden, wesshalb man die grösseren Säle zu diesem Zwecke, und den halbrunden Saal, der eigentlich für den anatomischen Cours bestimmt gewesen, zu dem Zweck der Preisvertheilung eingerichtet habe. Delaroche habe sofort den Auftrag zu seinem grossen Wandbilde erhalten. Nach der Vollendung des letzteren habe man aber eingesehen, dass man diesen Saal doch nicht für die Preisvertheilung benutzen könne und so werde derselbe, wie man sich ausdrückte, wohl nur die Bestimmung behalten, „den Rahmen zu dem Wandgemälde zu bilden.“ Da es nach jenen luxuriösen Einrichtungen augenblicklich an weiteren Mitteln fehlt, so ist es übrigens noch nicht möglich gewesen, die anderweitige Dekoration des halbrunden Saales zu vollenden.

Gemälden Michelangelo's in der sixtinischen Kapelle zu Rom, namentlich die von Sigalon in der Original-Grösse ausgeführte Copie des jüngsten Gerichts und die Copien mehrerer Sibyllen. Die Ausführung dieser Einrichtungen ruht jedoch wegen augenblicklich mangelnder Mittel. In dem an die Kirche anstossenden ehemaligen Kreuzgange, der wieder einen Hof einschliesst, sind die für die grossen akademischen Concurrenzen gefertigten Reliefs, für die sich in dem eigentlichen *Palais des beaux-arts* keine Stelle gefunden, untergebracht. In denselben, an die ehemalige Kirche anstossenden Seitengebäuden befinden sich ferner die Lokale für die Administration, namentlich das Sekretariat nebst Wohnung des Sekretairs, wo vorläufig noch eine interessante Sammlung aufbewahrt wird: die mit Meisterschaft und Genauigkeit gefertigten kleinen Original-Copien des Kupferstechers Baron Desnoyers nach Raphael, nach denen derselbe seine bekannten Stiche gearbeitet hat und die zum Theil in Oel gemalt sind. Endlich auch sind hier die wenigen, nicht ausgedehnten Lehr-Klassen der Anstalt befindlich.

Der in der *École des beaux-arts* ertheilte Unterricht besteht im Zeichnen nach der Antike und nach dem lebenden Modell und in Vorträgen über Anatomie, Perspektive, Geschichte und Alterthümer, sowie über die architektonischen Fächer: Theorie und Geschichte der Architektur, Constructionslehre und Mathematik. Die *École* zerfällt hienach in die beiden Sectionen für Malerei und Bildhauerei und für Architektur.

Für die erste Section ist, naturgemäss, der Unterricht im Zeichnen nach der Antike und nach dem lebenden Modell von entscheidender Wichtigkeit; doch sind demselben nur zwei Stunden täglich gewidmet. Zur Abhaltung dieses Unterrichts dienen zwei nebeneinander liegende, ganz gleich eingerichtete Uebungssäle, wo die Schüler auf theatralisch angeordneten Plätzen dem Modell oder dem einen Gypsabguss gegenüber ihre Plätze finden. Der Unterricht ist in beiden Sälen gleichzeitig und die Schüler wechseln wöchentlich, so dass diejenigen, die in der einen Woche nach dem lebenden Modell gezeichnet haben, in der folgenden nach der Antike arbeiten. Dasselbe Modell dient daher stets 14 Tage lang zu den betreffenden Uebungen; an Gypsabgüssen ist, des erforderlichen Wechsels halber, eine besondere kleine Sammlung vorhanden. In jedem Saale haben 50 Zeichner und 15 Bildhauer Platz; im Ganzen können also in die erste Section stets nur 130 Schüler, 100 Zeichner und 30 Bildhauer, aufgenommen werden. Die Professoren der Anstalt wechseln monatlich mit dem Abhalten des Unterrichts; ein und derselbe Professor beaufsichtigt gleichzeitig beide Säle. In jedem hat er ein Katheder, wo ihm die Zeichner, an deren Plätze hinzugehen die Räumlichkeit nicht verstattet, ihre Arbeiten zur Correctur vorlegen müssen, — ein Umstand, der gewiss aufs Aeusserste unvortheilhaft und unzweckmässig ist. Nur die Arbeiten der Bildhauer können an Ort und Stelle revidirt werden. Ausser dem Katheder des Professors befindet sich in jedem Saale noch ein erhöhter Platz für einen besonderen Gardien. Die Schüler, die sich zur Aufnahme in die erste Section melden, haben nur nachzuweisen, dass sie das Alter von dreissig Jahren (über welches hinaus überhaupt kein Schüler in der Anstalt bleiben darf) noch nicht erreicht haben; neuerlich ist die, wohl kaum ganz haltbare Bestimmung hinzugefügt, dass sie auch ein Certificat irgend eines bekannten Professors über ihre Qualification beibringen müssen. Die Aufnahme selbst und die Bestimmung des Platzes wird von einer grossen,

zu Anfang jedes Halbjahres stattfindenden Concurrenz abhängig gemacht, welche, bei dem grossen Zudrang, in der Regel mehrere Wochen dauert. Das Bestehen in dieser Concurrenz giebt aber nur für das eine Halbjahr das Anrecht auf einen Platz in der Anstalt; definitiv als Schüler wird nur derjenige betrachtet, der in einer der folgenden Concurrenzen eine Medaille gewonnen hat; dieser braucht wegen des Rechtes auf einen Platz nicht von Neuem mitzuconcurriren.

Für den Unterricht in der Anatomie war, wie mir gesagt wurde, ursprünglich jener halbrunde Saal, den jetzt das grosse Wandbild von Delaroché schmückt, bestimmt. Seither hatte man denselben in einem nicht wohleingerichteten Saale unter den Räumen der Gypsgiesserei abgehalten, und soll für ihn gegenwärtig ein besondrer theaterförmiger Bau ausgeführt werden. Für die Perspektive und die architektonischen Lehrfächer dienen zwei, nicht bedeutend grosse Classen, in denen sich die Sitzbänke, dem Katheder des Professors gegenüber, treppenartig erheben. Tische sind vor diesen Bänken nicht vorhanden, so dass die Schüler, wenn sie schriftliche Notizen machen oder etwas nach den Darstellungen des Professors aufzeichnen wollen, dies auf dem Knie thun müssen. Auch eine solche Einrichtung möchte sich nicht als sonderlich fruchtbringend empfehlen. Der Sitz des Gardiens fehlt übrigens auch in diesen Classen nicht. Bei der geringeren Anzahl derjenigen, welche sich der Architektur widmen, ist für sie die Aufnahme aus räumlichen Gründen nicht beschränkt. Dieselbe wird jedoch ebenfalls von einer Concurrenz, d. h. hier von einem Examen, abhängig gemacht.

Die Kleinlichkeit und Beschränktheit dieser Lehr-Classen, den kolossalen Räumen, über welche die *École des beaux-arts* ausserdem gebietet, gegenüber, die geringe Zeit, die dem Unterricht, wenigstens dem wichtigsten, gewidmet ist, macht auf den Fremden, der an französische Sitte nicht gewöhnt ist, einen seltsamen Eindruck. Doch muss hier beiläufig eingeschaltet werden, dass es in Folge einer neuerlich getroffenen Bestimmung den Schülern verstattet ist, in der Sammlung von Gypsabgüssen nach der Antike während vier Tagen in der Woche, täglich sechs Stunden lang, nach eigener Wahl und nur im Beisein eines Gardiens zu zeichnen, — eine Begünstigung, von der indess bis jetzt wenig Gebrauch gemacht werden soll.

Es scheint mir aber, als ob das ganze Unterrichtswesen an der *École des beaux-arts*, ihrem Namen zum Trotz, nicht gar viel mehr als nur eine nothwendige Formalität, nur ein nothwendiges Vehikel für ein Andres sei, welches aus der innersten nationalen Eigenthümlichkeit der Franzosen hervorgegangen ist, und welches offenbar (was schon ein flüchtiger Blick in die Reglements bestätigt) den Hauptgegenstand der Thätigkeit für Schüler und Professoren ausmacht. Dies ist wieder das Concurrenzwesen, das sich hier zu einem förmlichen, sehr ausführlichen, complicirten und nicht ohne Schwierigkeit zu durchdringenden System entwickelt hat. In der ersten Section finden an jährlichen Concurrenzen statt: zwölf sogenannte „*Concours d'émulation*“; je zwei Conurse in der Perspektive, in der Anatomie, in der skizzirten Composition historischer Landschaften und in der ebenfalls skizzirten figürlich historischen Composition (diese doppelt, für Maler und Bildhauer); für Landschaftsmaler ferner ein sogenannter „*Concours de l'arbre*“, zur Darlegung der Technik in ausgeführter Darstellung; für Historienmaler und Bildhauer ein „*Concours de la tête d'expression*“

(lebensgrosse Köpfe mit besonderem gegebenem Ausdruck); endlich für Historienmaler ein Concours in gemalten lebensgrossen Halbfiguren. Der Preis des vorletzt genannten Concurses besteht in der Summe von 100 Francs, der des letztgenannten in der Summe von 300 Francs; die Preise der übrigen Concurrenzen in Medaillen, und zwar Medaillen von drei Classen, deren Gewinn und die darauf beruhende Classification, sowie ausserdem der Erfolg ehrenvoller Erwähnung („*Mention*“) den sämtlichen Concurrenzen wiederum eine vielfach vermehrte Nüancirung giebt. — Die zweite Section, die der Architekten, hat ebenfalls eine sehr grosse Anzahl von Concurrenzen. Die Schüler zerfallen zu diesem Behuf, je nach den Erfolgen ihrer Studien, in zwei Klassen. Die zweite Classe hat jährlich zwei Concourse in der Mathematik, drei in der Construction (für Stein-, Holz- und Eisen-Construction) und zwölf in der architektonischen Composition; die erste Klasse hat einen Conkurs in der Perspektive, einen in der Construction und zwölf in der Composition. Auch hier werden, ausser der ehrenvollen Erwähnung, Medaillen zu drei Klassen vertheilt, was, wie bei der ersten Section, zur erheblichen Nüancirung der einfachen, in den Concurrenzen erreichten Erfolge dient. — Gewiss tragen die Concurrenzen wesentlich dazu bei, die jungen Künstler zum anhaltenden Fleisse zu gewöhnen, wie denn überhaupt die französischen Künstler wegen ihres Fleisses allgemein gerühmt werden. Die richtige Weise der Thätigkeit scheint mir damit jedoch keinesweges verbürgt, und noch viel weniger möchte ich behaupten, dass eine Thätigkeit, die fort und fort nur im Hinblick auf die äusseren Erfolge betrieben wird, für die künstlerische Ausbildung wahrhaft heilbringend sein könne.

Das Lehr-Personal der Akademie besteht aus sieben Malern und fünf Bildhauern, welche abwechselnd den Zeichnen-Unterricht der ersten Section leiten (so dass jeder von ihnen hiebei jährlich einen Monat lang beschäftigt ist) und die Jury bei den Concurrenzen der ersten Section ausmachen, aus den Professoren für Anatomie, Perspective, Geschichte und Alterthümer, und aus fünf Professoren für die architektonischen Lehrfächer, welchen letzteren, zur Bildung der Jury für die Concurrenzen der zweiten Section, eine aus zwanzig Architekten bestehende Commission zugesellt ist. Bei eintretender Vacanz wählen die übrigen Professoren den Nachfolger, unter Vorbehalt der Genehmigung des Ministeriums. Den Vorsitz in den gewöhnlichen, alle Monat stattfindenden und in den ausserordentlichen Versammlungen der Professoren hat der Präsident, der sein Amt auf Jahresfrist verwaltet, und der in Behinderungsfällen durch einen Vice-Präsidenten vertreten wird. Der Vice-Präsident ist stets designirter Nachfolger des Präsidenten. Er wird von den Professoren jährlich, beim Abgange des Präsidenten, aus ihrer Mitte gewählt und dem Ministerium darüber Anzeige gemacht. Das Amt des Präsidenten besteht zunächst darin, die Verhandlungen in diesen Conferenzen mit den üblichen Formen in geregelterm Gange zu erhalten; doch ist er so wenig vor seinen Collegen bevorrechtet, dass er bei Stimmgleichheit nicht den Ausschlag geben darf; vielmehr muss in solchem Falle die Abstimmung so lange wiederholt werden, bis eine Entscheidung erfolgt ist. Im Uebrigen zeichnet der Präsident die wichtigsten der von der *École* ausgehenden Schreiben, namentlich die, welche eine finanzielle Verantwortlichkeit erfordern. Der eigentliche Chef für die innere Verwaltung ist der Sekretär; die Stellung derselben ist so selbständig, dass er über die Angelegenheiten der Anstalt mit dem vorge-

ordneten Ministerium und mit andern Behörden in den meisten Fällen ohne Mitzeichnung des Präsidenten correspondirt.

In nächstem, — wenn ich mich so ausdrücken darf: moralischem Zusammenhange mit den bei der *École des beaux-arts* stattfindenden Concurrenzen stehen die grossen, von der *Académie des beaux-arts* ausgeschriebenen Concurrenzen, welche den Sieger nach Italien führen und dazu bestimmt sind, die möglichst gediegene Ausbildung der vorzüglichsten künstlerischen Talente des Volks zu vermitteln. Ich muss indess, ehe ich hievon spreche, noch einige andere Punkte berühren.

#### Atelier-Unterricht zu Paris.

Da durch die *École des beaux-arts*, als Unterrichts-Anstalt, für die Ausbildung der jungen Künstler in so wenig zureichender Weise gesorgt ist, so machen sich statt dessen in Paris Privatanstalten geltend, welche diesen Mangel ersetzen sollen. „Privat-Ateliers“ sind dieselben aber kaum zu nennen, da nach den mir gewordenen Mittheilungen jenes vertraute Verhältniss des Schülers zum Lehrer, das wir in Deutschland gewohnt sind, und das bei uns sogar mit Glück auf die Verhältnisse öffentlicher Anstalten übertragen ist, in Paris nur in den seltensten Fällen vorkommen dürfte. Die Privat-Schule ist in der Regel in gar keiner Verbindung mit dem Atelier des Meisters, mehr oder weniger von dem letzteren entlegen, und wird von dem Meister in der Regel nur zweimal wöchentlich auf einige Stunden besucht. Das Studium in diesen Schulen ist insgemein, wie wir es nennen, akademischer Art, nach der Antike, nach dem lebenden Modell, u. s. w. Zum Theil, wie gegenwärtig z. B. in der Schule des Malers Cogniet, der zu den besten jetzt lebenden Malern in Paris gehört, wird der Eifer der Schüler auch hier durch Concurrenzen und ausgesetzte Preise rege erhalten. Es liegt in der Natur der Sache, dass die subjectiven Ansichten des Meisters über die Erfordernisse des künstlerischen Bildungsganges in diesen Anstalten von bedingendem Einflusse sein müssen; so hatte z. B. Delaroche die Uebung im Componiren nach Möglichkeit gefördert, Ingres derselben aus Principien möglichst entgegengearbeitet. Dass in diesen Schulen jenes, so wünschenswerthe nähere Verhältniss des Schülers zum Lehrer gar nicht zu Stande kommt, mag wesentlich in der sittlichen Entartung der französischen Jugend liegen; von der Rohheit und Gemeinheit der künstlerischen Jugend in Paris hat man mir ein trauriges Bild entworfen. Es ist bekannt, dass Delaroche seine Schule vor einigen Jahren, wegen der allergrössten Excesse, die darin vorgefallen waren, ganz hatte auflösen müssen. — Es scheint aber, dass eine beträchtliche Anzahl junger Künstler auch diesen Privat-Unterricht nicht einmal benutzt oder dass ihnen die Mittel dazu fehlen, und dass sie ganz auf eigne Hand das Nothdürftige zur Gewinnung einer künstlerischen Existenz zu erlernen suchen. Wenigstens fand ich die öffentlichen Gallerien im Louvre und im Luxembourg stellenweise mit Staffeleien überfüllt, auf denen die Meisterbilder zum Theil in wahrhaft abschreckender, kenntnisslosester Weise copirt wurden.

## Kunst-Schulen in den Departements.

Neben den Pariser Anstalten zur Kunstbildung müssen auch diejenigen, welche in den andern grossen Städten des Landes vorhanden sind, in Betracht gezogen werden. Aus eigener Anschauung kenne ich dieselben nicht. Man sagte mir, dass die Regierung, so sehr sie die Anstalten zur künstlerischen Bildung der Handwerker fördere, die in den Provinzialstädten vorhandenen und aus Communal-Mitteln erhaltenen eigentlichen Kunstschulen absichtlich ignorire und denselben so wenig wie möglich entgegenkomme; das schon vorhandene Uebermaass von Halbkünstlern, das sie nicht noch mehr vermehren wolle, mache ihr dies zur Pflicht. Ausgenommen hievon seien nur zwei Kunstschulen, die zu Dijon und die zu Lyon, die, obgleich beide ebenfalls aus Communalfonds bestehend, sich doch besonderer Zuschüsse aus Staatsfonds erfreuten; beide verdankten vornehmlich ihrem höheren Alter, da sie schon aus der Zeit vor König Louis XIV. herrührten, diese Sorge für ihre fernere Unterhaltung. Mir wurde ferner mitgetheilt, dass die Kunstschule zu Lyon überhaupt sehr bedeutend sei, sowohl in rein künstlerischer Beziehung, wie sich denn die Lyoner Malerschule (deren Vorzug in dem „*Fini*“ bestehen soll) einer namhaften Anerkennung in Frankreich erfreut, als auch in Bezug auf die Sorge, welche sie, mit Rücksicht auf die industrielle Bedeutung Lyon's, wiederum der künstlerischen Ansbildung der Handwerker widmet. Unter den übrigen Kunstschulen Frankreichs soll besonders die lediglich aus städtischen Mitteln bestehende „*École des beaux-arts et des sciences industrielles*“ zu Toulouse, einem durch reges künstlerisches Interesse ausgezeichneten Orte, auf bedeutende und erfreuliche Weise wirken.

Aus den Statuten dieser Anstalt, die ich näher einzusehen Gelegenheit hatte, geht hervor, dass sie in der That sehr umfassend ist, indem sie zunächst, in verschiedenen Abtheilungen, eine praktische Musikschule enthält; sodann einen sehr vollständigen Coursus im Zeichnen, in verschiedenen Stufen, von den ersten Anfängen bis zum Zeichnen nach dem lebenden Modell; Unterricht in der Malerei, theoretisch, praktisch und bis zur freien Composition; Unterricht in der Sculptur, ebenfalls in verschiedenen Klassen; Unterricht in der Anatomie, in den mathematischen und mechanischen Wissenschaften, in den graphischen Künsten, denen hier die Perspective zugezählt ist, in der Constructionslehre nach ihren verschiedenen Beziehungen und in den Hauptgegenständen der Architektur. Unter den besondern Vorschriften scheinen mir namentlich die bemerkenswerth, welche zur Aufnahme in jede höhere Unterrichts-Klasse das Qualificationsattest von Seiten der Lehrer der niederen Klasse als erforderlich bezeichnen, und die Bestimmungen, welche die speziell genauesten Rapporte über den Klassenbesuch vorschreiben. Die Verwaltung der Schule scheint von dem „Direktor“ derselben ziemlich selbständig geführt zu werden, bis auf die Punkte, in welchen er in höherer Instanz dem Maire der Stadt verantwortlich ist. Preisvertheilungen finden am Schluss jedes Schuljahres statt.

Wie bedeutend aber auch möglicher Weise die Wirkung einzelner Kunstschulen in den Provinzialstädten Frankreichs sein mag, die centralisirende Kraft von Paris bringt es dennoch mit sich, dass die jungen Künstler dort ihre höhere Ausbildung suchen. Paris bietet ihnen die glänzendste

Fülle reicher Sammlungen zum Studium, das Vorbild regster Thätigkeit von Seiten lebender Meister, den Stachel zum emsigsten Wetteifer in den zahllosen Concurrenzen der *École des beaux-arts*, endlich in den grossen akademischen Concurrenzen die Aussicht auf glorreiche Bethätigung des eignen Talents, auf sorgenfreie Studienjahre in Italien und, als weitere Folge und wichtigsten Gewinn des Sieges, auf eine gesicherte, wohlbe gründete Zukunft.

#### Académie des beaux-arts zu Paris.

Die *Académie royale des beaux-arts* bildet bekanntlich die vierte Klasse des *Institut royal de France* und steht mit diesem unter dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts. Sie vertritt, — wie das Institut überhaupt die im Staat lebendige Intelligenz repräsentirt, — die künstlerische Intelligenz. Nach den vorzüglichsten Kunstfächern zerfällt sie in die fünf Sectionen der Malerei, Bildhauerkunst, Baukunst, Kupferstecherkunst und Musik. An ordentlichen, in Paris ansässigen Mitgliedern zählt die Akademie 40 (14 Maler, 8 Bildhauer, 8 Architekten, 4 Kupferstecher, 6 Musiker); diesen sind 10 sogenannte *Académiciens libres* (Ehren-Mitglieder), 10 *Assosiés étrangers* und 40 Correspondenten zugesellt, so dass die Anzahl der die Akademie ausmachenden und mit ihr verbundenen Personen, wenn sie vollständig ist, sich auf 100 beläuft, wozu noch die Person des Sekretärs kommt, der, auch wenn er nicht aus den ordentlichen Mitglieder gewählt worden, doch alle Rechte eines solchen hat. Die ordentlichen Mitglieder der Akademie haben ein Gehalt von 1500 Francs, dessen vollständige Auszahlung übrigens von dem regelmässigen Besuch der wöchentlich stattfindenden Sitzungen abhängt. Bei eintretender Vacanz ergänzen sich die Mitglieder durch selbständige Wahl, wobei mindestens zwei Drittheile anwesend sein müssen und einfache Stimmenmehrheit entscheidet. Die Verhandlungen der Akademie leitet ein Präsident, der, wie bei der *École de beaux-arts*, sein Amt auf die Dauer eines Jahres inne hat und stets durch den Vice-Präsidenten ersetzt wird; den letzteren ernennt die Akademie durch freie Wahl. Der Staatsregierung gegenüber bildet die Akademie die oberste begutachtende Kunstbehörde in allen dahin einschlagenden Fragen. Ausserdem sollen die Mitglieder nützliche Vorträge über wichtige Kunstfragen halten, und vornehmlich sind sie von Staats wegen beauftragt, ein „*Dictionnaire général des beaux-arts*“ auszuarbeiten; man sagte mir, dass sie damit schon länger als zwanzig Jahre beschäftigt seien, doch ist von dieser Arbeit bisher noch Nichts ans Licht getreten. Praktisch tritt ihre Wirksamkeit ins Leben durch die Veranstaltung der grossen Concurrenzen und durch die stete Verbindung, in welcher sie mit den Pensionairen, welche die Preise errungen, bleiben. Jährlich finden fünf grosse akademische Concurrenzen statt, nemlich alle Jahre wiederkehrend eine Concurrenz für Maler, Bildhauer, Architekten und Musiker, alle zwei Jahre eine für Kupferstecher und alle vier Jahre eine gemeinschaftlich für Medailleure und Steinschneider und eine für das Fach der historischen Landschaft. Als Local für die Concurrenzen dient die *École des beaux-arts*, deren Administration auch zu den sämtlichen äusseren Geschäften, welche dabei vorkommen, hinzugezogen wird. Der Gang der Concurrenzen ist aufs Vollständigste und Genauste geregelt.

und vorgeschrieben. Um zur Concurrenz zugelassen zu werden, ist zunächst der Nachweis nöthig, dass der Aspirant von Geburt oder durch Naturalisation Franzose sei und das Alter von dreissig Jahren noch nicht erreicht habe; neuerlich ist noch die Bestimmung hinzugefügt, dass er das Certificat eines bekannten Meisters beibringen müsse und noch nicht verheirathet sein dürfe (wie auch der Pensionair, der sich etwa in Rom verheirathet, den Fortgenuss der Pension verliert). Nur die Kupferstecher und Medailleure sind verpflichtet, ausserdem noch Proben ihrer früheren Arbeiten vorzulegen, und die Musiker, ein besonderes Examen zu bestehen. Vorläufige kleinere Concurrenzen (*concours d'essai*), in der Regel zwei, entscheiden sodann über die Zulassungsfähigkeit zu der grossen und definitiven Concurrenz. Ehe über letztere die Entscheidung erfolgt, werden die Concurrenz-Arbeiten (mit Ausnahme der musikalischen) drei Tage hindurch öffentlich ausgestellt, um dadurch das Urtheil des Publikums vernehmen zu können. Eine erste vorläufige Entscheidung erfolgt von Seiten derjenigen Section der Akademie, zu deren Fach die betreffenden Arbeiten gehören; die definitive Entscheidung geht von der Gesammt-Akademie aus. Je nach den Umständen werden verschiedenartige Preise vertheilt. Der erste grosse Preis besteht in einem Kranze, einer goldenen Medaille von 200 Francs Werth, der Ertheilung eines Diploms und dem Genusse einer mehrjährigen Pension zur ferneren künstlerischen Ausbildung, vorzugsweise in Italien. Der zweite grosse Preis besteht in einer goldenen Medaille von 120 Francs Werth und einem Diplom. Neben dem letzteren wird nach neuerer Bestimmung gelegentlich auch noch ein „*deuxième second grand prix*“ mit ähnlich entsprechender Belohnung ertheilt. Mit allen grossen Preisen, welche das Institut de France vertheilt, ist zugleich Freiheit von der Militärpflicht verbunden. Anderweitig verdienstvolle Concurrenz-Arbeiten werden ausserdem noch durch „ehrvolle Erwähnung“ des Verfertigers ausgezeichnet. Für die Kosten, welche die Arbeiten der Haupt-Concurrenz verursacht haben, wird den Concurrenten eine besondere Entschädigung bewilligt.

Die mit Erlangung des ersten grossen Preises verbundene Pension wird den Historienmalern, den Bildhauern, Architekten, Kupferstechern und Musikern auf fünf Jahre, den Landschaftsmalern, Medailleuren und Steinschneidern auf vier Jahre ertheilt. Sie beträgt für den Aufenthalt in Italien jährlich 1200 Francs, wovon jedoch jährlich 300 Francs zurückgehalten und erst im letzten Jahre nachgezahlt werden, nachdem die Pensionaire den sämmtlichen ihnen auferlegten Verpflichtungen nachgekommen sind. Ausserdem erhalten die letzteren 600 Francs zur Reise nach Italien und eben so viel zur Rückreise. Die Pensionaire begeben sich von Paris gerades Weges nach Rom, wo sie in die *Académie de France* eintreten und insgemein, kleinere Ausflüge und Reisen abgerechnet, die ganze Dauer ihres Pensionats hindurch verbleiben. Die Musiker jedoch halten sich nur zwei Jahre in Rom auf, besuchen das folgende Jahr Deutschland und setzen ihre Studien während der letzten beiden Jahre in Paris fort. Den Architekten soll es neuerlich verstattet worden sein, während des vierten Jahres Griechenland zu besuchen.

## Académie de France zu Rom.

Die *Académie de France* zu Rom, (die in administrativer Beziehung wiederum unter dem Ministerium des Innern steht,) besitzt bekanntlich in der auf Monte Pincio belegenen Villa Medici ein sehr anmuthvolles Lokal. Hier erhalten die Pensionaire ihre Wohnung, Ateliers und Beköstigung; in dem Modellsaale der Anstalt, wo täglich zwei Stunden lang nach dem lebenden Modell gezeichnet wird, in der ausgezeichneten Sammlung von Gypsabgüssen und der Bibliothek, die die Anstalt besitzt, ist ihnen Gelegenheit zu mannigfachem Studium gegeben. Im Uebrigen hat die Anstalt eine ziemlich strenge, Seminar-artige Verfassung. An ihrer Spitze steht ein Direktor, stets einer der ersten Künstler Frankreichs, der sein Amt auf die Zeit von sechs Jahren verwaltet, wodurch die Regierung Gelegenheit gewinnt, nach und nach den vorzüglichsten Meistern einen bequemen mehrjährigen Aufenthalt in Italien zu gewähren. Die Pensionaire haben, nach genauer Vorschrift und in geregelter Folge, Studien-Arbeiten anzufertigen, welche jährlich im Lokal der *Académie de France* ausgestellt, dann nach Paris geschickt, dem Urtheil der *Académie des beaux-arts* unterworfen und dort ebenfalls öffentlich ausgestellt werden. Zum Theil bleiben diese Studien-Arbeiten, namentlich diejenigen, welche in den Copien nach älteren Meisterwerken bestehen, Eigenthum der Regierung; die letztere erhält hiedurch Gelegenheit, die Kunstsammlungen des Landes mit interessanten Musterbildern zu bereichern. Die letzte Arbeit des Pensionairs, zumeist aus einer selbständigen grösseren Composition bestehend (bei den Kupferstechern aus einem durchgeführten Stiche), bleibt Eigenthum des Künstlers; zugleich aber ist die Geneigtheit der Regierung (des Ministeriums des Innern) ausgesprochen, dies Werk je nach dem Gutachten der Akademie anzukaufen oder dem Kupferstecher durch Subscription auf seine Platte einen Ersatz zu gewähren. Dem Architekten, der als ausgezeichneter Pensionair heimkehrt, soll statt dessen eine Anstellung als Auditeur bei dem *Conseil des bâtimens publics* zu Theil werden. Durchweg gewährt dem Heimgekehrten der Titel des „*Ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome*“ und die Anerkennung, welche hiemit verknüpft ist, die Bürgschaft eines für die Zukunft gesicherten künstlerischen Berufs.

Die Sorgfalt, welche die französische Regierung dieser Angelegenheit der grossen Concurrenzen und des römischen Pensionats widmet, namentlich die bedeutende Zahl der Concurrenzen, die es möglich macht, nach und nach fast sämtlichen ausgezeichneten Talenten den Genuss sorgenfreier Studien-Jahre in Italien zu gewähren, ist unbedenklich höchst beachtenswerth; doch sind auch hiebei wieder erhebliche Bedenken nicht zu unterdrücken, und deutsche Künstler in Paris, welche mit den französischen Kunst-Verhältnissen überhaupt und mit denen der französischen Akademie in Rom insbesondere näher bekannt waren, haben mir dieselben entschieden bestätigt. Während die Regierung sich ungemein wenig darum kümmert, ob und welche Vorbildung die jungen Künstler erhalten, während die *École des beaux-arts* nur sehr mässige Hülfsmittel dazu darbietet und die künstlerische Jugend im Uebrigen, gerade in der Zeit, wo eine feste Grundlage gelegt werden müsste, ganz sich selbst und allen Einfällen des jugendlichen Ungestüms überlässt, tritt nunmehr, wo eine freie Mei-

sterschaft nach selbständiger Wahl und selbständigem Urtheil sich entfalten sollte, plötzlich eine grosse Strenge, eine Reihenfolge genauer Vorschriften, ein schulmässiges Ueberwachen der Thätigkeit ein. Das Alter der Pensionairs ist dasjenige, in welchem der Genius der Kraft seiner Schwingen sich bewusst wird, in welchem ein kühner, gelegentlich die Schranken selbst überstürzender Flug verstattet sein muss, und gerade jetzt sollen sie anfangen, nach vorgezeichneten, wohl abgemessenen Regeln zu schaffen, den eignen Drang der fremden Vorschrift unterzuordnen. In ein halb klösterliches Leben sollen sie sich fügen, an den einen bestimmten Ort, an Tag und Stunde gebunden sein, auch zugleich sorgfältigst Buch und Rechnung führen, um mit der, gewiss nur geringen Summe von 240 Thalern (900 Francs) für alle diejenigen Bedürfnisse, für die die Anstalt nicht unmittelbar sorgt, auszukommen. Und bei alledem ist, wie man mir sagte, die Stellung des Direktors der *Académie de France* im Verhältniss zu den Pensionairen keinesweges wiederum die vertrautere eines Atelier-Vorstandes: im Gegentheile sind die jungen Künstler, die ihre Vorschriften aus der Ferne, von der Pariser Akademie, empfangen, für das Innere, Wesentliche des Kunstverständnisses wieder nur auf sich und auf das, was ihnen etwa ein günstiger Zufall zuführt, angewiesen. Der Direktor ist der Hauptsache nach nur Verwaltungs-Chef, und nur wenn dies Amt durch eine künstlerisch so entschiedene und moralisch so imponirende Persönlichkeit, wie mir namentlich von Ingres berichtet wurde, verwaltet wird, soll sich naturgemäss auch ein tieferer, mehr auf das Innere wirkender Einfluss von seiner Seite zeigen.

Die ganze Art und Weise, wie in Frankreich von Staats wegen und in Privat-Schulen für die Ausbildung der jungen Künstler gesorgt wird, dürfte sich hienach nicht als in vorzüglichem Grade nachahmungswürdig herausstellen, auch wenn wir für den Moment den deutschen Standpunkt verlassen und uns auf den französischen begeben, von welchem aus wenigstens jenes gesammte Concurrenzwesen, das der französischen Nationalleidenschaft der *Gloire* so mächtig entspricht, allerdings von grosser Bedeutung ist. Vor allen Dingen sind diese Verhältnisse, auch den stets treibenden Stachel der Concurrenzen mit eingeschlossen, nicht geeignet, so grosse und überraschend ausgezeichnete Erscheinungen, wie sie die französische Kunst des heutigen Tages in Mitten all der Wirrnisse der grösseren Künstlermasse wirklich besitzt, zu erklären. Die Gründe für die letzteren werden auf andrer Seite zu suchen sein.

#### Die Kunst in Frankreich als Bedürfniss des Staates und der Nation.

Wenn ich bei meinen Beobachtungen nicht gänzlich fehlgegriffen habe, so beruht der in neuerer Zeit erfolgte und zum Theil doch so glänzende Aufschwung der französischen Kunst darin, dass die Kunst in Frankreich als ein Bedürfniss des Staates und der Nation anerkannt ist und demgemäss behandelt wird. Bei Regierenden wie bei Regierten scheint die Einsicht oder doch das Gefühl vorhanden, dass die Kunst ein nothwendiges Glied in der Kette des öffentlichen Lebens sein müsse; König, Staats- und Communalverwaltung wirken in gleicher Weise auf diesen Zweck hin. Mag hiebei auch in der Ausführung des Einzelnen nicht immer das Rechte ge-griffen werden, mögen sich fremdartige Einflüsse zum Nachtheil dessen,

worauf es eigentlich ankommt, geltend machen, mag Vieles unter den monumentalen Unternehmungen wiederum zu sehr vom ausschliesslich französischen Geiste erfüllt sein, um den Deutschen tiefer ansprechen zu können: immer fühlt man es bei diesen Einrichtungen durch, dass sie auf einer Basis von volksthümlicher Breite beruhen, dass ihre Existenz keine zufällige ist und sie vielmehr mit innerer Nothwendigkeit dem Leben der Nation sich anschliessen. Daher steht denn auch der französische Künstler nicht verloren unter den übrigen Erscheinungen des Tages da; daher empfängt er seinen positiven Beruf für das Leben und die Pflicht, je nach der Richtung, welche er verfolgt, für die nationalen Interessen mit thätig zu sein; daher gewinnt er jene Energie des Charakters, die ihn, den Mängeln einer zweideutigen Schule zum Trotz, fähig macht, sich zur vollendeten, wahrhaft grossen Meisterschaft emporzuschwingen.

#### Wirksamkeit des Ministeriums des Innern für öffentliche Kunstzwecke.

Das Ministerium des Innern ist mit der Sorge für die Ausführung von Kunstwerken für öffentliche Zwecke durch anerkannte Meister, für die Aufmunterung jüngerer Talente durch Uebertragung ebenfalls öffentlicher Arbeiten (sogenannte „*Encouragemens*“), für die Unterstützung alter verdienter Künstler und der Hinterbliebenen von solchen (sogenannte „*Indemnités*“, welches Wort den Kammern anständiger geschienen, als der Ausdruck „*Pensions*“) u. s. w. beauftragt. Zu diesem Behuf steht demselben ein bedeutender jährlicher Fonds, gegenwärtig, wie man mir sagte, von 700,000 Francs, zu Gebote. Das Verschiedenartigste an plastischen Denkmälern, an Gemälden u. dergl., namentlich in Kirchen, ist hiedurch beschafft worden; Subscriptionen auf Kupferstiche, Veranlassungen zur Prägung von Medaillen auf bedeutende Ereignisse und Persönlichkeiten gründen sich auf diesen Fonds. Doppelte Bedeutung gewinnen die hiedurch veranlassten Arbeiten, wenn die Aufträge nicht isolirt dastehen, sondern (was man gern erstrebt) sich an andre grössere Unternehmungen, dieselben ergänzend, anschliessen; wenn z. B. grosse öffentliche Bauten auf Veranlassung des Ministeriums der öffentlichen Arbeiten ausgeführt werden und das Ministerium des Innern die künstlerische Ausstattung derselben übernimmt; wenn das letztere den aus Communal- oder Fabrik-Fonds bestrittenen kirchlichen Bauten in ähnlicher Weise fördernd entgegen kommt; wenn es die Kosten der Gedächtnisstaturen grosser Männer, dergleichen gegenwärtig in so vielen Städten Frankreichs errichtet werden, tragen hilft u. s. w. Freilich soll, wie man mir sagte, das Ministerium in derjenigen Verwendung dieser Gelder, die es nach reiflicher Ueberlegung für die beste halten müsse, nur allzuhäufig gehemmt sein, indem der Einfluss der Deputirten und die dringende Nothwendigkeit, dem letzteren von Seiten des Ministers nachzugeben, oft zur Ausführung von Werken Anlass gebe, deren Zweckmässigkeit man nicht einsehe, und Künstler zu unterstützen, die man dessen nicht geradezu für würdig erachte. Gleichwohl kann das, was von jener Summe vielleicht auf nicht ganz geeignete Weise zersplittert werden mag, so gar bedeutend nicht sein, da sie dennoch, wie man mir berichtete, wesentlich dazu beiträgt, den ausübenden Meistern, welche sich eines höheren Rufes erfreuen, eine sichere Existenz zu geben.

Und jedenfalls bleibt jener moralische Erfolg, der aus der officiellen Anerkennung der Kunst als eines Staatsbedürfnisses entsteht, in dem wesentlichen Theile seiner Einwirkung unbeeinträchtigt.

#### Wirksamkeit der Stadt Paris für öffentliche Kunstzwecke.

Dieser Wirksamkeit der Staatsregierung streben die städtischen Communen, und strebt vor allen die Stadt Paris, die sich freilich sehr bedeutender Einnahmen erfreut, eifrigst nach. Paris hat gegenwärtig ein Kunstbudget von jährlich 60,000 Francs, welche Summe jedoch in der Regel nur zur Ausführung von einzelnen Gemälden, Staffelei- oder Wandbildern, die zur Ausstattung von Kirchen und andern öffentlichen Gebäuden dienen, verwandt wird. Für alle eigentlich monumentalen Unternehmungen, für künstlerisch prachtvolle Bauten, für plastische Monumente oder die umfassendere plastische, auch malerische Ausstattung der Bauwerke werden stets besondere Fonds bewilligt. Die glänzenden Bauten, welche die Stadt in neuerer Zeit aus ihren Fonds hat ausführen lassen, sind bekannt: die kolossale Kirche Ste. Madeleine, die mit Bildwerken und grossräumigen Wandgemälden von der Hand vorzüglicher französischer Meister geschmückt ist; die elegante Kirche St. Vincent de Paul, für deren Ausstattung durch Wandmalereien (neben dem schon vorhandenen, besonders in den gemalten Fenstern so bedeutenden bildlichen Schmuck) man kürzlich die Summe von 200,000 Francs bestimmt hat; die glanzvolle Erweiterung des Hôtel de Ville, dessen neue Theile beträchtlich mehr als zwei Drittel der Gesamtanlage ausmachen und sich, soweit sie im Innern fertig sind, durch die geschmackvollste, vielleicht nur zu luxuriöse künstlerische Dekoration auszeichnen, u. s. w. In den älteren Kirchen findet man eine grosse Anzahl von Altarbildern oder ganz al fresco oder in Wachs ausgemalter Kapellen, die in den letzten Jahren fast durchweg durch die städtische Verwaltung beschafft sind; die noch im Werk begriffenen Wandmalereien in der alten Kirche St. Germain-des-près, die von dem Maler Flandrin ausgeführt werden und auf dieselbe Weise veranlasst sind, muss ich als Arbeiten eines ächt kirchlichen Geistes, und zwar als die würdigsten und grossartigsten, die ich in Frankreich kennen gelernt habe, namhaft machen. Die Stadt Paris hat das Glück, in dem Bureau-Chef für das *Département des beaux-arts* bei der städtischen Verwaltung, Herrn Varcollier, einen Mann zu besitzen, der auf der Grundlage einer wirklich classischen Kunstbildung diese Angelegenheiten mit lebendigster Hingebung betreibt und dem zugleich, in Anerkennung seiner Verdienste, vom Präfecten der freiste Spielraum für seine Thätigkeit zu Theil wird.

#### Königliche Wirksamkeit für die Kunst. Oeffentliche Kunstsammlungen.

Der königlichen Wirksamkeit für die Kunst ist die Sorge für die grossen öffentlichen Kunstsammlungen vorbehalten. Hier auf ausschliesslich königlichem Grund und Boden, in den Prachträumen königlicher Schlösser, empfängt gewissermassen der König das Volk und bietet demselben die höchsten Kunstgenüsse als freies Geschenk dar. Die grossen

Museen des Louvre, Werke älterer Kunst aus allen Zeiten und Ländern umfassend, das im Luxembourg befindliche Museum von Arbeiten lebender Künstler, die Gallerie des Palais royal, gleichfalls aus neueren Werken bestehend, das fast unermessliche historische Museum im königlichen Schlosse zu Versailles gehören vornehmlich hieher. Aehnlich verhält es sich mit den an Kunstschätzen mehr oder weniger reichen königlichen Schlössern des Elysée Bourbon, zu St. Cloud, Meudon, Trianon, Fontainebleau, Compiègne, deren Besuch zu festgestellten Stunden, jedoch auf besondere Erlaubnisskarten, freigestellt ist. So ressortiren u. a. auch die beiden Anstalten, welche einem vorzüglich glänzenden Kunstluxus gewidmet sind, die Manufaktur der Gobelins zu Paris und die Porzellan-Manufaktur zu Sèvres (wo bekanntlich zugleich Porzellan-Malerei und Glas-Malerei auf umfassende Weise geübt werden) von der General-Intendantur der königlichen Civilliste, und auch für ihren Besuch von Seiten des Publikums sind bestimmte Stunden festgesetzt.

Ich kann hiebei übrigens die Bemerkung nicht unterdrücken, dass einzelne jener Museen in ihrer äusseren Einrichtung nicht ganz den würdigen, gemessenen Eindruck machen, den man nach ihrer Berühmtheit erwarten möchte. Den Räumen des Louvre namentlich fehlt Uebereinstimmung; sie haben zum Theil etwas Unfertiges; es ist, als ob sich der vielfache Dynastienwechsel in der neueren Geschichte Frankreichs darin ausspräche. Mit der prachtvollen Ausstattung einzelner Theile (die zugleich nicht immer den Zweck, die aufgestellten Gegenstände möglichst genau und vollständig sichtbar zu machen, im Auge behält) contrastirt der fast allzu grosse Mangel an räumlicher Eleganz in andern. Auffallend war es mir, dass namentlich auch das erst unter dem jetzigen Könige beschaffte spanische Museum in seiner Umgebung noch so wenig monumentalen Charakter hat. Auch die berühmte grosse Gallerie, welche den Louvre mit den Tuilerieen verbindet und wo die Meisterwerke älterer Malerei hängen, hat, wenigstens in Rücksicht auf die Beleuchtung, keine sehr rühmenswerthe Einrichtung. So musste ich ferner bedauern, dass man die grossen Copien nach Raphaels Fresken in den vatikanischen Stanzen, welche der Louvre besitzt, nicht zur Grundlage einer besondern Sammlung von Copien nach den Gemälden der ersten italienischen Meister zusammengeordnet und dass man es nicht möglich gemacht hat, die im Obigen genannten, in der École des beaux-arts befindlichen Copien nach Michelangelo und Raphael damit zu vereinen; ebenso, dass man im Louvre (und zwar in verschiedenen Theilen desselben) und in der École des beaux-arts verschiedene Sammlungen von Gypsabgüssen eingerichtet hat, statt die Kräfte zu einem grossen und umfassenden Museum an Werken solcher Art zusammenzuhalten.<sup>1)</sup> — Das Museum des Luxembourg, der lebenden französischen Kunst gewidmet, ist bekanntlich in Rücksicht auf die Zahl und zumeist auch auf die räumliche Grösse der dort aufgestellten Meisterwerke bis jetzt einzig in seiner Art. Doch hat die ganze

<sup>1)</sup> Zur Erklärung dieser Erscheinung dient vielleicht die in Frankreich stattfindende Eifersucht zwischen den verschiedenen Staats-Gewalten. Auch mag die befremdliche Anhäufung von Kunstsammlungen in der *École des beaux-arts* (die, wie schon bemerkt, besonders durch Thiers veranlasst sein soll) ein Versuch gewesen sein, das königliche Vorrecht in Betreff der unbedingten Verwaltung der öffentlichen Kunstsammlungen zu untergraben.

äussere Einrichtung hier gar keinen monumentalen Charakter, sie erscheint vielmehr als eine völlig provisorische. Der Luxembourg ist gegenwärtig das Palais der Pairskammer; die Gemälde und Statuen sind in den Oberräumen zweier Seitenflügel, die nur durch den Uebergang über das offene flache Dach des Vordergebäudes zusammenhängen, untergebracht; der gewöhnliche Treppenaufgang zu diesen Räumen ist einer öffentlichen Sammlung, die vorzugsweise den Stolz der Nation ausmacht, ganz unwürdig. Doch will man dieser Sammlung vielleicht mit Absicht keinen monumentalen Charakter geben, da die einzelnen Werke in der That hier nicht auf die Dauer bleiben sollen, vielmehr jedesmal nach dem Tode des betreffenden Meisters nach der Gallerie des Louvre hinübergeführt werden. Indess scheint mir auch dies Princip nicht nachahmenswerth. Gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts läuft die alte Kunst mit ihren unmittelbaren Traditionen ab; mit David (und mit all seinen Zeitgenossen in den übrigen Ländern, wenn im Einzelnen auch etwas früher oder später), beginnt eine neue Kunst, die für sich betrachtet und verstanden sein will und deren Werke den älteren fremdartig zur Seite stehen. Ein Museum für die neuere Kunst würde nach meiner Ansicht mit dieser Epoche beginnen und seine selbständige Einrichtung erhalten müssen.

Um so glänzender und prachtvoller, ein wirkliches Monument von kolossalstem Umfange, steht diesen Sammlungen das historische Museum von Versailles gegenüber, die grosse Schöpfung Louis Philippe's. Es ist bekannt, mit welchem rastlosen Eifer, mit welcher Uermüdlichkeit der König für dasselbe sorgt, wie dasselbe in kürzester Frist dem französischen Volke in tausenden von Gemälden und Bildwerken eine Anschauung all seiner Grossthaten, der Persönlichkeit all seiner berühmten Männer und Frauen gebracht hat. Eine fast übergrosse Fülle von Aufgaben ist hiedurch der französischen Kunst zu Theil geworden, für die Behandlung der verschiedenartigsten Gegenstände, für die regste Uebung der Kräfte hat sich hiedurch die erfreulichste Gelegenheit ergeben. Vieles, sehr Vieles von diesen Werken ist freilich Fabrikwaare, und gar manchem Künstler thut man Unrecht, wenn man ihn nach den hier vorhandenen Werken seiner Hand beurtheilt; bei der Schnelligkeit, mit der das Alles beschafft werden musste, — veranlasst vielleicht durch den lebhaften Wunsch des alternden Königs, die Vollendung des grossen Werkes noch zu erleben, — konnte es wohl kaum anders sein. Dennoch aber ist anzuerkennen, dass die wahrhaft grossen künstlerischen Kräfte sich auch in dieser schweren Prüfung bewährt haben, dass sie vielmehr in diesem Ringen erst zu ihrer vollkommenen Entwicklung gelangt sind. Vor Allen meine ich hiemit Horace Vernet, dessen grosse Gemälde aus der Geschichte der neueren afrikanischen Kriege nach meinem Gefühl das Bedeutendste und Vollendetste sind, was die gesammte französische Kunst alter und neuer Zeit aufzuweisen hat.

#### Oeffentliche Kunst-Ausstellungen zu Paris.

Endlich ressortirt von der Verwaltung der königlichen Civil-Liste, und zwar speziell von der Direktion der königlichen Museen, die Angelegenheit der grossen Kunst-Ausstellungen, welche jährlich vom 15. März bis

zum 15. Mai im Louvre stattfinden. Das hiebei beobachtete Verfahren und die gesetzlichen Vorschriften desselben sind einfach und bestimmt. Der Besuch der Ausstellungen ist unentgeltlich, dafür wird aber auch, soviel mir bekannt geworden, für den Transport von ausserhalb kommender Kunstwerke keine Kosten-Vergütung bezahlt. Die Werke müssen zwischen dem 1. und 20. Februar eingeliefert werden; später wird nichts angenommen; auch müssen sie sich im völlig ausstellungsfähigen Zustande befinden, ohne Kiste und Emballage, wesshalb auswärtige Künstler ihre Bevollmächtigten in Paris haben müssen. Ueber die Aufnahme der Werke entscheidet eine Jury, welche aus den ordentlichen Mitgliedern der *Académie des beaux-arts* (mit Ausschluss der musikalischen Section) besteht und jedesmal durch den General-Intendanten der Civil-Liste zu diesem Behuf eingeladen wird. Wenigstens neun Mitglieder müssen dazu versammelt sein; die Bestimmungen, über die ein doppeltes Protokoll geführt wird, sind unwiderruflich. Das Aufhängen der Bilder und das Umhängen derselben ist lediglich Sache des Direktors der königlichen Museen. Zur Belohnung ausgezeichneter künstlerischer Verdienste, die sich auf den Ausstellungen bemerklich gemacht, werden vom Könige nach dem Vorschlage des Direktors, Medaillen zu drei Classen vertheilt, von denen eine jede nur einmal erhalten werden kann. In der Regel steigt der Künstler von der niedern Medaillen-Klasse zu der höhern empor; ebenso folgt auf die erste Klasse, als weitere Anerkennung, in der Regel das Kreuz der Ehrenlegion. — Allgemein bekannt ist der grosse Uebelstand, dass für diese Ausstellungen kein besondres Lokal existirt und zu diesem Behuf die Räume der Gemädegallerie des Louvre (die schon an sich zumeist keine sonderlich ausgezeichnete Beleuchtung haben) benutzt werden. Für die ganze Dauer der Ausstellungen und geraume Zeit vorher und nachher ist somit der grösste Theil der Gemädegallerie unsichtbar oder unzugänglich, abgesehen davon, dass diese jährlich wiederkehrende Einrichtung den alten Meisterwerken nach und nach sehr schädlich werden muss.

Der Katalog der letzten Ausstellung (1845) gab mir zu einigen, nicht ganz gleichgültigen statistischen Beobachtungen über die gegenwärtigen Kunstverhältnisse Frankreichs Anlass. Er zählt 2332 Nummern, Werke, die von 1242 Künstlern herrührten. Unter den letzteren werden 1125 als in Paris und in der nächsten Umgegend Ansässige, d. h. als solche bezeichnet, die keines besondern Bevollmächtigten bedurften. 117 Künstler hatten ihre Werke von ausserhalb eingesandt (und zwar 69 aus andern Orten Frankreichs und 48 aus dem Auslande), was, da keine Transportkosten gezahlt werden, immer als bedeutend erscheint. Ferner sind in dem Katalog diejenigen Werke bezeichnet, welche (seit der Ausstellung des Jahres 1844) auf Veranlassung des Königs und öffentlicher Behörden ausgeführt waren. Hieraus ergiebt sich, dass unter diesen Arbeiten auf Veranlassung des Königs gefertigt waren: 23 Oelgemälde (meist historische Darstellungen, der älteren Zeit oder der Gegenwart angehörig), ein Porzellan- und ein Aquarellbild, 2 Medaillen und 4 Lithographien; auf Veranlassung des Ministers des Innern 28 Oelgemälde (meist kirchlichen Inhalts), 7 grössere Sculpturen und eine Medaille; auf Veranlassung des Ministers der öffentlichen Arbeiten eine Büste und eine Medaille; auf Veranlassung des Präfekten der Seine ein Oelgemälde. Dass von den, für die städtische Verwaltung von Paris gefertigten Gemälden nur dies eine sich

auf der Ausstellung befand, beruht wohl darin, dass diese Aufträge neuerlichst besonders die Ausführung von Wandgemälden in Kirchen betroffen haben.

## 2. Kunst-Anstalten in Belgien.

Die Art und Weise, wie die Kunst in Belgien gepflegt wird, hat viel Abweichendes von den französischen, zugleich aber auch von denjenigen Einrichtungen, die wir in Deutschland gewohnt sind. Zunächst und vorzugsweise beruht dies in der eigenthümlichen Gestaltung der allgemeinen Verhältnisse des öffentlichen Lebens, d. h. in der so grossen Selbständigkeit der städtischen Communen, in der Bedeutung, dem Vermögen und dem historisch individuellen Charakter der grösseren Städte, wodurch einer Centralisation, wie sie besonders in Frankreich stattfindet, entschieden entgegengearbeitet wird. Man setzt, wie es scheint, einen Stolz darin, diese Selbständigkeit auch in den künstlerischen Angelegenheiten zu bewahren und die letzteren möglichst unabhängig von dem centralisirenden Einflusse der Regierung zu behandeln, während überhaupt die Erinnerung an die alten Glanzepochen der Kunst in Flandern und Brabant die Achtung vor der Kunst und die Liebe zu ihren Werken lebendig erhalten hat. Man erkennt zugleich in den Künsten keine akademische Oberherrschaft an, wie sie in Frankreich stattfindet; vielmehr steht man den naiven Verhältnissen früherer Zeit noch nah, wo Kunst und Handwerk dieselbe Schule durchzumachen hatten und ersteres nur die höhere Blüthe war, die sich aus letzterem entwickelte.

### Die Kunst-Akademien und ihr Verhältniss zur Staatsregierung.

In allen, auch den kleinsten Städten Belgiens finden sich sogenannte „Kunst-Akademien“ oder Zeichenschulen, welche zur allgemeinen Kunstbildung, sowohl für diejenigen, die eben nur eine solche erstreben, als für Handwerker (für die sonst keine artistische Bildungsanstalten existiren), als auch zur Vorbildung und gelegentlichen Ausbildung der Künstler bestimmt sind. Der Unterricht an diesen Anstalten ist überall unentgeltlich. Die Darstellung der menschlichen Gestalt und die Behandlung des Ornaments bilden zunächst den Hauptgegenstand des in diesen Anstalten ertheilten Unterrichts. Die Ausdehnung, welche dem letzteren gegeben wird, ist aber sehr verschieden. Während einige Akademien, wie es scheint, nur das Zeichnen nach Vorlegeblättern und vielleicht nur beiläufig nach Gypsmodellen lehren, wird bei andern gründlich nach der Antike, selbst nach dem Leben gezeichnet, reihen sich hieran die Hilfswissenschaften der Anatomie und Perspektive, werden die verschiedenen Gattungen der Kunst sorgfältiger geschieden, wird, wie im Modelliren, so auch im Oelmalen Unterricht ertheilt, die selbständige künstlerische Composition gepflegt und das Verschiedenartige, was zur Bildung des

Architekten nöthig ist, gelehrt. Die Kunst-Handwerker sollen gelegentlich an den höheren Stadien des künstlerischen Unterrichts Theil nehmen und in diesen Classen Tüchtiges leisten; ebenso aber sollen hiedurch auch nur zu häufig unglückliche Halbkünstler erzogen werden. Im Allgemeinen klagt man, dass bei dieser grossen Menge von Kunstschulen gar kein gemeinsames System obwaltet, sondern jeder Direktor ganz nach Gutdünken verfährt. Zu den wichtigsten Akademieen gehören zunächst die von Brüssel, Lüttich, Brügge, Gent, Namur, Mecheln, Löwen. Die letztere gilt als eine besonders wohl eingerichtete Schule; die Akademie von Gent wird als die vorzüglichste Anstalt in Belgien für das Fach der Architektur bezeichnet; die Akademie von Brüssel erfreut sich derjenigen Förderungen, welche sich an einem Orte, der der Sitz der Regierung ist, von selbst ergeben. Die Haupt-Akademie aber ist die von Antwerpen. Im Wesentlichen bestehen diese Anstalten aus Communal-fonds; nur einzelne von ihnen erhalten Zuschüsse von Seiten der Staatsregierung. So ist es bei den Akademieen von Lüttich und Brügge der Fall, wofür der Regierung die Genehmigung der Wahl der Lehrer vorbehalten ist. Andre Orte, wie z. B. Brüssel, haben die von der Regierung angebotenen Zuschüsse abgelehnt, um sich einer solchen Controle nicht zu unterwerfen. Bei der Akademie von Antwerpen wird die Hälfte des jährlichen Etats, der im Ganzen 50,000 Francs ausmacht, von der Stadt, die Hälfte von der Regierung getragen; die Anstalt gilt deshalb als ein Staats-Institut. Im Uebrigen werden den einzelnen Akademieen gelegentlich kleine Unterstützungen von Seiten der Regierung bewilligt. Auch werden jährlich von den Gouverneurs der verschiedenen Provinzen Berichte über den Zustand des Unterrichts jeder einzelnen Akademie und über die Theilnahme an demselben eingesandt und dabei die Bewilligung von Medaillen für die jährlich stattfindenden gewöhnlichen Concurrenzen in Antrag gebracht; indem sich die Regierung die Ertheilung dieser Medaillen vorbehalten hat, gewinnt sie wenigstens so viel, dass sie durch die desfalls erforderlichen Berichte eine Uebersicht des Ganzen und die Gelegenheit behält, im besondern Nothfall einschreiten zu können. Ausser den 25,000 Francs, welche die Regierung für die Akademie von Antwerpen verwendet, stehen derselben noch andre 25,000 Francs zur Unterstützung der übrigen Akademieen zu Gebote. Die gesammten Kunst Angelegenheiten ressortiren, soweit sie die Staats-Regierung betreffen, von dem Ministerium des Innern.

#### Akademie von Antwerpen.

Die *Académie royale* oder *Königlyke Akademie* von Antwerpen erfreut sich eines glänzenden Aufschwunges und bestrebt sich, dem Begriffe einer Kunst-Universität nach den Anforderungen der heutigen Zeit möglichst nahe zu kommen; doch hat auch sie den dreifachen Zweck, sowohl zur allgemeinen artistischen Bildung der Jugend, als zur künstlerischen Ausbildung der Handwerker, als auch, und vorzugsweise, zur höheren und eigentlichen Kunstbildung zu dienen. Im Jahre 1841 ist die Akademie vollständig neu organisirt worden. Sie hat in demselben Jahre unter königlicher Genehmigung ein Statut erhalten, welches in manchen Punkten bereits wesentlich von den bei älteren Akademieen getroffenen Anordnungen abweicht und eine neue Bahn vorzeichnet, während andre

Punkte desselben, die allerdings noch unter Nachwirkung des altakademischen Formelwesens entstanden waren, neben dem frischen Zuge der Gegenwart gar nicht haben zur Ausführung kommen können. Ein im Jahre 1842 in der Akademie selbst verfasstes Reglement für ihre innere Ordnung betrifft nur das Positive und Ausführbare. Man fühlt es übrigens in beiden Dokumenten enthaltenen Bestimmungen deutlich an, dass das Institut noch so ganz neu ist und wenigstens bei der Abfassung der Reglements noch der genügenderen praktischen Erfahrungen ermangelte: es ist in Vorschriften und Unterrichts-Plänen zu viel spezialisirt und dadurch das, worauf es der Hauptsache nach ankam, gelegentlich nicht entschieden genug hervorgehoben. Doch hat sich in den wenigen Jahren seit der neuen Organisation die Praxis in der That schon gefunden; wie man mir mittheilte, verfährt man in der Ausführung naiver und freier, als es nach den Reglements zu erwarten sein möchte. Das ganze Institut ist jung; unter der Leitung seines gegenwärtigen Direktors, des Baron Wappers, schreitet dasselbe mit jugendlicher Kraft, seine Zukunft in sich fühlend, vorwärts. — Aber noch ein andres moralisch kräftigendes Element, als das der blossen Jugend, wohnt dieser Kunstschule bei: das der ächtesten und innerlichsten flämischen Volksthümlichkeit. Sie ist eine Hauptstütze der, in neuerer Zeit so mächtig und bedeutungsvoll hervorgetretenen Bestrebungen, das flämisch-deutsche Element in Belgien wieder zu Ehre und Ansehen zu bringen und dadurch, wenn möglich, der aus Frankreich eingedrungenen Cultur, Sitte und Sprache die Oberherrschaft zu entreissen. Hendrik Conscience, der ausgezeichnetste Schriftsteller flämischer Zunge, ist Inspector (*Greffier*) der Akademie. Wappers erzählte mir, wie er selbst noch vor wenig Jahren von Haus zu Haus gegangen sei, mit Noth und Mühe eine Subscription zur Herausgabe einer ersten Schrift von Conscience, die kein Buchhändler zu verlegen gewagt, zusammenzubringen, wie der Erfolg aber in kürzester Frist alle Erwartungen überstiegen habe. In der That erscheinen fort und fort neue Auflagen von Conscience's volksthümlichen Schriften, die sich in mannigfachen hochdeutschen Uebersetzungen auch bei uns mehr und mehr einzubürgern beginnen. Zumeist sind diese Schriften mit Illustrationen von Künstlern der Antwerpener Schule versehen. Ueberhaupt scheint sich die letztere auch in ihrer Eigenschaft als Schule in direkte Opposition gegen das französische Wesen zu stellen, indem sie von dem Grundsatz einer frei naturgemässen Ausbildung, — und zwar, wenn auch ohne besondere Nachahmung, so doch in der Richtung des grossen Meisters von Antwerpen, Rubens, — ausgeht. Es kann indess diese Opposition doch wohl nur gegen französische Akademie-Einrichtungen und was damit zusammenhängt, gerichtet sein, da die grossen Leistungen der heutigen französischen Kunst, z. B. die von Horace Vernet, im Wesentlichen ganz derselben Richtung angehören. Lebhaftes Entgegenkommen finden die Bestrebungen der Akademie besonders von Seiten der Stadt Antwerpen, aus deren Fonds sie, wie schon bemerkt, zur Hälfte erhalten wird.

Die Angelegenheiten der Antwerpener Akademie ressortiren gleichmässig von der städtischen Verwaltung und von der Staatsregierung, und zwar so, dass die zunächst aus der Akademie selbst hervorgehenden Vorschläge erst an die städtische Behörde und sodann an das Ministerium und, wenn es erforderlich, an den König gehen. An der Spitze der Akademie steht ein Verwaltungsrath, aus neun Mitgliedern bestehend. Permanente Mitglieder

sind: der Gouverneur der Provinz (dessen Stellung eine ähnliche ist, wie die des Ober-Präsidenten bei uns) als Präsident des Verwaltungsrathes, der Bürgermeister der Stadt als erster Vice-Präsident, der Direktor der Akademie als zweiter Vice-Präsident. Die übrigen sechs Mitglieder bestehen aus zwei Gemeinde-Räthen, zwei Professoren der Akademie und zwei Kunstliebhabern; von je drei zu drei Jahren scheidet von diesen Mitgliedern die Hälfte aus und wird durch neue Wahl (wobei die Ausscheidenden wieder wählbar sind) ersetzt. Jährlich ernennt der Verwaltungsrath aus seinen Gliedern und für seine Geschäfte einen Sekretair und einen Schatzmeister. Der Verwaltungsrath hat die Oberaufsicht über alle Angelegenheiten der Akademie und des mit derselben in Verbindung stehenden städtischen Museums; er versammelt sich zu diesem Behuf monatlich und sonst je nach Bedürfniss. Die Verwaltung selbst soll einer besondern *Commission de Surveillance*, aus dem Direktor und zwei Mitgliedern des Verwaltungsrathes, die nicht zu dem Professoren-Collegium gehören, anvertraut werden, und wiederum nach dem Ermessen dieser Commission (wie nach den Beschlüssen des Verwaltungsrathes) soll der Direktor handeln; es scheint sich aber in der Praxis das kürzere und mehr naturgemässe Verhältniss, dass nämlich einfach der Direktor das ausführende Organ des Verwaltungsrathes ist, entwickelt zu haben. Hiemit ist die Haupthätigkeit des Direktors bezeichnet; seiner speziellen Sorge gehört die Leitung des Studienganges an; für alles Oekonomische, als Sekretair für die innern Angelegenheiten und sonst als nächster Gehülfe in allen Beziehungen steht ihm der Greffier (Inspektor) zur Seite. Wenn besondere Beschlüsse zu fassen sind, so werden die Professoren durch den Direktor und unter dessen Vorsitz zur Conferenz versammelt. Feststehende Lehrer-Conferenzen finden dem Reglement zufolge nicht statt.

Der Unterricht ist durchaus unentgeltlich und verbreitet sich über alle Fächer der bildenden Kunst und der dazu gehörigen Hilfswissenschaften: Zeichnen nach Vorlegeblättern, nach der Antike, nach dem lebenden Modell, Elemente der Malerei, Historien-, Genre-, Landschaft- und Thiermalerei, Sculptur in ihren verschiedenen Theilen, Architektur in technischer, wissenschaftlicher und ästhetischer Beziehung, der als besonderes und für das Seevolk charakteristisches Fach das der Schiffsbaukunst zugesellt ist, Kupferstich und Holzschnitt, Geschichte, Literatur und Alterthümer, Perspective und Anatomie, Proportionen, mathematische Wissenschaften u. s. w. Im Unterrichtsplan sind bei jedem Fach diejenigen andern Fächer genannt, deren Unterricht gleichzeitig besucht werden muss. Im Allgemeinen zerfällt der Unterricht, je nach den Fächern, in drei Curse, einen elementaren, einen mittleren und einen höheren; für jeden Cursus sind höchstens vier Jahre bestimmt; wer nach Ablauf dieser Frist nicht fähig ist, in den höheren Cursus emporzurücken, muss die Akademie verlassen. Die Aufnahme und die Bestimmung, in welchen Cursus oder in welche Classe der Neuaufzunehmende eintreten soll, wird von einer Prüfung abhängig gemacht; mit entschiedener Strenge wird darauf gesehen, dass vor dem Eintritt in die höheren Classen die elementare Schule auf vollständig zufriedenstellende Weise absolvirt ist. Auf allgemeine wissenschaftliche Bildung werden bei den Aspiranten keine Ansprüche gemacht; nur bei dem mittleren Cursus gilt an sie die überaus mässige Anforderung, dass sie lesen und schreiben können. Die Regelmässigkeit des Classenbesuches wird durch feste disciplinäre Vorschriften erhalten. Jährlich

finden Concurrenzen in den verschiedenen Cursen statt, in Folge deren an die vorzüglichsten Schüler Preise vertheilt werden; die Preise bestehen in silbernen Medaillen, die ohne Bildwerk und nur mit einer Inschrift versehen sind. Man ist in der Akademie aber für diese Einrichtung nicht sehr eingenommen; man hält diese Weise der Prämiiung für kleinlich und darum für erfolglos, überhaupt aber für unwürdig in Betracht der höheren Stellung der Akademie. Ausserdem sollen vorzüglich ausgezeichneten, aber dürftigen Schülern aus den Fonds der Regierung Unterstützungen bewilligt werden. Eigenthümlich ist die Bestimmung, dass denjenigen, welche ihre Studien vollendet haben, auf Beschluss des Verwaltungsrathes Titel und Diplom eines „Schülers der königlichen Akademie von Antwerpen“ zu Theil werden soll. Es scheint, dass diese Bestimmung wohl nur für die in der Akademie gebildeten Handwerker getroffen ist.

Eine der wichtigsten Einrichtungen, die bei der Reorganisation der Akademie in Aussicht genommen ist, betrifft die Beschaffung akademischer Ateliers, in ähnlicher Weise, wie solche zuerst mit so grossem Erfolg bei der Düsseldorfer Akademie eingerichtet worden sind. Jedem der zu gründenden Ateliers soll einer der Professoren der Akademie vorstehen. Die Aufnahme der Schüler soll von dem Urtheil einer von dem Verwaltungsrath ernannten Jury abhängig gemacht werden, und im Fall mehr Aspiranten als Plätze vorhanden sind, soll eine Concurrenz zwischen denselben die Entscheidung herbeiführen. Diese Einrichtung hat aber erst in geringen Anfängen zur Ausführung gebracht werden können, da es der Akademie zur Zeit noch an den erforderlichen Räumlichkeiten gebricht. Doch hofft sie, diesen ihren vorzüglichsten Wunsch bald in Erfüllung gebracht zu sehen, da sowohl die städtische Behörde sich gerade für diesen Punkt ebenfalls lebhaft interessirt, als auch vom Staate Zuschüsse zur Vergrösserung des Lokals bewilligt sind; bedeutende, demnächst bevorstehende Um- und Neubauten werden hiezu den erforderlichen Platz schaffen.

Alle zwei Jahre finden grosse Concurrenzen statt, welche dem Sieger auf vier Jahre ein Reisestipendium von jährlich 2500 Francs, die aus Staatsfonds bewilligt werden, gewähren. Jeder belgische Künstler, der das Alter von dreissig Jahren noch nicht erreicht hat, ist zur Concurrenz zulässig; über die eigentliche Theilnahme an derselben entscheidet gewöhnlich ein vorläufiger Conkurs. Der Verwaltungsrath der Antwerpener Akademie bestimmt nach bestem Ermessen, in welchem Kunstfache die jedesmalige Concurrenz stattfinden soll; eine von der Regierung ernannte Jury von 7—11 Personen entscheidet, nachdem die Concurrenzarbeiten acht Tage lang öffentlich ausgestellt worden, durch Stimmenmehrheit über den Erfolg und ertheilt den Preis. Der Verwaltungsrath schreibt dem Pensionair den erforderlichen Reiseplan vor; der letztere hat vierteljährliche Rapporte über seine Studien und nach Ablauf der ersten zwei Jahre, sowie nach Ablauf der ganzen Pensionszeit eine Arbeit seiner Hand einzusenden, die aber sein Eigenthum verbleibt. Findet die Jury keine der Concurrenzarbeiten des Preises würdig, so wird der Pensionsfonds zu besondern Aufmunterungen an andre ausgezeichnete junge Künstler verwandt. — Uebrigens hält man in der Antwerpener Akademie dafür, dass dieses gesammte, auf französischen Principien beruhende Concurrenzwesen eigentlich mehr schädlich als nützlich sei; die jungen Künstler, die, oft mit sehr glücklicher Anlage, nach Italien gegangen, seien sehr häufig verwirrt und verdorben

zurückgekommen, weil den italienischen (der belgischen Nationalität fremden) Meisterwerken gegenüber nur der ganz fertige und mit sich einige Meister bestehen und von ihnen den erforderlichen Nutzen ziehen könne. Es dürfte demgemäss auch hierin mit der Zeit eine Aenderung eintreten.

Die äusseren Einrichtungen der Akademie (soweit dieselben bis jetzt vorhanden) sind vortrefflich und der Bedeutung der Anstalt völlig angemessen. Ein Gartenraum, statt des Vorhofes, scheidet die Anstalt von dem Treiben der Strasse. Linker Hand ist Wohnung und Atelier des Direktors; im Hintergrund, an einer im Garten aufgestellten Kolossalbüste Rubens' vorüber, gelangt man zu den geräumigen Gebäuden, welche die Lokalitäten für den Unterricht, für Administration und Utensilien-Vorräthe, das berühmte städtische Museum, in dem beiläufig die Schüler der Malclassen sich im Copiren üben, und die Ausstellungssäle enthalten. (Ueber die Ausstellungen selbst kann ich erst weiter unten sprechen.) Die Uebungs- und Arbeits-Säle haben, wie auch die des Museums und die für die Ausstellungen, die höchst lobenswerthe Einrichtung einer vollen Beleuchtung von oben, wodurch so sehr an zweckmässig benutzbarem Raume gewonnen und zugleich eine übersichtlichere Disposition im Innern jedes Saales möglich gemacht wird. In solcher Art sind z. B. die Säle zum Zeichnen nach der Antike und die zum Zeichnen nach dem lebenden Modell bei Tagesbeleuchtung, im Sommerkursus, beschaffen. Beiläufig muss ich auch der sehr zweckmässigen Einrichtung bei den Gypsmodellen nach der Antike erwähnen, dass die Postamente, auf welchen dieselben befestigt sind, auf nach allen Seiten beweglichen Rollen stehen und dass man sie solcher-gestalt — da zugleich der Boden in diesen Lokalen durchweg aus Steinplatten besteht und keine Schwellen in den Thüren befindlich sind — mit grosser Bequemlichkeit aus dem Vorrathsraume in die Zeichensäle schaffen und in diesen je nach dem Bedürfniss wenden kann.

Zum Zeichnen nach der Antike und nach dem lebenden Modell bei Lampenlicht sind besondere Säle bestimmt. Täglich werden vier lebende Modelle gestellt, eins davon bekleidet, für Genremaler. In der Anatomie-Classe sah ich die eigenthümlichen, von dem Lehrer derselben, dem Bildhauer Professor Geefs (Bruder des bekannten Bildhauers Geefs in Brüssel) gefertigten Vorbilder, welche von Sachverständigen als dem Unterricht sehr erspriesslich gerühmt wurden und aus verschiedenen, übereinander zu legenden Cartons, je nach der Lage der Muskeln, Sehnen u. s. w., bestehen. In der Elementar-Zeichnen-Classe erfreuten mich die grossen Wandtafeln, auf denen für die ersten Anfänger die Vorbilder mit Kreide in grossem Maassstabe hingezeichnet werden. — In allen Uebungssälen dürfen diejenigen, die nicht durch andre Lehrgegenstände in Anspruch genommen sind, auch ausser den eigentlichen Unterrichtsstunden den ganzen Tag über arbeiten, indem zur Aufsicht besondere *Surveillants* angestellt sind. Ueberhaupt wird alles Streben der Schüler auf möglichst liberale Weise gefördert. Die Benützung der (zwar nur kleinen) Bibliothek z. B. geschieht ohne sonderliche Formalitäten und Präcautionen; man sagte mir, eine Bibliothek wie diese sei eben für den Gebrauch vorhanden und nicht zur Conservation. Einen ansprechenden Beweis endlich des schönen und frischen Tons, der unter den Schülern der Anstalt herrscht, schienen mir die grossen Tafeln mit Musiknoten zu geben, die ich in einer der Classen aufgestellt fand. Sie gehörten einem Gesangverein der Schüler an, dem hier seine Uebungen abzuhalten gestattet war. Während meines Besuches

in der Akademie war es Abend geworden, und ich hörte die Schüler in mehrstimmigem Gesange durch die Gänge hinausziehen.

Der Besuch der Akademie, der vor der Reorganisation nur etwa aus 400 bis 500 Schülern jährlich bestand, hat sich in Folge der Reorganisation schnell sehr bedeutend erhöht. Im Jahre 1843 belief er sich schon auf 1124 Schüler, darunter 830 aus Antwerpen selbst und 75 aus dem Auslande. Unter diesen Schülern befanden sich 401 eigentliche Künstler (222 Maler, 116 Bildhauer, 43 Architekten, 30 Kupferstecher und Holzschnneider), 410 Handwerker, 12 dem Militärdienst Angehörige und 292 Schüler, die sich noch zu keinem bestimmten Beruf entschieden hatten.

Das Statut der Akademie spricht auch von einem „*Corps académique*“, welches bei derselben ins Leben treten sollte. Dasselbe sollte aus höchstens dreissig, zur Hälfte belgischen, zur Hälfte auswärtigen, Mitgliedern bestehen; auch sollte es, unter dem Namen von *Agrégés*, 20 belgische und 20 auswärtige Künstler zu ausserordentlichen Mitgliedern, sowie Ehrenmitglieder nach nicht beschränkter Zahl ernennen. Ein Diplom, eine Kette und Medaille von Gold, eine besondere Uniform waren für die Mitglieder in Aussicht gestellt. Jährlich im August sollten die Mitglieder zusammen kommen, um ihre „Arbeiten“ zu halten, nachdem sie für die letzteren ein besonderes „Bureau“ ernannt. Diese Arbeiten sollten bestehen im Verlesen des Protocolls der vorjährigen Sitzung, im Einführen der letzt-ernannten und bestätigten Mitglieder, im Anhören eines Rapports über den Zustand der Schule, in Discussionen über zu machende Vorschläge zum Fortschritt der Kunst, und in der Wahl neuer Mitglieder. — Man sagte mir in Antwerpen, man habe das, in Brüssel abgefasste Statut in diesen Punkten doch allzu französisch befunden; man habe Nöthigeres zu thun gehabt, als die leere Formalität mit dem *Corps académique* und den Mitgliedern zur Ausführung zu bringen <sup>1)</sup>.

#### École de Gravure zu Brüssel.

Ausser der Akademie von Antwerpen existirt in Belgien nur noch ein artistisches Bildungsinstitut, welches den Namen einer Staats-Anstalt führt. Dies ist die *École Royale de Gravure* zu Brüssel. Die Verwaltung derselben steht unter einem „*Administrateur*“; für den Unterricht sind drei Professoren, einer für das Zeichnen, einer für den Kupferstich (*Calamatta*) und einer für den Holzschnitt angestellt. Aus Staatsfonds empfängt das Institut eine jährliche Unterstützung von 20,000 Francs. Die Schüler verpflichten sich, vier Jahre in dem Institut zu arbeiten und erhalten, wenn sie soweit fortgeschritten sind, dass von ihren Arbeiten ein öffentlicher Gebrauch gemacht werden kann, für die letzteren eine Geldentschädigung.

Der Administrator der Anstalt, Mr. Dewasme, benutzt, soviel mir gesagt wurde, die Thätigkeit der Schüler zur Ausstattung eines von ihm

<sup>1)</sup> Nach meiner Anwesenheit in Belgien ist zu Brüssel die Gründung einer Akademie der Wissenschaften und Künste erfolgt, die, wie es scheint, eine Nachahmung des *Institut de France* zu Paris ist und deren eine Abtheilung, wie bei dem letzteren, durch die *Académie des beaux-arts* gebildet wird. Positive Geschäfte, wie bei der Pariser *Académie* durch die Leitung der Angelegenheiten der grossen Concurrenzen, scheinen den Mitgliedern der letzteren nicht obzuliegen.

herausgegebenen und mit Illustrationen versehenen Journales, *la Renaissance*. Das Institut verfolgt somit in gewisser Art zugleich industrielle Zwecke, was indess bei einem in das Industrielle einschlagenden Kunstfache zulässig und selbst zweckmässig sein dürfte.

#### Privatinteresse für die Kunst.

Sinn für die Kunst und Liebe zu ihr sind ein altes Erbtheil der belgischen Nation; noch heute ist sie mit den übrigen Interessen des Lebens innig verbunden. Zunächst und vornehmlich mit dem Privatleben. Die innere Einrichtung der Wohnungen, auch neugebauter, hat noch häufig jenen, wenn auch beschränkteren, so doch behaglicheren Comfort, der uns aus den alten Bildern der niederländischen Meister bekannt ist und der so gern in künstlerischer Weise ausgebildet wird. Oelgemälde namentlich gehören zu solcher Ausstattung der Wohnungen. Man geht selten an irgend einem gutgehaltenen Hause vorbei, ohne durch die (überall tief hinabreichenden) Fenster des Erdgeschosses die breiten Goldrahmen der Gemälde hervorschimmern zu sehen, die an den Wänden der Zimmer aufgehängt sind. Das bedeutende Privatbedürfniss erklärt zunächst die grosse Anzahl derer, die sich in Belgien der Kunst widmen. Privatstiftungen von Kunstwerken in Kirchen sind auch nicht ganz selten.

#### Thätigkeit der Communen.

Aber auch öffentlich geschieht Vieles für die Kunst. Wie weit dies von Seiten der Communen, rücksichtlich besondrer Zwecke, der Fall ist, weiss ich zwar nicht näher anzugeben; mein Aufenthalt in Belgien war zu beschränkt, als dass ich diesen Verhältnissen im Einzelnen hätte nachgehen können. Jedenfalls ist zu bemerken, dass die Städte sich den Schutz und die Pflege der Museen, die sich fast an jedem grösseren Ort und meist in Verbindung mit den Akademien befinden, die aber in der Regel nur der älteren Kunst des Landes gewidmet sind, eifrig angelegen sein lassen. Gent ist durch die glänzenden Prachtbauten neuerer Zeit, den Universitätspalast, den Justizpalast, das Theater u. a. m. ausgezeichnet. Antwerpen und Gent besitzen Privatvereine, sogenannte „*Sociétés d'encouragement*“, die für die öffentliche Anerkennung der Kunst thätig und erfolgreich wirken sollen.

#### Die Kunst als Staats-Bedürfniss.

Als National-Bedürfniss hat die Kunst auch hier, wie in Frankreich, im Staats-Budget ihre besondern Posten (auch ausser den für die Kunst-Unterrichts-Anstalten bewilligten Summen) angewiesen erhalten. Neben den ausserordentlichen Fonds, die für die Ausführung grosser National-Denkmale — wie für das Denkmal auf der *Place des Martyrs* zu Brüssel — bewilligt werden, finden sich in dem Budget feststehende Fonds zur Unterstützung der von den Städten und Provinzen zu errichtenden Denkmale grosser Männer Belgiens und zur Prägung von Medaillen auf denkwürdige historische Ereignisse (10,000 Francs im Budget des Jahres 1845), sowie ein nicht unbedeutender Fonds zur Veranlassung andrer Kunstwerke, zu

Ankäufen, Subscriptionen, Aufmunterungen u. s. w. (gegenwärtig 55,000 Francs). Auf solche Weise sind manche Werke entstanden, welche den Stolz der heutigen belgischen Kunst ausmachen, namentlich jene beiden grossen Bilder, die Abdankung Karl's V. von Gallait und die Unterzeichnung des Compromisses von de Biefve, die kürzlich ihren Triumphzug durch Deutschland gehalten haben und von denen das erste, in seiner grossartig ernsten historischen Stimmung, ohne Zweifel zu den gediegensten Werken der gesammten Kunst des heutigen Tages gehört. Beide Bilder haben jetzt eine, rücksichtlich der Beleuchtung zwar ausgezeichnet schöne, aber doch nur provisorische Aufstellung im Lokal des Cassationshofes zu Brüssel erhalten; zu ihnen gehören zwei andre Gemälde von ähnlich grosser Dimension, die Schlacht von Worringen von de Keyser und eine Scene der September-Revolution von Wappers, die eben so provisorisch, das eine sogar ohne Rahmen, im Vestibül des *Palais de la nation* zu Brüssel aufgestellt sind. Alle vier sind zu einem National-Museum bestimmt, welches vielleicht mit der öffentlichen Gemälde-Gallerie in Brüssel, die, nebst den übrigen Museen der Stadt, kürzlich in den Besitz der Staatsregierung übergegangen ist, vereinigt werden wird. Wenigstens besitzt diese Gemälde-Gallerie bereits eine Anzahl kleinerer Gemälde von neueren Meistern.

#### Kunst-Ausstellungen.

Noch ein wichtiger Punkt in Betreff der offiziellen Einwirkung von Seiten der Staatsregierung betrifft die grossen „nationalen Kunstaustellungen“, welche alle drei Jahre in Brüssel stattfinden, und für die das Budget des J. 1845 eine Summe von 20,000 Francs bestimmt. Die Einrichtung dieser Ausstellungen und die Weise, wie die Regierung dieselben zur Förderung der Kunst benutzt, ist sehr eigenthümlich und bemerkenswerth. Die ganze Verwaltung der Ausstellungen ist einer *Commission directrice* übergeben, deren Mitglieder, höchstens zwölf, von der Regierung ernannt werden. Die Geschäfte des Empfangens der Kunstsachen besorgt eine besondere *Jury d'admission*; im Fall Kunstwerke aus innern Gründen zurückzuweisen sind, so entscheidet darüber die Commission. Die Ausstellungen finden vom 15. August bis zum ersten Montage des Octobers statt; nach dem 31. Juli wird kein Kunstwerk mehr angenommen. Die ersten zehen Tage wird 1 Franc Eintrittsgeld gezahlt; die folgenden  $\frac{1}{2}$  Franc, mit Ausnahme der Sonntage und Donnerstage, an welchen der Besuch vom elften Tage ab frei ist. Aus dieser Einnahme und, falls dies erforderlich, aus dem oben genannten Fonds werden die Kosten der Ausstellung bestritten. — Der Hauptsache nach dient aber jener Fonds dazu, um auf der Ausstellung Werke für das National-Museum anzukaufen. Eine aus drei Mitgliedern der Commission bestehende *Jury des récompenses* macht zu diesem Behuf noch vor Eröffnung der Ausstellung seine Vorschläge (unter Angabe der etwa zu bewilligenden Kaufpreise, nachdem schon die ein-sendenden Künstler sich darüber ausgesprochen hatten, ob ihre Arbeiten zu diesem Behuf käuflich seien und welchen Preis sie forderten); diese Vorschläge werden dann von der Commission geprüft, über dieselben an das Ministerium berichtet, in Folge der von letzterem ausgehenden Verfügung mit den Künstlern verhandelt und die Sache definitiv vom Könige entschieden. Ferner werden bei den Ausstellungen durch den König nach

dem Votum der Commission und auf den Antrag des Ministeriums Medaillen, und zwar in zwei Classen, ertheilt, die erste Classe in Gold und für jedes Kunstfach nur einmal. — Ausserdem aber bewilligt die Regierung, ebenfalls nach dem Gutachten der Commission, an belgische Künstler, die sich auf den Ausstellungen durch Talent und Fortschritte auszeichnen, sogenannte *Encouragements*, grössere oder kleinere Geldbelohnungen, in Summen von 200 bis zu 1000 Francs.

Da die Ausstellungen in Brüssel nur alle drei Jahre statt finden, so hat man die Einrichtung getroffen, dass andre grössere Ausstellungen in den dazwischen fallenden Jahren zu Antwerpen und zu Gent veranstaltet werden. Hiebei ist jedoch die Regierung nicht betheiligt, vielmehr sind es die schon im Obigen genannten *Sociétés d'encouragement*, welche dieselben, wie man mir sagte, an beiden Orten veranlassen, und welche dabei ebenfalls goldne und silberne Medaillen für die ausgezeichnetsten Werke vertheilen. Kleinere Ausstellungen finden ausserdem zu Lüttich, Mecheln u. a. O. statt. Im Obigen erwähnte ich bereits der vortreflichen und geräumigen Ausstellungssäle, die sich bei der Akademie zu Antwerpen befinden und die sowohl durch die zweckmässige Einrichtung des von der Decke einfallenden Lichtes als auch durch die einfach angemessene Vorkehrung zum Aufhängen der Bilder ausgezeichnet sind; an den Wänden sind nämlich eiserne Stangen in horizontaler Lage befestigt, vor die Mauer vortretend und etwa je drei über einander, so dass man an ihnen die Bilder bequem befestigen kann, ohne (wie an andern Orten) die Wände durch das Einschlagen von Nägeln und Haken fort und fort zu beschädigen. — Mit wie lebhafter Theilnahme man in den Städten selbst sich für diese Ausstellungen interessirt, beweist u. A. der Umstand, dass die Stadt Gent und die dortige Akademie auf den Maler Gallait und als „Zeugniss der Bewunderung“ seines Gemäldes der Abdankung Karls V., welches sich auf der dortigen Ausstellung befand, eine beträchtlich grosse Medaille von 2 $\frac{1}{2}$  Zoll Durchmesser haben prägen lassen.

#### Kunst-Lotterie für öffentliche Zwecke.

Schliesslich ist noch einer wiederum sehr eigenthümlichen Einrichtung zu gedenken, die in Belgien stattfindet: einer unter Garantie der Regierung stehenden Lotterie zur Beschaffung von Kunstwerken für öffentliche Zwecke. Die Provinzen als solche (die jede ihren besondern Verwaltungsfonds haben), die Communen und die Kirchenfabriken vereinigen sich nemlich jährlich je nach ihrem Interesse für diese Sache, um durch Zeichnung auf Actien von 10 Francs einen sogenannten *Fonds spécial pour l'encouragement de la peinture historique et de la sculpture* zusammenzubringen, der gelegentlich auch noch durch Zuschüsse von Seiten der Regierung vergrössert wird. Nach dem Antheil, welchen die Provinzen, die Communen und die Kirchen an diesem Fonds haben, werden daraus für jede dieser drei Gattungen von Interessenten grössere und kleinere Summen gebildet und die letzteren unter die Actionaire verloost. Für die Gewinnste aber werden, je nach dem Wunsche und dem Bedürfnisse der Gewinner, durch die Vermittelung des Ministeriums des Innern die erforderlichen Kunstwerke bestellt. Als Nietten werden lithographirte Kunstblätter vertheilt. So waren, um ein näheres Beispiel zu geben, im Jahre 1842

durch die Provinzen	270 Actien gezeichnet,	= 2700 Francs.
„ „ Communen	585 „ „	= 5850 „
„ „ Kirchen	363 „ „	= 3630 „
also im Ganzen:	1218 „ „	12,180 „
welche Summe durch einen Zuschuss von		2500 „

die das Ministerium bewilligte, sich auf 14,680 Francs erhöhte. Hiernach wurden die zur Ausführung von Kunstwerken bestimmten Gewinnste in folgender Art vertheilt:

für die Provinzen	}	erster Gewinn zu	1750 Francs,
		zweiter „ „	1450 „
für die Communen	}	erster Gewinn zu	2250 Francs,
		zweiter „ „	1450 „
		dritter „ „	1250 „
		vierter „ „	1150 „
		fünfter „ „	1000 „
für die Kirchen	}	erster Gewinn zu	1750 Francs,
		zweiter „ „	1450 „
		dritter „ „	1180 „

Es scheint aber, dass die Einrichtung nicht ganz den Anklang gefunden hat, den man sich ursprünglich davon versprochen haben mag. Wenigstens war die Zahl der Actien, die sich, wie eben angegeben, im Jahre 1842 auf 1218 belief, im Jahre 1843 auf 606 herabgesunken und im Jahre 1844 zwar wieder etwas erhöht, doch nur auf 795. — Ueberhaupt dürfte das Willkürliche und Zufällige dieser Einrichtung mit dem Ernste des moralischen Bedürfnisses, aus welchem die monumentale Kunst hervorgehen soll, nicht wohl übereinstimmen.

### 3. Ueber einige Kunst-Akademien in Italien und über die Kunst-Akademie zu London.

Ueber die Verfassung und die Verwaltung der italienischen Kunst-Anstalten ein vollständiges Bild zu geben, bin ich ausser Stande. Ich glaube indess, dass es dem Zweck dieser Blätter fördernd entgegen kommen und zur Kenntniss der Organisation und der Aufgabe öffentlicher Kunstbildungs-Anstalten beitragen wird, wenn ich im Folgenden die Auszüge aus den mir vorliegenden Statuten einiger der wichtigsten Kunst-Akademien Italiens vorlege und eine oder die andre Bemerkung beifüge. Zugleich schliesse ich eine Notiz über die Akademie von London an, die sich vorzugsweise ebenfalls auf die Einsicht ihrer Statuten gründet.

#### Die Akademie S. Luca zu Rom.

Die Verfassung der Akademie S. Luca zu Rom ist, nach Inhalt ihrer Statuten vom Jahr 1818, insofern höchst interessant, als sie jedenfalls noch, welche Modificationen damit im Einzelnen auch vorgenommen sein mögen,

die bei ihrer Stiftung im sechzehnten Jahrhundert befolgten Principien bewahrt, und hiemit ein zureichendes Bild alt-akademischer Einrichtungen giebt, während fast alle späteren, und namentlich die deutschen Akademien auf einer wesentlich verschiedenen Grundlage errichtet sind oder doch, wie die *Académie des beaux-arts* zu Paris, nur einen Theil jener ursprünglichen Tendenz beibehalten haben. Das Zurückgehen auf die Verfassung der Akademie S. Luca ist um so wichtiger, als sich hiedurch das Schwankende in der Auffassung des akademischen Verhältnisses bestimmt erkennen und, soweit es erforderlich, beseitigen lässt.

Die Akademie S. Luca ist eine von der römischen Staatsregierung anerkannte, bevorrechtete und mit besondern Verpflichtungen versehene Genossenschaft. Ihre Wirksamkeit wird durch Staatsfonds unterhalten und sie steht in höchster Instanz unter Aufsicht der Staatsregierung (vertreten durch den Cardinal Camerlengo). In allem Einzelnen ihrer Wirksamkeit verfährt sie aber durchaus frei und selbständig; die Wahlen ihrer Mitglieder und ihrer sämtlichen Beamten, ihre Beschlüsse, die von ihr erteilten Anerkennungen u. s. w. bedürfen in keiner Weise einer höheren Bestätigung. Die Akademie besteht aus 72 ordentlichen Mitgliedern (*Accademici di merito*), nämlich je 12 in Rom ansässigen Historienmalern, Bildhauern und Architekten, 20 Auswärtigen dieser drei Fächer, und je 4 Portraitmalern, Landschaftmalern, Stein- oder Stempelschneidern und Kupferstechern (Einheimische und Auswärtige zusammengenommen). Den ordentlichen Mitgliedern werden Ehrenmitglieder (*Accademici di onore*) in unbeschränkter Zahl zugesellt. Aus den ordentlichen Mitgliedern wird ein Ausschuss (*Consiglio*) zur Verwaltung der gesammten akademischen Angelegenheiten gewählt; derselbe besteht aus 24 Mitgliedern (je 8 Historienmalern, Bildhauern und Architekten). Eins dieser 24 Mitglieder bekleidet, stets auf Jahresfrist, das Amt des Präsidenten; ihm zur Seite steht sein designirter Nachfolger, der Vice-Präsident, der gelegentlich durch den jedesmaligen Expräsidenten vertreten wird. Zwei Sekretaire sind mit der Geschäftsführung beauftragt: ein aus den Mitgliedern des Consiglio auf je drei Jahre gewählter, sogenannter *Segretario del Consiglio* (was aber mehr nur eine Ehrenstelle zu sein scheint), und der eigentliche Beamte für diesen Behuf, der sogenannte *Segretario dell' Accademia*. Zur Specialaufsicht über den ordnungsmässigen Gang der Verwaltung dienen 6 Censoren, die aus den Mitgliedern des Consiglio auf je 3 Jahre gewählt werden. Monatlich finden sowohl Sitzungen des Consiglio, als General-Sitzungen der Akademie statt. Für die Ernennung der sämtlichen eben genannten Beamten, für die der Lehrer der akademischen Kunstschule, sowie der untergeordneten Beamten und für die Ernennung der ordentlichen Mitglieder der Akademie findet stets eine Vorwahl im Consiglio statt, die sodann durch eine Wahl in der Generalversammlung der Akademie bestätigt werden muss. Nur die Mitglieder des Consiglio werden im Consiglio allein, aber aus dem Corps der ordentlichen Mitglieder der Akademie, erwählt. Bei den Wahlen im Consiglio entscheidet einfache Stimmenmehrheit, bei denen in der Generalversammlung sind  $\frac{2}{3}$  der Stimmen für die Gültigkeit der Wahl erforderlich. — Als einen eigenthümlichen Ehrenposten führen die Statuten noch den eines „*Principe dell' Accademia di San Luca*“ an, der damals an Canova auf Lebenszeit verliehen war.

Der Sorge der Akademie ist zunächst die Leitung einer Kunstschule übergeben, deren Lehrer sie, wie eben bemerkt, selbständig ernennt. Der

Unterricht an derselben wird durch 3 Professoren der Malerei (im Zeichnen nach Vorlegeblättern, nach der Antike, nach dem Nackten und in einer Theorie der Composition und des Colorits), durch 2 Professoren der Bildhauerei, 3 Professoren der Architektur und je einen Professor der Geometrie und Perspektive, der Anatomie, der Mythologie und der Geschichte ertheilt. Alle sechs Monate und alle Jahre finden unter den Schülern kleinere und grössere Concurrerenzen statt, bei denen silberne und goldne Medaillen ertheilt werden.

Zur Förderung der Kunst im Allgemeinen dienen die der Leitung der Akademie übergebenen grossen öffentlichen Concurrerenzen, die alle drei Jahre stattfinden und auf dem Capitol gefeiert werden. Sie umfassen, wie es scheint, gleichzeitig die drei Künste der Malerei, Bildhauerei und Architektur, wechseln aber so, dass die Aufgabe das eine Mal heilige, das andre Mal weltliche Gegenstände betrifft. Die Aufgaben werden ein Jahr vor dem, zur Ablieferung der Concurrerarbeiten bestimmten Termin öffentlich bekannt gemacht. Vorläufige Concurrerenzen finden hiebei nicht statt; wohl aber müssen sich die Concurrenten nachträglich, — ehe die Akademie zum Urtheil schreitet, — einer sechsständigen Concurrerenz im abgeschlossenen Raume unterwerfen. Die Sieger erhalten goldene Medaillen von je 50 oder 25 Zecchinen (158 Thlr. 20 Sgr. oder 79 Thlr. 10 Sgr.) an Werth.

Ferner ist die Akademie mit der Sorge für die Conservation der im Kirchenstaat befindlichen öffentlichen Kunstdenkmäler des Alterthums beauftragt. Ihre desfallsigen Berichte gehen an den Cardinal Camerlengo. — Endlich ist ihren Mitgliedern in gerichtlichen Streitsachen, in denen es sich um Kunstgegenstände handelt, das ausschliesslich competente sachverständige Gutachten vorbehalten, wobei nur für architektonische Verhandlungen gelegentliche Ausnahmen verstattet sind.

Die Verfassung der Akademie S. Luca bildet hienach den entschiedenen Gegensatz gegen die deutschen akademischen Einrichtungen. Während dort, in Rom, der Begriff der Akademie in der Genossenschaft der Mitglieder geradehin aufgeht, während diese Genossenschaft vollkommen selbständig dasteht und ihr Ausschuss, das Consiglio, nur das Organ bildet, durch welches sie handelt, werden bei unsern Akademien der Direktor oder Präsident, der Rath oder Senat, sowie das gesammte Personal der Lehrer und anderweitigen Beamten von der Staatsregierung ernannt, handelt also die Regierung durch das Organ dieser Personen, und bildet die Ernennung zum „Mitgliede der Akademie“ in der Regel nur eine, vom Senat oder akademischen Rath ausgehende und von der Regierung bestätigte Ehrenauszeichnung, ohne dass dieselbe irgend einen positiven Einfluss auf die Wirksamkeit der Akademie gewährte. <sup>1)</sup>

#### Die Akademien von Mailand und Venedig.

Die Akademien von Mailand und Venedig haben beide (wie aus ihren mit seltener Klarheit und Sorgfalt abgefassten Statuten vom Jahre

<sup>1)</sup> Nur bei der Akademie von Berlin — nach ihrer bisherigen Verfassung — ist seit funfzēhn Jahren die Einrichtung getroffen, dass die Wahl zum „Mitgliede der Akademie“ durch die Mitglieder selbst, obgleich auch keineswegs in unbedingter Weise, erfolgt.

1842 hervorgeht) eine vollkommen gleiche Verfassung. Die letztere bildet auch hier den entschiedensten Gegensatz gegen die Verfassung der Akademie S. Luca. Beide Anstalten stehen unter genauester Aufsicht und Controle des Staats; jede Anstellung, jede Wahl, jede sonstige Bestimmung hängt von der Genehmigung der Regierung ab. Die Leitung der akademischen Angelegenheiten ist einem *Consiglio accademico* übergeben, welches aus dem Präsidenten (der sich „durch Liebe zu den Künsten und erwiesene Geschicklichkeit in der Leitung von Geschäften auszeichnen soll“), 6 ausserordentlichen Mitgliedern (gebildeten Kunstfreunden) und 22 ordentlichen Mitgliedern (den sämtlichen aktiven Professoren der Akademie und andern ausgezeichneten Künstlern) besteht. Ausserdem behalten die emeritirten Professoren ihren Sitz im Consiglio. Wenn im Consiglio ein Platz vacant wird, so macht dasselbe seine Vorschläge zur Wiederbesetzung der Stelle. Dasselbe wählt ferner, unter Vorbehalt der höheren Genehmigung, künstlerische und Ehrenmitglieder in unbeschränkter Zahl, denen aber im Consiglio weder Sitz noch Stimme zukommt, die somit auch auf die Akademie in keiner Art einen positiven Einfluss ausüben. Der akademische Unterricht wird unter Aufsicht des Consiglio in zwei Sectionen: für Malerei, Bildhauerei und Kupferstich und für Architektur, ertheilt, in beiden von den Elementen beginnend und bis zur höheren Entwicklung durchgeführt, doch, wie es allen Anschein hat, ohne eigentlichen Atelier-Unterricht. Bei Vacanzen in den Lehrstellen und übrigen Beamten der Akademie werden öffentliche Aufforderungen zur Bewerbung um die erledigten Stellen erlassen; die Akademie prüft die Bewerber und macht der Regierung ihre Vorschläge zur Wahl. Unter Leitung der Akademie finden drei Gattungen von Concurrenzen statt: Concurrenzen erster Classe, alle zwei Jahre eintretend, an denen jeder im österreichischen Kaiserstaat ansässige Künstler Theil nehmen kann und bei denen goldne Medaillen vertheilt werden; Concurrenzen zweiter Classe für die Schüler der Akademie, jährlich und mit Vertheilung silberner Medaillen; und Concurrenzen zur Gewinnung eines Stipendiums für einen dreijährigen Aufenthalt in Rom. Unter den bei letzteren gestellten Anforderungen kommen in sämtlichen Kunstfächern eigenthümlicher Weise auch schriftliche und mündliche Examina vor. Das Stipendium beträgt jährlich 2400 österreichische Lire (556 Thlr. 24 Sgr.), wobei ausserdem zur Hinreise, wie zur Rückreise, jedesmal noch 300 fl. (240 Thlr.) bewilligt werden. Jede der beiden Akademien steht, neben den sonst nöthigen Unterrichtsmitteln, noch mit einer öffentlichen Kunstsammlung, die ebenfalls zur Ausbildung der Schüler benutzt wird, in unmittelbarer Verbindung. Der Conservator und der Custos dieser Sammlungen werden im Etat der betreffenden Akademie mit aufgeführt.

Der Etat der Akademie von Mailand beträgt		
an Gehalten:	18,440 fl. =	12,764 Thlr. 19 Sgr.
an sonstigen Ausgabe-Titeln:	18,000 östr. Lire =	4142 „ 20 „
	in Summa also	16,907 Thlr. 6 Sgr.

Der Etat der Akademie von Venedig beträgt		
an Gehalten:	16,820 fl. =	11,706 Thlr. 21 Sgr.
an s. Ausg.-T.:	14,000 östr. L. =	3248 „ — „
	in Summa	14,954 Thlr. 21 Sgr.

## Die Akademie von Florenz.

Die Akademie von Florenz besteht — abweichend von den meisten Anstalten der Art — aus drei wesentlich verschiedenen Theilen oder Classen: der Classe für bildende Künste, der Classe für Musik und Deklamation und der Classe für mechanische Künste. Jede derselben steht unter einem besondern Director, dem ein Unter-Director und ein Sekretair zugesellt sind. Der gesammten Akademie ist ein Präsident vorgesetzt, der jedoch in den Sitzungen, obgleich er dieselben leitet, kein Votum hat, und der mit seinen Unterbeamten die äusseren Geschäfte der Akademie besorgt. Jede Classe bildet eine selbständige Unterrichtsanstalt, und befindet sich bei jeder derselben eine Anzahl sogenannter *Accademici Professori*, die den sogenannten „ordentlichen Mitgliedern“ anderer Akademien parallel stehen. Sämmtliche *Maestri* der Akademie (d. h. ohne Zweifel die angestellten Lehrer) sind als solche *Accademici Professori*, die übrigen werden — wie auch die *Accademici Onorarij* — von dem *Corpo Accademico* gewählt, wobei eine Vorwahl in der Classensitzung statt findet und eine Wahl in der Gesamtsitzung der Akademie den Ausschlag giebt. Bei beiden Wahlen sind  $\frac{2}{3}$  der Stimmen zur Entscheidung nöthig. Die Hauptthätigkeit der *Accademici Professori* scheint sich auf die Abgabe des Urtheils bei den akademischen Concurrenzen zu beschränken. — Das Reglement (vom Jahre 1813) giebt über die eben angedeuteten Principien der Verfassung der Akademie im Uebrigen keine sonderlich klare Auskunft. Die Anstellungen der Lehrer und Beamten scheinen durchaus von Seiten der Regierung zu erfolgen und den *Accademici Professori* kein weiterer unmittelbarer Einfluss auf das Institut zuzustehen. Die Verbindung der drei, — in sich so verschiedenen Classen zu einem Gesamtinstitut scheint nur theils durch die gemeinschaftliche oberste Verwaltung von Seiten des Präsidenten, theils durch die Gesamtsitzung des *Corpo Accademico* hervorgebracht. Wenn gegen das Erstere kein besonderes Bedenken zu erheben sein dürfte, so scheint das Letztere insofern doch nicht unbedenklich, als die Gesamtsitzungen wesentlich Wahlsitzungen sind und somit beispielsweise der Mechaniker das Recht hat, über die Fähigkeiten des Musikers, der Musiker über die des Architekten u. s. w. abzurtheilen.

Der Unterricht in der Classe für die bildenden Künste verbreitet sich über alle Zweige der letzteren, von den Elementen bis zur höheren technischen und theoretischen Ausbildung, ohne aber, wie es scheint, auch hier in wirklichen Atelierunterricht überzugehen. Ansehnliche Kunstsammlungen sind hiezu auch mit dieser Akademie verbunden. Die Concurrenzen sind wiederum dreifach: kleinere, halbjährlich stattfindende, für die Schüler; grössere, alle drei Jahre, für Jedermann; und Concurrenzen für die Gewinnung eines Stipendiums zum Aufenthalt in Rom. Das letztere wird auf vier Jahre ertheilt und beträgt jährlich 1600 Francs.

Sehr eigenthümlich ist die, cap. II., art. XXII. der Statuten bezeichnete ausserordentliche Concurrenz, die alle vier Jahre stattfinden soll. In dieser werden Gegenstände aus der florentinischen Geschichte zur Aufgabe gestellt, und zwar abwechselnd, das eine Mal für Maler, das andre Mal für Bildhauer. Der Preis ist mindestens 8000 Francs. Zur Theilnahme an dieser Concurrenz sollen übrigens nur toskanische Künstler zugelassen werden.

### Die Akademie von London.

Die königliche Kunst-Akademie zu London ist lediglich nur eine Privat-Gesellschaft und bildet als solche wiederum eine sehr eigenthümliche Erscheinung. Sie steht zwar unter dem Schutze des Monarchen, der auch die Diplome ihrer Mitglieder unterzeichnet und ihre sonstigen Beschlüsse sanctionirt; aber der Monarch handelt hier nur als höchster Quell der Ehre, nicht als Haupt der Staatsregierung. Die Akademie empfängt von der letzteren keine Geld-Unterstützung, ist von ihr auf keine Weise abhängig, hat keine Pflichten gegen dieselbe, hat aber auch keine officielle Geltung vor der Regierung, und nur der Schutz des Monarchen sichert ihr die äussere achtungsvolle Stellung, deren sie sich erfreut.

Die Akademie besteht aus 40 ordentlichen, allein stimmberechtigten Mitgliedern, 20 Associaten und 6 Ueberschüssigen (Kupferstechern, die nicht Mitglieder werden können). Die Leitung ihrer Angelegenheiten ist einem akademischen Rath (*Council*) übergeben; der letztere besteht aus 8 Mitgliedern, von denen die Hälfte jährlich ausscheidet und durch neue Wahl ersetzt wird, und aus einem Präsidenten, der sein Amt stets auf Jahresfrist verwaltet. — Die wichtigste Thätigkeit der Akademie besteht in der Einrichtung öffentlicher Kunstausstellungen, deren Ertrag ihre einzige Einnahme bildet. Die letztere ist aber so bedeutend und so wohl verwaltet, dass sich ihr Vermögen gegenwärtig auf 70,000 Pfund Sterling belaufen soll. Die Zinsen derselben werden theils zu Pensionen für die Mitglieder der Akademie und deren Wittwen, theils für die Zwecke des von der Akademie geleiteten öffentlichen Kunst-Unterrichts verwandt. — Dieser Unterricht hat indess nur einen sehr mässigen Umfang. Er besteht in sogenannten „Schulen“ zum Zeichnen nach der Antike und dem lebenden Modell, in der Eröffnung der Gelegenheit zur Uebung im Malen nach den vorhandenen Mustern, und in der Einrichtung von Lehrvorträgen über Malerei, Sculptur, Architektur, Perspective, Anatomie. In jedem dieser Lehrfächer werden aber jährlich nur sechs Lectionen gehalten. Ausserdem finden jährlich Concurrenzen der Schüler in den obigen Uebungsfächern statt, wobei silberne Medaillen vertheilt werden, sowie alle zwei Jahre Concurrenzen für Compositionen in der Malerei, Bildhauerei und Architektur, wobei der Sieger in je einem dieser Fächer eine goldene Medaille erhält.

#### 4. Ueber die Einrichtungen zur Conservation der Kunst-Denk- mäler in Frankreich und Belgien.

##### Französische Verhältnisse im Allgemeinen.

Das Interesse für die einheimischen Kunstdenkmäler der Vorzeit, — wenigstens für die der Zahl nach so höchst überwiegenden Denkmäler des Mittelalters, ist in Frankreich noch jung; nur erst seit einer kurzen Reihe von Jahren hat sich dasselbe zu bethätigen vermocht. Aber es haben

sich daraus in dieser kurzen Frist bereits höchst glänzende und anerkennungswerthe Erfolge entwickelt. Es scheint, dass der leidenschaftliche Ungestüm, mit dem man bei der grossen Revolution des vorigen Jahrhunderts alle Zeugen vergangener historischer Verhältnisse zu beseitigen strebte, auch in dieser Beziehung eine um so lebhaftere Reaction hervorgebracht hat. Die Maassregeln der Regierung, die von Seiten der Kammern erfolgten Bewilligungen, die Wirksamkeit der Communen, die Thätigkeit einer sehr grossen Anzahl freier Vereine, das Mitstreben der einzelnen Gebildeten des Volkes, Alles vereinigt sich, um auf grossartige Weise wieder gut zu machen, was eine nähere oder fernere Vergangenheit verschuldet hat. Als ein besonders günstiger und nicht genug zu schätzender Vortheil ist hierbei der Umstand hervorzuheben, dass diese Betreibungen gleich von vorn herein dem Einflusse des Dilettantismus (der anderwärts diesen Angelegenheiten so häufig eine schiefe Richtung gegeben hat) entzogen und auf entschieden wissenschaftlicher Grundlage ins Leben geführt sind.

Der „*Cours d'antiquités monumentales*“ (6 Bände und Atlasse) des Herrn de Caumont zu Caen bildet seit dem Jahre 1830 die sichere Basis für alle weiteren Forschungen auf diesem Gebiet; wie der Verfasser selbst seit dieser Zeit in der eingeschlagenen Richtung mit hingebender Ausdauer fortgewirkt hat, so sind viele Andre seinem Beispiele gefolgt, und hat das gründliche Verständniss der Denkmäler und das thätige Interesse für dieselben unter den Gebildeten Frankreichs immer mehr Raum gewonnen. Die Absichten der Regierung sind hiedurch in günstiger und nachhaltiger Weise gefördert worden.

Die Thätigkeit der Regierung für das in Rede stehende Interesse ist zwiefacher, verschiedener Art. Theils hat diese Thätigkeit einen scientificischen Zweck, indem sie die Bekanntmachung und das Studium der Denkmäler, sowie die Verbreitung derjenigen Kenntnisse fördert, welche zu ihrem Verständniss überhaupt erforderlich sind; theils ist sie eine administrative, der Conservation und Restauration der Denkmäler unmittelbar gewidmet. Dem Organismus der französischen Staatsbehörden gemäss ressortiren diese verschiedenen Thätigkeiten von verschiedenen Ministerien: die scientificische vom Ministerium des öffentlichen Unterrichts, die administrative vom Ministerium des Innern (für besondere Fälle auch vom Cultus-Ministerium). Für jeden dieser Zwecke ist, bei dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts, wie bei dem des Innern, eine besondere Commission gebildet und zwar so, dass jede diesser beiden Commissionen ihre speciellen Zwecke unabhängig von der andern befolgt. Doch hat sich in der Praxis naturgemäss ein Hinüberspielen des Zweckes der einen Commission in den der andern gebildet, da theils die wissenschaftliche Untersuchung unmittelbar zur Sorge für die Erhaltung der Gegenstände, denen diese Untersuchung gewidmet war, führen musste, theils die Maassregeln zur Conservation und Restauration jedesmal von einer wissenschaftlichen Begründung ausgehen mussten.

#### Wirksamkeit der französischen Regierung für scientificische Zwecke.

Die dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts untergeordnete Commission führt den Namen „*Comité historique des arts et monumens*“ und

gehört zu den fünf Comités, welche zur Erforschung und Veröffentlichung der unedirten, zur Geschichte Frankreichs bezüglichen Dokumente bestimmt sind. Die erste Gründung dieser Comités fällt in das Jahr 1834 und ist das Werk Guizot's, als damaligen Ministers des öffentlichen Unterrichts; im Jahre 1837 erhielten sie durch den Grafen von Salvandy die Einrichtung, die sie noch gegenwärtig haben. Hienach sind sie mit dem *Institut de France* („*qui est et doit rester la clef de voûte des établissemens scientifiques et littéraires de la France*“), und zwar nach ihrer Bestimmung mit je einer der fünf Abtheilungen desselben, — das in Rede stehende Comité also mit der *Académie des beaux-arts*, — in Verbindung gesetzt. Die Zahl der ordentlichen, in Paris ansässigen Mitglieder des einzelnen Comités soll sich auf 12 bis 15 belaufen (was aber bei dem in Rede stehenden Comité gegenwärtig beträchtlich überschritten ist); einige Mitglieder müssen der entsprechenden Akademie angehören und werden bei Erledigung ihres Platzes durch unmittelbare Wahl seitens der Akademie wieder ersetzt; die übrigen Mitglieder ernennet der Minister auf den Vorschlag des Comités. Ausserdem werden auswärtige Mitglieder, — sogenannte „*Membres non résidens*“, welche bei ihrer Anwesenheit in Paris an den Sitzungen Theil zu nehmen berechtigt sind, — sowie Correspondenten, ernannt, und zwar sowohl *Correspondans nationaux*, als *Correspondans étrangers*, die letzteren desshalb, um durch sie je nach Gelegenheit und Bedürfniss über die betreffenden Verhältnisse französischer Cultur zum und im Auslande Aufschluss erhalten zu können. (Die Anzahl der Correspondenten des in Rede stehenden Comités ist sehr beträchtlich.) Jedem Comité ist ein besonderer Sekretair zugesellt, der in den Sitzungen die Protocollé führt, die Correspondenz und das Rechnungswesen besorgt und die Publicationen überwacht; der Sekretair allein bezieht für seine Thätigkeit ein Gehalt. Alle Correspondenz geht durch das Ministerium. Die Sitzungen finden in dem Zeitraum vom 1. November bis zum 30. Juni alle vierzehn Tage statt. Für die Publikationen ist jedem Comité ein ansehnlicher Fonds aus der Staatskasse überwiesen.

Die Aufgabe des *Comité historique des arts et monumens* ist die Erforschung Alles dessen, was die Geschichte der Kunst in Frankreich im weitesten Umfange berührt, wobei neben der allerdings vorherrschenden Rücksicht auf die Geschichte der Architektur und der bildenden Kunst im engeren Sinne, auch die Geschichte der Musik und Orchestik (der Tänze, Processionen u. dergl.) nicht ausgeschlossen ist. Hiebei kommt es zunächst und vorzugsweise auf eine genaue Kenntniss des vorhandenen Vorraths, d. h. auf die Ausführung einer möglichst umfassenden Inventarisirung sämtlicher französischen Kunstdenkmäler, welcher Art und Beschaffenheit dieselben auch sein mögen, an. Zu diesem Behuf ist von dem Comité ein Formular mit 64 Frage-Artikeln (in Bezug auf Denkmäler gallischen, römischen und mittelalterlichen Ursprungs) aufgesetzt und dasselbe an die sämtlichen Communen des Staates, und zwar durch Vermittelung der betreffenden Behörden, an die Pfarrer, die Maires, die Steuereinnehmer und die Schulvorsteher, sowie ausserdem an die Correspondenten und an diejenigen Männer, die sonst für diese Sache Interesse haben, zur Ausfüllung vertheilt worden. Jeder Empfänger ist gebeten, das Formular selbständig auszufüllen, so dass man die verschiedenen Angaben über einen Ort stets mit einander controliren kann. Wie es sich mit der Redaction dieser Arbeit verhalten wird, die voraussichtlich einen sehr bedeutenden Kraft-

aufwand erfordern und um so schwieriger werden dürfte, als auf eine sehr verschiedenartige Auffassung der Formulare zu rechnen ist, weiss ich nicht anzugeben. Mir wurde gesagt, dass bis jetzt allerdings oft sehr ungenügende Ausfüllungen, doch aber immer mancherlei interessante Notizen eingegangen seien; auch fänden sich zuweilen geeignete Personen, welche die ausgefüllten Formulare eines Kreises, selbst eines Departements, mit dessen Denkmälern sie persönlich vertraut seien, durchgingen, berichtigten und weiter ausfüllten, was ohne Zweifel die erwünschteste Vorarbeit zu einer angemessenen Redaction des grossen Ganzen ist. Ueberhaupt soll die Vertheilung der Formulare schon an sich sehr anregend auf das Interesse für die Denkmäler gewirkt haben.

Das Comité ist indess bei der blossen Austheilung dieser Formulare nicht stehen geblieben, sondern hat auch anderweitig in möglichst umfassender Weise darauf hingewirkt, das Verständniss der Denkmäler im Allgemeinen und hiedurch zugleich die richtige Auffassung der in den Formularen enthaltenen Fragepunkte zu fördern. Zu diesem Behuf ist eine Anzahl sogenannter „Instructionen“ ausgearbeitet worden, welche eine gründlich wissenschaftliche und zugleich leicht verständliche Unterweisung über die geschichtliche Bedeutung der Denkmäler enthalten und denen durch zahlreich beigefügte bildliche Darstellungen, namentlich durch in den Text eingedruckte Hölzschnitte, eine genügende Anschaulichkeit gegeben ist. Die bis jetzt herausgegebenen Instructionen betreffen: die vorchristlichen Denkmäler, die kirchliche Architektur des Mittelalters, die Militär-Architektur des Mittelalters (den Burgbau), die Musik des Mittelalters und die christliche Iconographie (die letztere, von Didron gearbeitet, als ein Werk von sehr ansehnlichem Umfange). Diese Instructionen sind auf Kosten des Comité's gedruckt und an alle öffentlichen Bibliotheken und Lehranstalten, an sämtliche Mitglieder und Correspondenten, sowie an Jeden, der für diese Sache ein lebendiges Interesse nimmt, unentgeltlich vertheilt worden. — In derselben Richtung ist man bemüht, durch die Abhaltung öffentlicher Lehrvorträge zu wirken. In Paris sind auf Veranlassung des Comité's verschiedene Vorträge solcher Art „über die nationale Archäologie“, namentlich über die Architektur und über Sculptur und Malerei (durch A. Lenoir und Didron) zu Stande gekommen. In den Departements hat dies mehrfache Nachfolge gehabt; besonders sind an verschiedenen theologischen Seminarien bereits förmliche Lehrstühle für christliche Archäologie eingerichtet worden.

Die bisher bezeichnete Thätigkeit des Comité's ist aber nur als eine vorbereitende zu betrachten. Seine Haupt-Tendenz ist auf die Beschaffung einer umfassenden monumentalen Statistik Frankreichs gerichtet, welche man nach grossartigstem Maassstabe ins Leben zu rufen beabsichtigt. Ob die vollständige Ausführung, trotz der ausserordentlichen Bewilligungen, die dem Comité zu Theil geworden sind, trotz des moralischen Einflusses, den dasselbe bereits erreicht hat, möglich sein wird, muss ich dahingestellt sein lassen. Man scheint nemlich nichts Geringeres zu beabsichtigen, als dieser Statistik die Form einer vollkommen zureichenden und ihrem Zweck entsprechenden bildlichen Herausgabe sämtlicher Denkmäler Frankreichs, mit Hinzufügung des erforderlichen erläuternden Textes, zu geben. Das Comité hat sich freilich von vorn herein überzeugt, dass die Mittel, über welche es zu gebieten hat, an sich zu einer so kolossalen Arbeit bei Weitem nicht ausreichen würden; man hat

sich deshalb vorläufig begnügt, die Publication einzelner dahin einschlagender Arbeiten, gewissermaassen als Musterbeispiele, zu bewerkstelligen, indem man die Ausführung andrer, derselben Tendenz angehöriger Werke, — ich weiss nicht, von welcher Seite, erwartet. Indess verdienen schon diese Publicationen in der wahrhaft classischen, von allem Dilettantismus freien Weise ihrer Ausführung die vollkommenste Anerkennung. Bisher sind hievon erschienen: „*Statistique monumentale de Paris*“ (die funfzehn ersten Lieferungen, 105 Blätter in Folio); „*Monographie de la Cathédrale de Chartres*“ erste Lieferung, 8 Blatt in Fol.); und „*Peintures de l'église de St. Savin, département de la Vienne*“ (erste Lieferung, 10 Blatt in Fol. mit farbigen Lithographien nach Wandgemälden des elften Jahrhunderts). Auch diese Arbeiten werden auf Kosten des Comité's herausgegeben und unentgeltlich vertheilt, wenn natürlich auch minder zahlreich als die Instructionen.

Die grosse monumentale Statistik, deren umfassende Veröffentlichung doch etwas illusorisch sein dürfte, wird aber gleichzeitig in einer mehr praktischen und nicht minder erfreulichen Weise ins Leben gerufen. Dies geschieht durch ein „archäologisches Archiv“, welches bei dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts eingerichtet ist und zu jeder Zeit öffentlich zugänglich sein soll. Das Archiv besteht aus allen bildlichen Aufnahmen von Denkmälern und den schriftlichen Berichten über solche, die auf Veranlassung des Ministers gefertigt und eingereicht sind, aus den von dem Ministerium ausgegangenen Publicationen, aus allen dahin einschlagenden Werken, die von einzelnen Gelehrten oder wissenschaftlichen Vereinen eingesandt sind, und aus denjenigen, welche das Ministerium auf den Vorschlag des Comité's angekauft oder durch Subscription gefördert hat.

In andrer, ebenfalls umfassender Weise wird das Comité durch die eigentliche Sorge für die Denkmäler in Anspruch genommen. Ich habe schon angedeutet, dass dasselbe, indem es von dem Vorhandensein und von der historischen und stylistischen Beschaffenheit der Denkmäler Kenntniss nimmt, nothwendig auch dahin geführt wird, ihre gegenwärtige Beschaffenheit zu berücksichtigen und sich ihre Erhaltung überhaupt, sowie zugleich die Erwägung der Mittel, welche zur möglichst angemessenen Conservation und Restauration führen können, angelegen sein zu lassen. Durch die Berichte der Correspondenten gewinnt das Comité in diesen Angelegenheiten einen umfassenden Ueberblick und stellt erforderlichen Falls bei dem vorgeordneten Ministerium die Anträge zur weiteren Veranlassung dessen, was als wünschenswerth erschienen ist.

Einen Ueberblick endlich über die gesammte Thätigkeit des Comité's und eine fortlaufende Vermittelung zwischen demselben und den Correspondenten, sowie dem für diese Angelegenheiten interessirten grösseren Publikum gewährt ein von dem Comité herausgegebenes „*Bulletin*“, welches in etwa zweimonatlichen Heften erscheint. Dasselbe enthält das Protokoll jeder einzelnen Sitzung nebst genauer Angabe aller eingegangenen Schreiben und Arbeiten, wobei gelegentlich der Inhalt derselben näher angegeben oder, in besonders wichtigen Fällen, auch wörtlich mitgetheilt wird. Ueberhaupt bildet das Bulletin das eigentliche Organ des Comité's; je nach den Umständen spricht man sich hier dem Publikum gegenüber in Betreff der zu befolgenden Tendenzen aus, sucht man den Eifer für die Angelegenheiten der Denkmäler durch lebhaftere Anerkennung

dessen, was von den Einzelnen geschehen ist, rege zu erhalten oder zu erhöhen, und benutzt man namentlich jede Gelegenheit, um die Conservation der Denkmäler und die hiezu erforderlichen angemessenen Maassregeln zu befördern. Wie bei den Instructionen, so ist auch bei dem Bülletin für eine möglichst umfassende Verbreitung gesorgt.

Da die Wirksamkeit des Comité's sich zugleich durch einen Blick auf die Persönlichkeit der Mitglieder näher veranschaulicht, so setze ich schliesslich die Liste der in Paris ansässigen Mitglieder nach dem *Almanach roy. et nat.* von 1844 hieher:

Graf de Gasparin, Pair von Frankreich, Präsident des Comité's; A. Leprévost, Mitglied des Instituts; Ch. Texier, Archäolog; Barre, Medailleur; Victor Hugo, Pair, Mitglied des Instituts; Ampère, Professor am *Collège de France*; A. Lenoir, Architekt; Mérimée, Mitglied des Instituts, *Inspecteur des monumens historiques* (als solcher aber dem Ministerium des Innern untergeordnet); Vitet, Staatsrath, Deputirter; Lenormant, Conservator der Königl. Bibliothek, Mitglied des Instituts; Ary Scheffer, Maler; Delécluze, Kunstgelehrter; Graf de Montalembert, Pair; Graf de Bastard; Baron Taylor, *Inspecteur général des beaux-arts*; Graf Léon de Laborde, Mitglied des Instituts; Bottée de Toulmon, Bibliothekar des *Conservatoire de musique*; Schmit, *Maître des requêtes* im Staatsrath<sup>1)</sup>; Héricart de Thury, *Inspecteur général des mines*; Sainte-Beuve, Conservator der *Bibliothèque Mazarine*; Graf de Salvandy, Mitglied des Instituts (vor seiner Ernennung zum Minister); Marquis de Lagrange, Deputirter; Varcollier, Bureauchef bei der städtischen Verwaltung für das artistische Departement; Grillon, Mitglied des *Conseil-général* im Departement der Seine; de Saulcy, Mitglied des Instituts; Didron, Sekretair des Comité's.

Noch füge ich hinzu, dass Herr Didron ein selbständiges archäologisches Journal unter dem Titel „*Annales archéologiques*“ begonnen hat, zu dessen Bearbeitung und Durchführung ihm seine Stellung zum Comité (wenn das Journal auch keinen offiziellen Charakter hat) doch die reichlichsten Mittel bietet. Das Journal, in monatlichen Heften erscheinend, ist der gesammten Archäologie, vornehmlich aber der christlichen, gewidmet. Conservation und Studium der Monumente bilden die beiden Hauptkapitel des Inhalts; zugleich aber ist — charakteristisch für die Reaction, welche in Frankreich immer mehr Einfluss zu gewinnen strebt, — darauf Bedacht genommen, auch der Gegenwart Musterbilder für neu auszuführende kirchliche Gebäude im Charakter der alten, und zwar ganz speziell im Style des dreizehnten Jahrhunderts, zu geben.

#### Wirksamkeit der französischen Regierung in administrativer Beziehung.

In Betreff der technischen Ausführung ressortiren die Angelegenheiten der Conservation und Restauration der Kunstdenkmäler, wie ich schon

<sup>1)</sup> Hr. Schmit hat sich durch die Herausgabe eines „*Nouveau manuel complet de l'architecte des monuments religieux*“ verdient gemacht. Dies Buch ist besonders dadurch wichtig, daas es eine Zusammenstellung der sämtlichen erheblicheren Verfügungen enthält, die in Frankreich in Betreff der Conservation und Restauration der Denkmäler erlassen sind. Diese Uebersicht ist für die Entwicklungsgeschichte der betreffenden Angelegenheit und für ihre Detailausführung in Gemässheit der besonderen französischen Verhältnisse sehr belehrend.

oben bemerkte, von dem Ministère des Innern, zum Theil aber auch vom Cultus-Ministerium.

Die Betheiligung des letzteren betrifft die Diöcesan-Gebäude, d. h. die Kathedralkirchen und die erzbischöflichen und bischöflichen Paläste und Seminarien, indem diese nemlich in Frankreich als Staats-Besitzthum gelten und als solches unter der unmittelbaren Aufsicht der betreffenden Ministerial-Behörde stehen. Das Cultus-Ministerium verfügt vollkommen selbständig, wie über die sämtlichen baulichen Angelegenheiten bei diesen Gebäuden, so auch über Alles, was zu ihrer Conservation oder Restauration, selbst im monumentalen Interesse, erforderlich ist, ohne sich — anomaler Weise — mit den zur Garantie der monumentalen Interessen anderweitig eingesetzten Behörden in Rapport zu setzen. Das erforderliche technische Gutachten ertheilt hiebei, wie über die allgemeinen baulichen Bedürfnisse, so auch über die, welche das monumentale Interesse unmittelbar berühren, das *Conseil général des bâtimens civils*, eine Behörde, die der Königlichen Ober-Bau-Deputation bei uns parallel steht und im Allgemeinen dieselben Functionen ausübt. Die Conservation und Restauration der Diöcesan-Gebäude ist somit, obgleich dieselben oft eine sehr grosse Bedeutung als Kunstdenkmäler haben, von den allgemeinen Maassregeln, welche für diese Zwecke in Frankreich bestehen, ausgenommen. Das jährliche Budget des Cultus-Ministeriums für die betreffenden Bau-Angelegenheiten beläuft sich im Ganzen, wie mir mitgetheilt wurde, auf 2,500,000 Francs.

Im Allgemeinen hat in Frankreich der Begriff des „historischen Monuments“ eine positive, zu besondern Vorrechten führende Bedeutung gewonnen. Die historischen Monumente stehen — ähnlich zwar wie bei uns, aber ausdrücklicher und in mehr formulirter Weise — unter dem Schutze des Staates. Die Sorge für die Erhaltung und die Verwaltung der zu diesem Behuf bewilligten ordentlichen und ausserordentlichen Fonds ist dem Ministerium des Innern übergeben; die demselben untergeordnete historische Commission hat darüber zu entscheiden, welchem Gegenstande jener Begriff des historischen Monuments zukommt und inwieweit dasselbe etwa auf jene Fonds Ansprüche hat. Alles, was irgend als ein Erzeugniss nationaler Kunst, die urthümlichen Denkmäler der frühesten Vorzeit mit eingeschlossen, zu betrachten ist, jedes räumliche Monument, das sonst Beziehungen zur nationalen Geschichte hat, kann hiebei in Betracht kommen, gleichviel, ob es nur den Zweck des Denkmals hat oder ob es noch für anderweitige Bedürfnisse dient, ob es Eigenthum des Staates oder der Communen oder der Privaten ist. Bei den noch für anderweitige Zwecke dienenden Denkmälern tritt die eventuelle Verpflichtung des Staates zu ihrer Conservation aber natürlich nur insofern ein, als hiebei das monumentale Interesse berührt wird, während dasjenige, was jener anderweitigen Zwecke wegen bei ihnen vorzunehmen ist, den Nutzniessern zukommt, wie es z. B. bei den durch Kunstwerth oder Alterthum ausgezeichneten Parochialkirchen, die, im Gegensatz gegen die Diöcesangebäude, durchweg in den Besitz der Communen übergegangen sind, der Fall ist. Ebenso natürlich hat der Staat kein Recht, über Privatbesitzthum, sei es auch im monumentalen Interesse, irgend eine Verfügung zu treffen; aber die gesetzliche Bestimmung der Expropriation für Zwecke des öffentlichen Nutzens wird auch auf dieses Interesse angewandt.

Wie mir mitgetheilt wurde, beläuft sich das jährliche Budget für die Conservation und Restauration der „historischen Monumente“ gegenwärtig auf die Summe von 600,000 Francs, mit Ausschluss der ausserordentlichen Credite, die je nach den Erfordernissen auf besondere Anträge von den Kammern für diesen Zweck bewilligt werden. Es wurde mir gesagt, dass neuerlich solcher Art für drei besondere Fälle der ausserordentliche Fonds von 2,500,000 Francs bewilligt worden sei. Ebenso wurde mir versichert, dass auch die Departemental- und Communal-Behörden im monumentalen Interesse bei vorkommenden Fällen oft sehr ansehnliche Zuschüsse zu bewilligen pflegten. Zur Verwaltung dieser Fonds ist im Ministerium des Innern ein besonderes, unter der *Direction des beaux-arts* stehendes Bureau, das der *Monumens historiques*, eingerichtet.

Zur näheren Realisirung der betreffenden Zwecke ist dem Ministerium zunächst ein *Inspecteur général des monumens historiques* zugeordnet, — Herr Mérimée, der diese Stelle schon seit vierzehn Jahren bekleidet. Der *Inspecteur général* hat die Verpflichtung, jährlich grössere Reisen zur Untersuchung der Denkmäler in den verschiedenen Theilen des Staates zu machen und dem Ministerium hierüber Bericht zu erstatten<sup>1)</sup>. Diese Berichte bilden zunächst die Grundlage der zur Conservation der Denkmäler bestimmten Maassregeln. Um gleichzeitig jedoch zu einer möglichst umfassenden Kenntnissnahme des vorhandenen Denkmäler-Vorraths zu kommen, hatte man früher dasjenige Mittel angewandt, dessen sich zu gleichem Zwecke das dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts untergeordnete *Comité historique des arts et monumens* bedient: man hatte dieselben Frageformulare ausgetheilt und um deren Ausfüllung gebeten. Man hatte aber bald die Erfahrung gemacht, dass hier, wo es auf eine unmittelbare praktische Wirksamkeit abgesehen war, die Langwierigkeit und Unsicherheit einer solchen Einrichtung, — so nützlich dieselbe möglicher Weise auch für rein wissenschaftliche Zwecke erscheinen mochte, nicht passend sein konnte. Man ist desshalb von einer solchen Tendenz im Ministerium des Innern seit längerer Zeit bereits völlig abgegangen und strebt statt dessen, so viel als möglich nur die positiven Bedürfnisse, die sich zum behördenmässigen Einschreiten behufs der Conservation und Restauration der Monumente bemerklich machen, kennen zu lernen. Zu diesem Zwecke hat das Ministerium des Innern in den Departements eine Anzahl von Correspondenten (*Inspecteurs particuliers*) ernannt und denselben die Verpflichtung übertragen, sowohl von allen denjenigen „historischen Monumenten“ des Departements, die ihnen bekannt werden, Nachricht zu geben, als die etwa erforderlichen Maassregeln zu ihrer Conservation oder Restaurationen anzuzeigen, als auch über die Ausführung der angeordneten Restauration zu wachen und darüber Bericht zu erstatten. Die Correspondenten reichen desshalb jährlich für gewöhnlich zwei Berichte ein, den einen im Frühjahr zur Anzeige der erforderlichen Arbeiten, den andern im Winter als Rechenschaft über das Geschehene. Man

<sup>1)</sup> Ein erheblicher Theil der von Hrn. Mérimée erstatteten Berichte ist von ihm als Material für weitere archäologische Forschungen für den Druck bearbeitet und in den folgenden Werken herausgegeben worden: *Notes d'un voyage dans le midi de la France* (1835); *Notes d'un voyage dans l'ouest de la France* (1836); *Notes d'un voyage en Auvergne* (1838); *Notes d'un voyage en Corse* (1840).

wählt hiezu gern Männer von einflussreicher Stellung, indem man zugleich darauf sieht, dass sie sowohl hinreichende archäologische Bildung haben, als auch Redlichkeit genug besitzen, um ihre Anträge aus keinen andern, als den rein sachlichen Gründen zu stellen. Ihre Thätigkeit ist unentgeltlich; und nur minder Vermögende von ihnen erhalten etwa für Reisekosten eine Entschädigung aus den Departemental-Fonds.

Es versteht sich von selbst, dass ausser dem *Inspecteur général* und den Correspondenten auch jede Behörde, und namentlich die Präfecten berechtigt sind, Anträge zur Conservation im monumentalen Interesse zu stellen. Ist ein Denkmal als „historisches Monument“ anerkannt und soll über die zur Restauration desselben erforderlichen Maassregeln ein näherer Beschluss gefasst werden, so hat die Departemental-Behörde die erforderlichen Risse, Anschläge und erläuternden Berichte einzusenden. Hiebei sind stets drei Gesichtspunkte festzuhalten; die Berücksichtigung derjenigen Arbeiten, welche zur Erhaltung des Monuments unumgänglich nöthig sind, — derjenigen, welche zur Conservation im Allgemeinen als wünschenswerth erscheinen, — und derjenigen, welche mehr nur die Vervollständigung der Restauration betreffen, und zu deren Ausführung kein unmittelbares Bedürfniss vorliegt. Die Baubeamten werden für die vermehrte Arbeit, welche ihnen hieraus erwächst, gelegentlich (und je nach dem Umfange der Arbeit) aus Departemental-Fonds entschädigt. In einigen Departements sind zu diesem Behuf bereits besondere „*Architectes des monumens historiques*“ angestellt; die Regierung wünscht lebhaft, dass solche Stellungen für sämtliche Departements creirt werden mögen.

Die Ministerial-Beschlüsse gründen sich auf die Gutachten, welche in allen diesen Angelegenheiten von einer hiezu besonders ernannten, dem Ministerium untergeordneten Behörde ertheilt werden. Früher, und ehe die Angelegenheiten der Conservation überhaupt eine regulirte Gestalt gewonnen hatten, diente hiezu allein der *Inspecteur général des monumens historiques*; man hat sich jedoch überzeugt, dass man demselben hiedurch, namentlich den Departemental- und Lokal-Behörden gegenüber, eine zu grosse Verantwortlichkeit aufbürdete und dass eine mehr umfassende wissenschaftliche und ästhetische Behandlung, als solche durch einen Einzelnen geleistet werden kann, erforderlich war; auch war es, rücksichtlich der von den Kammern zu erbittenden Fonds, dem Ministerium höchst wünschenswerth, solche Personen mit in das Interesse der Conservation der Denkmäler zu ziehen, von denen sich ein wirksamer Einfluss auf die Deputirten erwarten liess. Aus diesem Grunde ist zu dem in Rede stehenden Zwecke die schon mehrfach erwähnte Commission, welche den Namen der „*Commission des monumens historiques*“ führt und gegenwärtig aus den folgenden Mitgliedern besteht, gestiftet worden:

Der Minister des Innern, als Präsident; Vitet, Mitglied des Instituts, Staatsrath und Deputirter, als Vice-Präsident; Mérimée, Mitglied des Instituts, der *Insp. gén. d. m. h.*; Graf de Montesquiou, Pair von Frankreich; A. Passy, Unter-Staats-Sekretär, Deputirter; A. Leprevost, Mitglied des Instituts, Deputirter; de Golbéry, General-Procurator, Deputirter; Vatout, Präsident des *Conseil des bâtimens civils*, Deputirter; Denis, Deputirter; Graf de Sade, Deputirter; Graf Léon de Laborde, Mitglied des Instituts; Cavé, *Maître des requêtes*, *Directeur des beaux-arts* im Ministerium des Innern; Lernormant, Mitglied des Instituts; Baron Taylor, *Inspecteur général des beaux-arts*; Caristie, Mitglied des *Conseil des bâtimens*

*civils*; Duban, Architect; Courmont, Chef des Bureaus *des monumens historiques*, als Sekretair der Commission.

Alle Anzeigen über Denkmäler, welche man der Bezeichnung als „historisches Monument“ für würdig hält, alle Anträge auf Maassregeln zur Conservation oder Restauration und zur Bewilligung von Fonds zu diesem Behufe gehen durch das Ministerium, wenn die dazu erforderlichen Arbeiten vollständig eingereicht sind, an die Commission, und zwar zunächst an eins ihrer Mitglieder, welches darüber in der nächsten Sitzung Vortrag hält. Dann beräth die Commission und entscheidet durch Stimmenmehrheit, ob überhaupt das betreffende Denkmal der Klasse der „historischen Monumente“ anzureihen, und ob eine Summe und welche auf dasselbe, nach Maassgabe der eingereichten Anschläge, aus dem betreffenden Budget zu verwenden ist. Der Sekretair führt hierüber das Protokoll und bearbeitet nach letzterem (als Bureau-Chef) den erforderlichen Ministerial-Erlass zur Zeichnung, vorerst durch den *Directeur des beaux-arts*, sodann durch den Minister. — Um hiebei aber principgemäss zu verfahren und nicht eine willkürliche Zersplitterung der Fonds zu veranlassen, ist die Commission naturgemäss verpflichtet, sich stets auf der Höhe der Wissenschaft und des allgemeinen, historisch nationalen Interesses zu halten. Ueber die Art und Weise, wie sie dies thut, wie sie überhaupt als Vertreter der hier bezüglichen nationalen Interessen auftritt, erstattet sie dem Ministerium in gewissen Zeitabschnitten besondere Berichte, die durch den Druck verbreitet und somit auch dem theilnehmenden Publikum zugänglich gemacht werden.

Als eine eigenthümliche Maassregel, von welcher einer der letzten dieser Berichte beiläufig Nachricht giebt, dürfte das Factum hervorzuheben sein, dass eine eigne Medaille geprägt ist, die als Zeichen vorzüglicher Anerkennung denjenigen Architekten, welche sich bei der Herstellung der Denkmäler besonders ausgezeichnete Verdienste erworben haben, ferner denjenigen Correspondenten, denen die Commission wegen gründlicher und folgereicher Mittheilungen besondern Dank schuldig ist, sowie denjenigen Personen, welche zur Erhaltung von Denkmälern besondere bedeutende Opfer gebracht, verliehen wird.

#### Bemerkungen über das Vorstehende.

Die umfassenden Einrichtungen, die solchergestalt von der französischen Regierung für die Pflege der Denkmäler getroffen sind, verdienen gewiss alle Anerkennung und Bewunderung. Doch haben sie noch etwas allzu Zerstreutes; entschiedener zusammengefasst, in schärferer Uebereinstimmung auf das erstrebte Ziel hingeführt, würden sie ohne Zweifel eine noch mehr folgenreiche Wirkung ausüben. Ich bin der Klage hierüber mehrfach in Paris begegnet; man hat selbst Anträge zur Abhülfe der bemerkten Uebelstände gestellt, ohne dass denselben bis jetzt jedoch, vielleicht weil sie zu sehr von andern Beziehungen der gegenwärtigen französischen Staatsverfassung abhängig sind, eine Folge gegeben wäre.

Zunächst scheint es auf keine Weise zu billigen, dass die Diöcesangebäude, und namentlich die Kathedralkirchen, die durchschnittlich zu den werthvollsten Kunstdenkmälern Frankreichs gehören, der zur Conservation der Denkmäler ausschliesslich eingesetzten Behörde entzogen und

der — möglicher Weise einseitigen — Beschlussnahme von Seiten einer rein technischen Behörde, des *Conseil général des bâtimens-civils*, übergeben sind. Dann wird die ganze Angelegenheit durch ihre zu scharfe Sonderung in das Wissenschaftliche und Administrative, durch ihre diesen Gesichtspunkten entsprechende Vertheilung an zwei Ministerien, an zwei Commissionen, an zwei Classen von Correspondenten u. s. w. unklar, unnöthig complicirt und möglicher Weise einer Bearbeitung aus nicht ganz übereinstimmenden Gesichtspunkten preisgegeben. Die zwiefachen Commissionen, die zwiefachen Correspondentschaften werden in den Departements oft miteinander verwechselt, und die Regierung hat sich mehrfach zu speciellen Erläuterungen über diese Verhältnisse genöthigt gesehen. Auch habe ich schon oben bemerkt, dass dennoch die Thätigkeit der einen Commission in die der andern hinüberstreift, indem die Commission beim Ministerium des öffentlichen Unterrichts sich zugleich die Angelegenheiten der Conservation (und zwar auf sehr eifrige Weise) angelegen sein lässt, die Commission beim Ministerium des Innern zugleich auf wissenschaftliche Erörterungen einzugehen genöthigt ist. Durch eine, wenn auch bedingte, Vereinigung beider würde hiebei viel Ueberflüssiges erspart und eine grössere Gemeinsamkeit erzeugt werden. In der That meine ich bemerkt zu haben, dass die Gesichtspunkte zur Conservation der Denkmäler bei beiden Commissionen nicht ganz dieselben sind, indem die wissenschaftliche Commission von einem einseitigeren theoretischen Standpunkte ausgeht, die administrative aber sich naturgemäss mehr den praktischen Vorkommnissen fügt.

#### Wirksamkeit der Vereine in Frankreich.

Die grössere Concentration der von der Regierung ausgehenden Thätigkeit scheint doppelt nöthig, da gleichzeitig durch freie Vereine ungemein viel im Interesse der Denkmäler geschieht. Die grosse Mannigfaltigkeit dieser Bestrebungen und der Umstand, dass dieselben fast durchweg, wie auf das rein Wissenschaftliche, so auch auf das positiv Auszuführende gerichtet sind, dass sie demnach mit den Maassregeln der Regierung gelegentlich zusammentreffen, auch wohl auf eine etwanige Beförderung von deren Seite Anspruch machen, lässt eigentlich die Zurückführung der Tendenzen der Regierung auf ein oberstes Princip, auf ein oberstes Organ als unerlässlich nothwendig erscheinen. Die Anzahl dieser Vereine ist sehr gross. Sie stehen zum Theil in unmittelbarer Relation mit der Regierung, indem sie dieselben Punkte, welche schon von den Correspondenten beider Ministerien behandelt werden, zur Aufgabe nehmen und dem einen oder dem andern Ministerium ihre Berichte vorlegen. Die Regierung lässt es sich angelegen sein, solche Vereine möglichst in allen Provinzen oder Departements zu Stande zu bringen, zahlt auch einigen von ihnen je nach Bedürfniss jährliche Zuschüsse, wie z. B. der Verein von Amiens jährlich 2000 Francs, der von Poitiers ungefähr ebenso viel empfängt. Zum Theil bewegen sich diese Vereine aber auch gänzlich unabhängig von der Regierung und werden in solchem Betracht ausschliesslich als *Sociétés libres* bezeichnet.

Die wichtigste dieser *Sociétés libres* ist die von Herrn de Caumont zu Caen gestiftete und unter seiner Direction stehende „*Société française pour*

*la conservation et la description des monumens historiques*“. Der Zweck dieses Vereins, der sich über ganz Frankreich erstreckt, ist vollständig derselbe, den die Regierung bei allen ihren hieher gehörigen Maassregeln befolgt; wenn der Verein dennoch, und obgleich Herr de Caumont unbestritten die erste Autorität Frankreichs für das Fach der heimischen Archäologie bildet, ausser Rapport mit der Regierung steht, so erklärt sich dies einfach durch andre, wieder in den besondern französischen Verhältnissen liegende Gründe: Herr de Caumont ist nämlich sehr entschiedener Legitimist. Der Verein hat sich die Aufgabe einer vollständigen Aufzählung und historischen Classification der in Frankreich vorhandenen Denkmäler, ihre wissenschaftliche Untersuchung, die Wirksamkeit zur Erhaltung derselben und zur richtigen Ausführung der bei ihnen erforderlichen Restaurationen zur Aufgabe gestellt. Er giebt zu dem Ende Druckschriften, namentlich ein in zweimonatlichen Heften bestehendes und gegenwärtig schon im zwölften Bande begriffenes „*Bulletin monumental*“, heraus, bewilligt kleine Summen zur Restauration solcher Monumente, die anderweitig leicht übersehen werden, und vertheilt Medaillen als „*prix d'encouragement*“ für erfolgreiche Bestrebungen in dem durch ihn vertretenen Interesse. Die hiezu erforderlichen Summen werden aus den jährlichen Beiträgen der Mitglieder bestritten, die nach dem geringsten Satz 10 Francs, mit Einschluss des für die Druckschriften zu entrichtenden Beitrages aber 25 Francs betragen. Der Sitz der Direction ist zu Caen; über ganz Frankreich aber verbreitet sich eine sehr beträchtliche Anzahl von *Inspecteurs divisionnaires* und *Inspecteurs de département*, welche in grösseren oder kleineren Kreisen für die Interessen des Vereins wirksam sind und darüber mit dem Directorium correspondiren. Jährlich finden mehrere kleinere, sowie eine Hauptversammlung des Vereins statt; man wählt hiezu in der Regel verschiedene Orte, und namentlich ist man darauf bedacht, dass bei den Hauptversammlungen nach und nach die verschiedensten Gegenden Frankreichs berührt werden. Zum speciellen Gegenstande der Discussion in diesen Versammlungen dient eine Anzahl schon vorher im Druck verbreiteter Frage-Artikel, besonders über die Eigenthümlichkeiten der Monumente derjenigen Gegend, in welcher die betreffende Sitzung statt findet, wobei, wie es scheint, immer die zwiefache Rücksicht vorherrscht, sowohl für die Wissenschaft an sich möglichst genauen Aufschluss über alle lokal-archäologischen Besonderheiten zu gewinnen, als auch die am Orte oder in der Gegend Ansässigen auf dasjenige hinzuweisen, was ihrer Bestrebung vorzugsweise zu empfehlen sein möchte. Ueberhaupt haben diese wandernden Versammlungen den Zweck, das Interesse an der gesammten einheimischen Archäologie immer mehr zu verbreiten und die Theilnahme der Behörden und der Privaten in immer grösserem Umfange zu gewinnen. Es scheint, dass man hierin auch mit sehr günstigem Erfolge fortschreitet. —

#### Belgische Verhältnisse.

In Belgien ist die Sorge für Conservation und Restauration der Monumente in höchster Instanz ebenfalls der Staatsbehörde, und zwar dem Ministerium des Innern übertragen. Doch geschieht hier zugleich sehr Bedeutendes in diesem Bezuge durch die Städte selbst, indem diese, im Gefühl ihrer meist sehr unabhängigen Stellung, ihres Vermögens und ihrer

historischen Würde, selbst mit grossem Eifer auf die Erhaltung ihrer Monumente bedacht sind. Gewöhnlich vereinigen sich zu diesem Behuf auf gleiche Weise Staats-, Provinzial- und Communal-Mittel. Das Staats-Budget enthält gegenwärtig die Summe von jährlich 30,000 Francs als Zuschuss zu den Bedürfnissen der Conservation für den Fall, dass dazu die Mittel der Städte und Communen unzureichend sind. Als begutachtende Behörde für die Angelegenheiten der Conservation und Restauration, wie auch für die Ausführung neu zu errichtender öffentlicher Monumente, dient eine dem genannten Ministerium untergeordnete „*Commission royale des monumens*“, welche im Auftrage des Ministers die von der Provinzialbehörde eingereichten Restaurationspläne revidirt und, sofern es nöthig, überarbeitet, oder gelegentlich auch den Minister auf das eine oder andre Bedürfniss der Art aufmerksam macht. Wissenschaftliche Tendenzen liegen hiebei nicht zu Grunde. Die Commission besteht daher vorzugsweise aus Technikern von Fach, besonders aus Architekten. Die Mitglieder verrichten ihre Dienste unentgeltlich und erhalten nur für etwa aufgewandte Reisekosten eine Entschädigung.

---

 II.

Vorlesung über das  
historische Museum zu Versailles und die Darstellung historischer Ereignisse  
in der Malerei.

---

Gehalten am 7. März 1846 im wissenschaftlichen Verein zu Berlin.

Wenn ich es unternehme, hier über eine der merkwürdigsten und eigenthümlichsten Kunstsammlungen unsrer Zeit — über das historische Museum zu Versailles — zu sprechen, so muss ich es mir erlauben, zur Gewinnung eines bestimmten Standpunktes zunächst ein Paar allgemeine Bemerkungen vorzuschicken.

Die Geschichte der Kunst lehrt uns, dass die Kunst nicht, wie es auf den ersten Anblick scheinen möchte, einem unabhängig spielenden Nachahmungstriebe, dass sie im Gegentheile einem bestimmt ideellen Bedürfniss ihren Ursprung verdankt. Die Kunst ist ihrer primitiven Bedeutung nach nichts als eine Schrift von allgemein verständlicher Beschaffenheit. Die Zeichen dieser Schrift sind allerdings den Erscheinungen der Natur nach-

gebildet, aber sie haben vorerst keine selbständige Gültigkeit, kein eigenthümliches Leben; sie sind die willenlosen Träger des Gedankens, auf den es hiebei allein ankommt. Lange Jahrhunderte gehen vorüber, ehe der Bildner es wagt, aus dem Kreise, in den der Gedanke ihn gebannt hatte, herauszutreten, ehe er es erkennt, dass jene der Natur entnommenen Zeichen Berechtigung auf ein selbständiges Dasein haben, dass es nöthig ist, dem Zeichen — dem Gegenstande der Darstellung — dies selbständige Dasein zu geben und es aus dem Sklaven des Gedankens zum frei Verbündeten desselben zu machen. Erst mit diesem Erkenntniss beginnt die freie Kunst; doch abermals vergehen Jahrhunderte, ehe die Freiheit wirklich erreicht wird.

Ich muss es mir versagen, auf die Gründe dieser merkwürdigen Entwicklungsverhältnisse näher einzugehen. Thatsache ist es, dass diejenigen künstlerischen Darstellungen, in denen es auf die Nachbildung der natürlichen Erscheinung vorzugsweise ankommt oder anzukommen scheint, erst am Schluss der künstlerischen Entwicklungsperioden hervortreten. Das Portrait, die Landschaft und Aehnliches der Art gehören, wie auffallend es uns auch erscheinen mag, unbedingt zu den jüngsten Kunstfächern.

Aus denselben Verhältnissen erklärt es sich, dass auch die historische Malerei, im engeren Sinne des Wortes, — d. h. diejenige Gattung der Malerei, welche die Aufgabe hat, wirkliche historische Vorgänge uns zu vergegenwärtigen, — zu diesen jüngsten Kunstfächern mitgezählt werden muss. Sie ist so jung, dass sie ihrer wahren Entwicklung nach erst der neusten Zeit angehört und dass hiemit erst der Anfang gemacht ist.

Die Richtigkeit der Thatsache ergiebt sich bei einem flüchtigen Blick auf die früheren Kunst-Epochen.

Im Mittelalter bewegen sich die bildlichen Darstellungen fast ausschliesslich im religiösen Gebiet; den Stoff dazu geben die Bibel und die Legende her, denen sich dann mancherlei symbolisches und allegorisches Element anreihet. Diese Gegenstände werden theils in einem idealen, kirchlich sanctionirten Typus, theils ganz naiv, als der Gegenwart des Künstlers angehörig, behandelt; die Vergegenwärtigung einer charakteristisch bestimmten historischen Epoche wird bei ihnen nicht erstrebt. Bis in die neuste Zeit ist für die biblischen Darstellungen jener ideale Typus wenigstens vorherrschend geblieben. Im früheren Mittelalter kommen daneben allerdings einzelne Aufgaben zeitgeschichtlichen Inhalts vor, in denen der Natur der Sache nach der eigenthümliche Charakter der Zeit festgehalten werden musste. So liess König Heinrich I. im Schlosse zu Merseburg seinen Sieg über die Ungarn malen; so hat sich noch auf unsre Zeit eine gestickte Borte von 210 Fuss Länge erhalten, auf welcher die Thaten bei der Eroberung Englands durch Herzog Wilhelm von der Normandie dargestellt sind. Man schreibt diese Arbeit, die in der Kunstsammlung zu Bayeux aufbewahrt wird, der Gemahlin Wilhelms, Mathilde, oder ihrer Enkelin, der Kaiserin Mathilde, zu. Die darauf enthaltenen Darstellungen aber sind noch gänzlich rohe Typen, ohne alles individuelle Leben, eben nur eine Schrift in Bildern; ähnlich wird auch jene Merseburger Malerei beschaffen gewesen sein, wenn gleich Luitprand, dem wir die Nachricht verdanken, sagt: man sehe darin mehr eine wirkliche als eine wahrscheinliche Sache vor sich. Mit dem höheren Aufschwunge der mittelalterlichen Malerei, seit Cimabue, verschwinden ohnehin die Aufgaben

solcher Art. Nur gelegentlich und besonders in der späteren Zeit des Mittelalters, wo ein gewisses realistisches Element in der Kunst vorherrscht, wird dem historischen Bedürfniss insofern eine leichte Concession gemacht, als man Bildnissgestalten von Zeitgenossen, zumeist als Zuschauer, in die grösseren Bilder heiligen Inhalts aufnimmt.

Im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts erhielt Raphael, damals zwanzig Jahre alt, einen für die Zeit seltenen Auftrag zu wirklich historischen Compositionen. Es galt, die Hauptmomente aus dem Leben des Aeneas Sylvius, der als Papst den Namen Pius II. geführt hatte und im Jahre 1464 gestorben war, bildlich darzustellen. Nach Raphael's Zeichnungen, von denen sich zwei erhalten haben, wurden die Compositionen durch Pinturicchio, den eigentlichen Unternehmer der Arbeit, und unter seiner Leitung in der Libreria des Domes zu Siena auf die Wand gemalt. Die Compositionen sind des raphaelischen Geistes würdig, besonders in jenen beiden Zeichnungen, wenn auch die höhere freie Kraft des Meisters hier noch nicht ersichtlich wird. Die Auffassung und Behandlung ist aber noch entschieden subjektiv; statt der historischen Individualisirung haben wir es hier noch mit den herkömmlichen Typen der Schule Perugino's zu thun. In spätere Arbeiten Raphael's klingt zuweilen ebenfalls noch das historische Element hinein, aber es gewinnt auch hier keine selbständige Geltung. Im Heliodor, in der Messe von Bolsena, zweien der berühmtesten Gemälde Raphael's, die zu dem Cyclus seiner Wandmalereien im päpstlichen Palast zu Rom gehören, wird der Bezug der Darstellung auf die historischen Verhältnisse der Gegenwart wiederum nur durch das Hinzufügen von Portraitgestalten angedeutet. In den Borten einer Anzahl der Tapeten, die nach Raphael's Cartons gewirkt wurden, sind Darstellungen aus der Geschichte Papst Leo's X. enthalten; dieselben sind aber, wenn auch eigenthümlich geistreich, durchaus in die antike Anschauungsweise übersetzt, so dass auch hier von unmittelbarer Vergegenwärtigung des Geschehenen nicht die Rede sein kann.

In der Zeit nach Raphael kommen, ähnlich wie es in jenen Malereien der Libreria zu Siena der Fall war, allerdings ab und zu umfassende historische Aufgaben vor, in denen der Sinn der Künstler sich, wenschon ebenfalls noch nicht auf durchgeführte historische Individualisirung, so doch auf markige Lebensfülle hinrichtet. So schon in den Malereien, welche Taddeo Zuccaro um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts im Schlosse Caprarola, unfern von Rom, ausführte und welche die Grossthaten des Hauses Farnese zum Gegenstande haben. So in der grossen Reihenfolge von Gemälden, in denen Rubens die Geschichte der Königin von Frankreich, Maria de' Medici, darstellte. Diese Gemälde befinden sich gegenwärtig im Pariser Museum. Sie zeichnen sich, wie es überall in Rubens Bildern der Fall ist, durch die Frische und Kraft des Lebens aus; auch der eigenthümliche Portraitcharakter der einzelnen Gestalten ist augenscheinlich auf sprechende Weise wiedergegeben. Dabei aber war es gar nicht die Absicht des Künstlers, dem Beschauer wirkliche historische Vorgänge vorzuführen. Fast durchweg sind den Gestalten der realen Existenz Wesen eingemischt, die nur der Phantasiewelt angehören; die Götter und die Halbgötter des antiken Olympos, in flämischer Körperfülle wiedergeboren, steigen nieder, an den Geschicken der Königin Theil zu nehmen. Apoll, Minerva, Merkur und die Grazien lassen sich ihre Erziehung angelegen sein; Hymen trägt ihre Schleppe bei der kirchlichen

Vermählung; Tritonen und Nereiden umtanzen in wilder Lust das Schiff, von dem herab sie den Boden Frankreichs betritt; alle wohlthätigen Göttheiten vereinigen sich, den Segen ihres Regiments anzudeuten. Man sieht, das Ganze ist ein poetisches Lobgedicht auf die Königin, nach dem Geschmacke der Zeit, noch immer keine eigentliche Geschichte.

Mehr schon nähern sich einer wirklichen geschichtlichen Malerei die Darstellungen, welche unter König Ludwig XIV. von Frankreich und zur Verherrlichung seiner Herrscherthätigkeit ausgeführt wurden, obgleich auch hier der Gedanke noch fern liegt, das innere eigenthümliche Lebensgefühl der Zeit zum Ausdruck zu bringen, und die Darstellungen im Wesentlichen nur auf äussere Schaustellung berechnet sind. Aber es war doch die Anregung gegeben, und wie überall das Beispiel Ludwig's XIV. mächtig auf die Fürsten seiner Zeit wirkte, so auch in dem Bestreben, den Glanz des fürstlichen Hauses durch bildliche Darstellung der historischen Beziehungen desselben zu verewigen. Wenig bekannt, aber höchst bemerkenswerth sind die Hautelisse-Tapeten, in denen die Siege Friedrich Wilhelm's, des grossen Kurfürsten, über die Schweden in grossen figurenreichen Darstellungen gewirkt sind. Kurfürst Friedrich III. liess dieselben am Ende des siebzehnten Jahrhunderts, ehe er sich noch die preussische Krone aufsetzte, in Berlin anfertigen; sie befinden sich im königlichen Schlosse hieselbst. Die Arbeit ist in ihrer Art vortrefflich, die Darstellung mit entschieden historischem Sinne behandelt. Die Tapete z. B., welche den winterlichen Marsch über das zugefrorene kurische Haff zum Gegenstande hat, führt das merkwürdige Ereigniss in lebendiger Frische vor unsern Augen vorüber. Die Wandgemälde im grossen Marmorsaal des königlichen Schlosses zu Potsdam, die sich ebenfalls auf die Thaten des grossen Kurfürsten beziehen, sind dagegen wieder in mehr allegorisirender Weise behandelt.

Das achtzehnte Jahrhundert nimmt die Bestrebungen solcher Art nur in sehr geringem Maasse auf. Erst mit dem Schlusse desselben erwacht aufs Neue die historische Richtung der Kunst, um sodann, allmählich fortschreitend, zu sehr eigenthümlichen Resultaten zu gelangen.

Die jüngste Zeit hat dieser Richtung der Kunst mancherlei bedeutende und anerkennungswürdige Aufgaben gebracht. Keine der dahin gehörigen Unternehmungen aber war umfassender, keine dem Plane nach grossartiger, als die Gründung des historischen Museums zu Versailles. Mit staunenswerther Schnelligkeit ist hier ein Ganzes von fast unermesslichem Umfange ins Leben geführt worden. Erst König Louis Philipp hat den Gedanken dazu aufgenommen. Das mächtige Schloss von Versailles, einst der Wohnsitz der glänzendsten königlichen Majestät, war verwüstet und verödet; furchtbare Stürme waren darüber hingegangen und hatten dem Gebäude und den Prunkräumen desselben ihre traurigen Spuren aufgedrückt. Es musste darüber entschieden werden, ob man das Denkmal einstiger Herrlichkeit gänzlichem Verfall preisgeben oder ob und zu welchem Zwecke man dasselbe wieder herstellen wollte. Schon sprach man davon, dass es zu Kasernen, zu Fabriken u. dergl. einzurichten sei. Der König entschied sich dafür, den stolzen Palast in einen Tempel des französischen Nationalruhmes umzuwandeln. Die Wohnzimmer Königs Ludwig's XIV., die von der eisernen Faust der Revolution nicht unberührt geblieben waren, wurden mit eifriger Genauigkeit in ihrem ursprünglichen Zustande wieder hergestellt; alle übrigen Räume, nur Kapelle und Theater

ausgenommen, wurden mit künstlerischen, auf die Geschichte Frankreichs bezüglichen Darstellungen angefüllt. Aus allen königlichen Residenzen, aus allen Magazinen derselben wurden die schon vorhandenen Darstellungen der Art zusammengesucht, um hier vereinigt zu werden; hunderte von Künstlern erhielten Aufträge zur Ausführung historischer Scenen, zur Abbildung historisch bedeutender Personen. Schon im Juni 1837 konnte das Museum dem Publikum eröffnet werden, dem seit diesem Jahre der Zutritt unausgesetzt frei steht. Noch war zwar das grosse Werk nicht in allen Theilen vollendet, aber unablässig ist seitdem fortgearbeitet worden und mit immer neuen Arbeiten wird dasselbe auch gegenwärtig noch geschmückt.

Die Fülle der Gegenstände, die hier der Schau ausgestellt sind, ist so überaus gross, dass man müd und matt, kaum mit dem Bewusstsein eines Totaleindruckes, von der ersten Wanderung durch diese Räume heimkehrt. Man berechnet den Umfang derselben im Ganzen auf  $2\frac{1}{2}$  deutsche Meilen. Eine Menge Zimmer und Säle ist mit Gemälden, zum Theil vom kolossalsten Umfange, angefüllt, in denen Ereignisse der französischen Geschichte dargestellt sind. Ausgedehnte Portraitgalerien, mit Bildnissen der Könige, der Admiräle, der Connetabeln, der Marschälle, der ausgezeichnetsten Krieger Frankreichs, landschaftliche und architectonische Prospective reihen sich ihnen an. Andre Säle sind, über den eigentlichen Zweck des Museums hinausgehend, mit zahlreichen Bildnissen berühmter Personen aus allerlei andern Ländern versehen. Weitläufige Korridore enthalten lange Reihfolgen von Statuen und Büsten. Eine bedeutende Sammlung von Medaillen mit den Bildnissen merkwürdiger Personen verschwindet fast, bei der Kleinheit der Gegenstände, dem Blicke des Beschauers. Ueberhaupt gleitet das verwirte Auge, das unstät von dem einen Gegenstände auf den andern schweift, oft bewusstlos über die schönste und anziehendste Arbeit hin. Wir müssen gegen das Ende des einen Korridors absichtlich still stehen, um jene Marmorstatue der Jungfrau von Orleans, die bescheiden in der Reihe der übrigen Statuen steht und durch kein theatralisches Pathos die Aufmerksamkeit herausfordert, in's Auge zu fassen und in ihr das stille und doch mit männlicher Energie durchgeführte Meisterwerk der verstorbenen Prinzessin Marie zu bewundern. Es ist die Statue der Jungfrau von Orleans, die in kleinen Gypsabgüssen auch bei uns ganz allgemein verbreitet ist.

Es treibt uns indess, einen Faden zu suchen, der uns durch dies Kunst-Labyrinth hindurchführen könne, ein bestimmtes, geistig förderndes Resultat aus der Betrachtung dieser Kunstwelt, in die doch jedenfalls eine Masse geistigen Strebens und Wollens hineingearbeitet ist, mit heimzubringen. Auch sind wir keine Franzosen und können somit an dem national-patriotischen Interesse dieser Gegenstände nur in bedingter Weise Theil nehmen; eben so wenig kann es eine erhebliche Wichtigkeit für uns haben, in die tausendfältigen Spezialitäten der technisch künstlerischen Behandlung, die hier zur Schau stehen, überall näher einzugehen. Einen sichern Faden für die Betrachtung nach unserem Bedürfnisse, einen festen Ausgangspunkt zur Gewinnung eines Urtheils, das auf die allgemeinen Bedingungen des Kunstlebens zurückführt, erhalten wir durch die Frage: Wie gestaltet sich in dieser Menge historischer Productionen die eigenthümliche Gattung der geschichtlichen Malerei, und welche Entwicklung, welche Ausbildung hat dieselbe bei so wichtig fördernder Ver-

anlassung gewonnen? Natürlich lassen wir hiebei jene grossen Reihenfolgen blosser Portraitbilder ganz bei Seite; wer nicht durch stoffliches Interesse angezogen wird, pflegt ohnehin die Portraitgallerieen schneller zu durchschreiten. Zur Beantwortung der oben aufgestellten Frage aber scheiden wir die Masse der Gemälde, in denen geschichtliche Scenen vergegenwärtigt sind, sofort in zwei Hauptabtheilungen: in diejenigen, deren Verfertiger Zeitgenossen der auszuführenden Darstellung waren, und in diejenigen, deren Gegenstände einer schön vergangenen Zeit angehörten. Der Unterschied zwischen beiden Abtheilungen ist nicht unerheblich. Bei den Bildern der ersten Abtheilung war ein Bekanntes, theils aus unmittelbarer Anschauung, theils doch aus der lebendigen Zeitstimmung heraus, wiederzugeben; bei denen der zweiten kam es auf geistige Wiederbelebung nicht mehr vorhandener Zustände an. Bei den Bildern der ersten Abtheilung konnte über die äussere Gestaltung nicht wohl ein Zweifel sein, aber die Fülle der einzelnen realen Anforderungen konnte die eigentlich künstlerische Schöpferkraft lähmen; bei denen der zweiten war diese Schöpferkraft minder beschränkt, aber zugleich war die Herstellung einer realen, historisch charakteristischen Existenz bei Weitem schwieriger.

Die Bilder der ersten Abtheilung, die von Zeitgenossen der bezüglichen Begebenheiten ausgeführt, gewähren eine ganz belehrende Uebersicht über die Versuche, welche zu einer eigentlich geschichtlichen Malerei geführt haben. Sie beginnen mit der Epoche König Ludwig's XIV. Ich habe die künstlerische Richtung derselben schon vorhin mit kurzer Andeutung bezeichnet. Die grösseren dieser Gemälde gehören eigentlich noch ganz dem Fache der Bildnissmalerei an. Es sind Darstellungen ceremoniöser Feierlichkeiten, die im innern Heiligthum des Hofes vor sich gehen, oder Scenen, die den König als Schützer der Künste und Wissenschaften oder die ihn gelegentlich auch an der Spitze seines militärischen Stabes zeigen. Alles ist hier nach strengster Etikette geregelt; der Künstler — zumeist Charles Lebrun — arbeitete unter den Augen des Ober-Ceremonienmeisters; jeder Person musste in dem Bilde ihr gebührendes Recht geschehen, jede, soviel es nur irgend ging, ihr Gesicht dem Beschauer en face zuwenden. Gelegentlich ist auch noch eine Victoria oder Fama im nicht völlig etikettmässigen Kostüm zwischen die Alongen-Perrücken gemischt. Kleinere Bilder der Zeit enthalten zumeist landschaftliche Darstellungen mit mehr oder minder klarer Andeutung eines wichtigen kriegerischen Vorganges, während sich im Vorgrunde wiederum stets der König und sein Gefolge repräsentirt. Van der Meulen hat eine beträchtliche Anzahl solcher Bilder mit ganz liebenswürdiger Naivetät gemalt. Historisch, im tieferen Sinne dieses Worts, sind all jene Gemälde freilich kaum zu nennen.

Die Zeit König Ludwig's XV. ist viel ärmer an Darstellungen der Art. Man lebte dem momentanen Genusse und hatte kaum noch zur Repräsentation Zeit und Neigung. Neben einigen kleinen Bildern, die, ähnlich wie die oben genannten, auf kriegerische Ereignisse bezüglich sind, hat man an andern Stellen die erlauchten Personen des Hofes aus mythologischen Wolkenscenen herauszusuchen. Auch die Regierung König Ludwig's XVI. hat wiederum nur ein Paar portraittartige Scenen hinterlassen.

Die Zeit der Revolution war einer künstlerischen Darstellung ihrer Thaten und Ereignisse zunächst ebenfalls nicht günstig. Sie hatte sich

allerdings zwar mit der Kunst verbündet. Jacques Louis David, der Maler, einer ihrer eifrigsten Anhänger, dirigitte den theatralischen Pomp der grossen Nationalfeste, aber das wilde Triebrad der Zeit konnte dem eigentlich künstlerischen Schaffen nur wenig Musse lassen. David selbst hat zwar einige Begebenheiten der Revolution gemalt, die jedoch in das Versailler Museum nicht aufgenommen sind. Besonders rühmt man seine Darstellung des Todes Marat's, der sich, nachdem er von Charlotte Corday den tödlichen Stich empfangen, in der Badewanne verblutet; David soll einer der ersten gewesen sein, die auf die Nachricht des Unerhörten sich in Marat's Wohnung begeben, und soll sogleich an Ort und Stelle das Bild concipirt haben. Auch den Schwur im Ballhause hat er in figurenreicher Darstellung gemalt; aber das Bild, das uns durch den Kupferstich bekannt geworden, ist von einem so akademisch theatralischen Pathos erfüllt, dass man deutlich sieht: hier hat der Künstler nicht nach dem Leben gemalt. — Eine Menge zumeist kleiner Bilder stellt kriegerische Begebenheiten aus der Revolutionszeit dar. Ein Theil von ihnen besteht aus Tableaux, landschaftlichen Karten oder Schlachtplänen fast vergleichbar, indem man wie aus hoher Luft herab den Schauplatz des Vorganges überblickt. Mit wundersam kühner Genialität ist in solcher Art ein grosses Gemälde von Bagetti ausgeführt, in welchem man die ganze Alpenkette vor sich sieht, jenseit die Lombardei mit ihren Seen und Flüssen, die Höhen der Apenninen bis weit in das Herz Italiens hinab, adriatisches und mittelländisches Meer zu beiden Seiten. Es soll den Marsch der französischen Armee über die Alpen im Jahre 1800 erläutern. Andre Schlachtbilder sind dagegen als Landschaften im gewöhnlichen Sinne gefasst, deren Staffage durch das betreffende kriegerische Ereigniss gebildet wird. Künstlerische Wärme ist in ihnen gerade nicht zu finden, doch haben sie etwas bulletinartig Bezeichnendes. Der Vordergrund enthält keine Hauptpersonen, da der nivellirende Charakter der Zeit dergleichen nicht gern gesehen haben würde.

Aber die bedeutenden Personen treten doch mehr und mehr wieder als die Seele der Thaten in den Vordergrund der Geschichte; bald absorbiert die Person des ersten Consuls von Frankreich das anderweitige Interesse. Der Bulletin-Charakter der Bilder geht in den Memoiren-Charakter über. Es handelt sich wieder um portraitmässige Schilderung, um die Gruppierung von Persönlichkeiten mit Andeutung eines möglichst prägnanten Moments. Die Darstellung behält noch etwas Frostiges, doch springt die individuelle Bezeichnung gelegentlich schon bedeutend hervor. Charakteristisch erschien mir unter den hieher gehörigen Bildern namentlich eins von Monsiau, das eine feierliche Sitzung der Deputirten der cisalpinischen Republik unter Bonaparte's Vorsitz darstellt. Man fühlt hierin schon die Wichtigkeit des Moments, der eine Anzahl einflussreicher Personen versammelt. Je feierlicher die Geschichte vorschreitet, um so feierlicher werden auch die bildlichen Darstellungen. Die beiden kolossalen Gemälde von David, die Krönung der Kaiserin Josephine durch Napoleon und die Vertheilung der Adler an die Armee, sind Bilder eines höchst imposanten Theatereffekts. Gros, David's Schüler, malte umfangreiche Bilder aus der Geschichte des ägyptischen Krieges, die Schlacht bei den Pyramiden, die Schlacht von Abukir, Napoleon's Besuch unter den Pestkranken zu Jaffa, und wusste auch diesen Darstellungen das Gepräge einer gewissen theatralisch gemessenen Feierlichkeit aufzudrücken. Andre Schlachtbilder,

besonders die aus der Epoche der Kaiserherrschaft, werden wieder in jenem landschaftlichen Sinne behandelt, aber der Kaiser und sein Gefolge nehmen jetzt, wie Ludwig XIV. vor Zeiten, die charakteristische Stelle im Vorgrund ein. Später, und besonders bei den in jüngster Zeit gemalten Napoleonischen Schlachten, verschwindet der landschaftliche Ueberblick des Ganzen mehr und mehr; nur der Kaiser und sein Stab, gelegentlich in irgend einer anekdotischen Situation, bleiben übrig; Kostüm und Physiognomik, Virtuosität der Behandlung werden die Hauptsache. In solchen Bildern ist namentlich Horace Vernet schon ausgezeichnet. Elemente zu einer geschichtlichen Kunst sind in all diesen Bildern verstreut; sie selbst in ihrer eigenthümlichen Bedeutung ist darin noch nicht ausgebildet.

Die Zeit der Restauration wird im Wesentlichen nur durch einige Portraits, mit der Andeutung militärischer Paraden im Hintergrunde, bezeichnet. Dann kommt die Gründung der Juli-Dynastie. Die Ereignisse derselben werden wieder in grössen figurenreichen Bildern verherrlicht, aber wieder haben diese Arbeiten nur einen nüchternen Memoiren-Charakter; es sind grosse Sammlungen von Portraits, jeder Einzelne möglichst genau und erkennbar hingezeichnet, aber kein Athem eines grossen geschichtlichen Lebens darin. Es scheint, als ob die französische Malerei, trotz all ihrer Bestrebungen, über das Aufsammeln einzelner Züge, die zu einer geschichtlichen Kunst führen könnten, nicht hinaus kommen sollte.

Aber schon ist die Meisterhand da, die diese zerstreuten Züge zu einem Ganzen von höchster, wirkungsreichster Bedeutung vereinigt. Horace Vernet, bis dahin nur als ausgezeichnete, geistvoller Virtuos in seiner Kunst bekannt, malt die neusten kriegerischen Thaten der Franzosen, namentlich die Ereignisse ihres algerischen Krieges, und das Fach der historischen Malerei, in der ganzen Eigenthümlichkeit und in der ganzen Grösse seiner Bedeutung, ist gewonnen. In diesen Bildern ist nichts mehr von dem Bulletin- oder Memoiren-Charakter, nichts mehr von einer leeren tableauartigen Andeutung, von inhaltloser Repräsentation, von theatralischem Pomp, von anekdotischer Spielerei. Mächtig und ergreifend entwickelt sich die That über das grosse figurenreiche Bild hin, Alles durchweg mit einer Fülle, Lebendigkeit und Wärme vorgetragen, dass man es mit Händen greifen könnte. Alles in frischer Naivetät, wohlgeordnet, so dass das Bild ganz aus sich spricht, und dabei zugleich — soweit es wenigstens die historische Aufgabe verstattete — in jener Haltung und Gemessenheit, welche durch die Anforderung des höheren Kunststyles bedingt ist. Das Bild z. B., welches den Aufbruch zum Sturm auf Constantine in früher Morgenstunde darstellt, hat in seiner Gesamtwirkung eine so gehalten ernste, fast möcht' ich sagen: tragische Stimmung, dass man aufs lebendigste die ganze Bedeutung des Momentes, auf den ein entscheidender Kampf folgen wird, fühlt. Ein eigenthümliches Interesse gewinnen diese algerischen Bilder natürlich durch die grössere Mannigfaltigkeit des Kostüms. Vor Allem gilt dies von einem der jüngsten hieher gehörigen Gemälde, welches den Ueberfall der Smalah, des Lagerschatzes des Abd-el-Kader, der von den leichten Chasseurs zu Pferde unter Anführung des Herzogs von Aumale genommen wurde, darstellt. Das Bild ist 66 Fuss lang. Man sieht, wie die französischen Reiter gegen das Lager stürmen und dasselbe in geschickter Schwenkung umzingeln. Streitlustige Araber werfen sich ihnen entgegen. In der Mitte des Bildes ist Alles in wilder

Verwirrung, Thiere, Männer, Weiber, Kinder, das mannigfaltigste Lagergeräth, Alles bunt durch einander; die schönen Töchter des Befehlshabers sind im Begriff, aus den Sänften des umgerannten Kameeles, das sie aus der Verwirrung retten sollte, hinabzustürzen. Weiterhin wenden sich die Araber zur Flucht ins Freie. Das Bild ist die wundervollste Erzählung, die je der Pinsel eines Malers hingezaubert hat; die ganze Romantik des Krieges von Afrika, der ganze Widerstreit zwischen den Söhnen der Cultur und den Kindern der Wüste ist darin enthalten; und Alles frisch, warm, natürlich, unbefangen, wie sonst nur in den höchsten Meisterwerken. Das technische Vermögen des Künstlers ist fast räthselhaft. Horace Vernet hat an dem kolossalen Bilde nicht ein Jahr lang gemalt. Der französische Witz hat dies unglaublich Scheinende auch sofort ausgebeutet und eine Karikatur hervorgebracht, die den Meister darstellt, wie er zu Pferde mit Pinsel und Palette an der langen Leinwand vorüber galoppirend, das Bild malt.

Gehen wir von diesen Darstellungen neuester Ereignisse rückwärts zu der grossen Masse derjenigen Bilder, deren Gegenstand vergangenen Tagen angehört, so sind zunächst einige Gemälde mit Vorgängen aus dem Anfange der grossen Revolution des vorigen Jahrhunderts hervorzuheben. Vor Allem ein imposantes Bild von Couder: die Versammlung der États généraux am 5. Mai 1789. Die Aufgabe war unendlich schwierig; eine feierliche, nach strengstem Ceremoniel geordnete Assemblée ohne Andeutung irgend eines dramatischen Vorganges zu malen und doch mehr zu geben, als eine blosse Sammlung von Bildnissen, dies scheint fast über das Vermögen der Kunst hinauszugehen. Dennoch hat Couder das fast Unglaubliche möglich gemacht. Das Bild, bei dem man schräg durch den Saal blickt, macht in der That einen ächt künstlerischen Eindruck. Wie eine Phalanx ist die Schlachtordnung der Glieder des Tiers-État, unter denen sich Mirabeau kühn erhoben hat, zwischen die Reihen der beiden oberen Stände eingeschoben; im Hintergrunde der Glanz der königlichen Tribüne und der Logen mit den Damen. Vor Allem wirken die Massen des Bildes, obgleich das Einzelne keineswegs untergeordnet ist, vielmehr sich durch ebenso meisterliche Virtuosität der Behandlung, wie durch unbefangene Naivetät der Anordnung auszeichnet. Auch hier ist wahrhaft historische Darstellung und vor Allem jene malerische Stimmung, die uns die Grösse des Moments ahnen lässt. Aehnlich, wenn auch nicht eben so bedeutend, sind ein Paar andre Bilder derselben Epoche, namentlich die figurenreiche, doch in beschränkterem Maassstabe gehaltene Darstellung des grossen Föderationsfestes auf dem Marsfelde, von Couder, und der Ausmarsch der Pariser Nationalgarde zur Armee, von Cogniet. Von den inneren Ereignissen der Revolution sind übrigens nur wenig Darstellungen vorhanden. Der Grund hievon wird in dem speciellen Zwecke des Museums liegen; über den ich hernach noch einige Worte werde hinzufügen müssen.

Vielleicht hat die Nähe der Revolutionszeit auf die eben genannten Bilder noch belebend eingewirkt. Bei Weitem die Mehrzahl der Gemälde, die sich mit den Ereignissen früherer Zeit beschäftigen, und namentlich die, welche Scenen des Mittelalters zum Gegenstande haben, sind dagegen minder befriedigend. Die verschiedenartigsten künstlerischen Richtungen gehen in diesen Werken an uns vorüber, ohne dass es darin zu einer grossen Gesammtichtung käme. Es fehlt den Malern vor Allem an einem

markvollen historischen Studium, so dass sie auch nicht zu einer Wiedergeburt der Geschichte zu kommen vermögen. Selbst genauere Kostümdstudien zeigen sich nur gelegentlich, zumeist besteht das dargestellte Kostüm aus Theatergarderobe. Die Aufgabe hebt nur selten den historischen Moment in seiner grossen ethischen Bedeutung hervor; die Darstellung hat im Gegentheil einen mehr oder weniger zufälligen Charakter, wobei der Künstler zufrieden ist, wenn ihm nur Gelegenheit zu irgend einer theatralischen Anordnung oder zur Ausbreitung der bunten Farben seines Malkastens geboten wurde. Selbst Horace Vernet erscheint in den Bildern dieser Art wiederum nur als sehr ausgezeichneter Virtuos; Steuben, Schnetz, Deveria, Delacroix u. A. haben in ihrer Art Tüchtiges, doch im höheren Sinne nicht eigentlich Befriedigendes geleistet, Am wenigsten finden wir Grösse des Styles in diesen Bildern. Signol hat in einer Kreuzzugpredigt des heil. Bernhard von Clairvaux gute stylistische Momente entwickelt. Ary Scheffer, der zu den stylvollsten unter den französischen Künstlern gehört und uns wegen seiner Verwandtschaft mit der deutschen Kunst interessant ist, genügt hier ebenfalls nicht; seine Bilder haben hier eine gewisse oberflächliche Allgemeinheit; nur sein Chlodwig in der Schlacht von Zülpich zeichnet sich durch eine gewisse Grösse des Sinnes aus. Die Franzosen erkennen diese Mängel selbst an; man hat mir mehrfach gesagt, ich würde diesem oder jenem Meister Unrecht thun, wenn ich ihn nach seinen in Versailles befindlichen Gemälden beurtheilen wolle. Die Schnelligkeit, mit der das grosse Museum eingerichtet werden musste, scheint also nicht ganz gute Früchte getragen zu haben; es war wenigstens nicht überall auf eine so siegreiche Genialität, wie sie Horace Vernet in den afrikanischen Bildern dargelegt hat, zu rechnen.

Die historische Richtung der heutigen französischen Kunst ist aber mit den Gemälden von Versailles nicht abgeschlossen. Häufig haben die Künstler nach freier Wahl historische Momente behandelt, die ihnen durch irgend einen grossartigen Conflict, durch irgend ein ergreifendes moralisches Verhältniss zur künstlerischen Darstellung besonders geeignet schienen. In diesen Bildern bemerken wir nicht ganz selten ein sinnvolles Versenken in die Aufgabe, eine lebenswarme, frische, mehrfach auch in edler Haltung gegebene Entwicklung derselben. Die Gallerie des Luxembourg, — ein Museum, welches ausschliesslich der Kunst der Gegenwart gewidmet ist und dessen Meisterwerke eine sehr belehrende Uebersicht über die Richtungen der heutigen französischen Kunst gewähren, — besitzt sehr schätzenswerthe Arbeiten solcher Art. Vornehmlich ausgezeichnet sind die historischen Gemälde von Paul Delaroche, der in ihnen besonders gern Momente der englischen Geschichte dargestellt hat. Seine Bilder des Todes der Königin Elisabeth, der Söhne Eduard's IV. im Tower u. a. m. sind auch bei uns in den Kupferstichen bekannt und geschätzt.

Nur beiläufig kann ich darauf hindeuten, dass eine verwandte und sehr beachtenswerthe Kunstrichtung in Belgien erwacht ist. Wir haben in den beiden grossen Gemälden von Gallait und de Biefve auf einer unsrer Kunstausstellungen sehr ausgezeichnete Beispiele dieser belgisch historischen Malerei bewundert. Beiden Meistern reihen sich in ähnlichem Streben andre Künstler an, namentlich de Keyser und Wappers. Die

Abdankung Kaiser Karl's V. von Gallait ist aber jedenfalls das Grossartigste und Gediegenste unter den hierher gehörigen Werken.

Ich muss indess noch einmal, und zwar mit einer ebenfalls nicht unwichtigen Bemerkung, auf das Museum von Versailles zurückkommen. Es führt den Namen eines historischen Museums, und insofern allerdings mit Recht, als es historische Darstellungen enthält. Eine künstlerische Belebung und Vergegenwärtigung der Geschichte Frankreichs, wie man nach der ganzen Anlage des Museums schliessen möchte, ist in diesen Darstellungen aber nicht gegeben, — es sind nur Bruchstücke einer solchen, nicht der etwa zufälligen Unvollständigkeit halber, sondern dem Princip nach. Die Inschrift, die mit grossen goldenen Buchstaben den Eingang des Schlosses schmückt, spricht dies Princip unumwunden aus; sie lautet: „*A toutes les gloires de la France.*“ Das ist freilich ganz dem französischen Nationalcharakter entsprechend. „Jeglichem Ruhme Frankreichs“ ist das Museum gewidmet, dem Ruhme, der ein Besitzthum ausmacht, auf welches man stolz ist, wie auf kein andres, dem Ruhme, der zur Nacheiferung unablässig antreiben und anspornen soll. Wohl ist es etwas Edles um den Ruhm und um das Ringen danach; aber er füllt das Leben nicht aus, und die ruhmvollen Tage füllen die Geschichte nicht aus. Auch soll die Geschichte unsre Leidenschaft nicht erregen: sie soll uns belehren, dass wir Herr werden über die Leidenschaft. Die Geschichte ist nicht allein gross in den Thaten des Glanzes; auch in denen des passiven Heroismus, auch in denen des Schreckens und der Noth. Sollen wir die Geschehnisse des Vaterlandes kennen lernen und uns an diesen aufbauen und zu eignem Thun kräftigen, so müssen wir nicht allein die sonnigen Höhen unsrer Geschichte besteigen, auch mit der geheimnissvollen Dämmerung der Wälder, auch mit dem Graven der Abgründe müssen wir uns vertraut machen. So vermissen wir unter den Bildern von Versailles gar manche Scene der französischen Geschichte, deren Erhabenheit uns wohl berechtigt hätte, sie in jenem Museum dargestellt zu finden. Um nur ein Beispiel aus Hunderten anzuführen, bemerke ich, dass Steuben's allgemein bekanntes hochtragisches Bild, Napoleon in dem furchtbar entscheidenden Momente der Schlacht von Waterloo, nicht in das Museum aufgenommen ist und auch kein andres an diesen Moment, keins an den heroischen Ruf: „Die Garde stirbt, sie ergiebt sich nicht!“ erinnert.

Ein deutsches historisches Museum würde von vornherein unter einem wesentlich andern Gesichtspunkte gegründet werden müssen. Bei uns würde, dem deutschen Nationalcharakter entsprechend, von vornherein auf die moralisch veredelnde Bedeutung der Geschichte, auf Darstellungen, die den inneren Kern des geschichtlichen Lebens enthielten, die das poetische Element des Volkslebens zum Bewusstsein brächten, ausgegangen werden. Wir würden dem Werk eine andre Inschrift setzen müssen. Auch künstlerisch würde mit andern Grundsätzen an die Behandlung des Einzelnen gegangen werden; in der deutschen Kunst herrscht, im Gegensatz gegen das genremässige Element, gegen die Richtung auf das einzeln Zufällige, wovon die neueren französischen Künstler ausgegangen sind, mehr grosser Styl, mehr die Richtung auf das Allgemeingültige vor. In solcher Weise ist auch seither die Mehrzahl der historischen Aufgaben, die in Deutschland vorgekommen, von unsern Malern behandelt worden, so z. B. in den grossen Wandmalereien mit Darstellungen aus der Geschichte Karl's des Grossen, des Friedrich Barbarossa und Rudolph's von

Habsburg, die von Schnorr im Festsaalbau des königlichen Schlosses zu München ausgeführt sind; so in den schönen Compositionen aus der Geschichte Karl's des Grossen, die Rethel, ein ehemaliger Zögling der Düsseldorfer Schule, im Rathhause zu Aachen zu malen im Begriff ist. Es haben diese und ähnliche Darstellungen an andern Orten zwar im Allgemeinen mehr noch den Charakter des epischen Gedichts, als den der wirklichen Historie; aber zur grossen und gemessenen Darstellung der Geschichte, — eben zur Andeutung ihres poetischen Gehaltes, bildet solche Richtung wenigstens gewiss eine höchst schätzenswerthe Grundlage und in vielfacher Beziehung ein nothwendiges Bedingniss. Und dass es unsrer Kunst daneben nicht an Lebenswärme, an sinn- und gemüthvollem Eingehen auf das Einzelne gebricht, wer möchte dies läugnen? Lessing's Huss auf dem Concil zu Costnitz enthält in den Köpfen der dargestellten Personen eine Reihe historischer Charaktere, in denen wir die Kunst einer ebenso durchdachten wie beredten Physiognomik bewundern. Haben wir aber, was die Anforderungen der eigentlich geschichtlichen Malerei betrifft, allerdings noch keinen Horace Vernet, so hat sich ja eben auch dieser Meister zu dem was er ist, erst durch die Aufgaben emporgebildet.

Das Museum zu Versailles ist ein höchst umfassender Anfang zu einer Verwendung der Kunst für Zwecke, die der früheren Zeit unbekannt waren und die das geistige Bedürfniss unsrer Zeit zu fordern scheint. Durch Horace Vernet ist für diese Zwecke, in einer einzelnen Beziehung, höchst Bewunderungswürdiges erreicht worden. Aber noch liegt ein unermesslich weites Feld vor uns.

### III.

#### Der Entwurf des Architekten van Overstraeten für die neue grosse Kirche in Brüssel,

unter Berücksichtigung der allgemeinen Strebungen der heutigen Architektur.

(Kunstblatt 1846, No. 15.)

Neben den unzählbaren Entwicklungskrisen, in denen unsre Zeit begriffen ist, verdient der merkwürdige Uebergangs- und Entwicklungszustand der heutigen Architektur gewiss eine sehr entschiedene Beachtung. Nach den conventionellen Schulregeln, die vier Jahrhunderte hindurch die europäische Architektur beherrscht hatten, nach der endlosen Wiederholung der Formen des antiken Systems, die all ihrer Schönheit zum Trotz doch so häufig mit den äussern und innern Bedürfnissen der modernen Zeit in Widerspruch geriethen und daher auch einen guten Theil ihrer eignen Gesetzmässigkeit einbüssen mussten, athmet man endlich wieder auf, indem man ein freieres, mehr oder weniger selbständiges Regieren der architektonischen Kräfte wahrnimmt. Wohinaus dies führen soll, lässt sich natürlich für jetzt noch nicht absehen. Im Allgemeinen hat man, um von

dem antiken Schulzwange frei zu werden, die Formen der mittelalterlichen Bausysteme zu Hülfe gerufen. Gelegentlich hat man sich dabei auch dem einen oder dem andern dieser Systeme so gänzlich dahingegeben, dass der Geist der Neuzeit wiederum verläugnet und die eine Dienstbarkeit nur mit der andern vertauscht wurde, was eben nicht als Fortschritt zu betrachten sein dürfte. Zumeist aber hat man durch das Studium der mittelalterlichen Systeme eben nur ein breiteres Material zu gewinnen und dasselbe, zumal bei der aus der Antike gewonnenen guten Vorbildung, mit freiem Sinne zu bearbeiten gesucht. Ein neues System kann hieraus natürlich sofort nicht hervorgehen; aber wir können wohl hoffen, dass solches Streben der Uebergang zu demjenigen Systeme ist, welches den Ausdruck des Formensinnes unsrer Zeit ausmachen wird.

Am meisten ist in dieser Beziehung bis jetzt von deutschen Architekten geschehen. Berlin hatte das Glück, in Schinkel einen Künstler zu besitzen, durch den die griechische Architekturform in wunderbarer Reinheit wiederhergestellt und zugleich der Beginn einer neuen selbständigen Richtung mit voller künstlerischer Consequenz vorgezeichnet wurde. Ich meine hiemit besonders das Gebäude der Bauschule in Berlin, eine jener seltenen Schöpfungen, die nur dem Genie gelingen und die auf eine lange Folgezeit hin ihre Nachwirkungen ausüben im Stande sind. Leider sind jedoch diese Wirkungen noch nicht in dem Maasse eingetreten, wie es wohl zu wünschen gewesen wäre. Wenn Schinkel's Schule auch noch immer die feine Geschmacksbildung des Meisters vertritt, so hat sich daneben doch zugleich die französische Renaissance, bis in den Rococo hinab (wie in dem erneuten Innern des Opernhauses) geltend gemacht. Semper in Dresden hat sich, nach strengem Studium der griechischen Monumente, veranlasst gesehen, bei dem dortigen Schauspielhause ebenfalls bunte Renaissance-Formen, bei der Synagoge byzantinische und im Innern selbst maurische Formen anzuwenden etc. In München hatte v. Klenze die Antike, theils unmittelbar nach dem Muster der Alten, theils nach der neitalienischen Behandlung des sechzehnten Jahrhunderts vertreten; neben ihm ist durch v. Gärtner eine Art romanischen Styles zur Herrschaft gelangt, während die dortige schöne Aukirche durch Ohlmüller in gothischer Weise ausgeführt wurde, und auch andre Architekten, wie z. B. Metzger, trotz seiner strengen Studien in Griechenland, dem mittelalterlich gothischen Systeme entschieden den Vorzug geben. Hübsch in Carlsruhe verfährt als Architekt, nach nicht minder strengen griechischen Studien, in einer Weise, die man im Vergleich mit andern geistigen Beziehungen der Gegenwart füglich als eine unabhängig rationalistische bezeichnen kann, während er sich in dem ideellen Theile der Kunst doch vorzugsweise der Tradition des romanischen Styles zuwendet. v. Lassaulx in Coblenz baut ebenfalls in romanischer Weise, während Zwirner in Köln die Studien, die er bei der Restauration des dortigen Domes gemacht hat, zu eignen architektonischen Werken gothischen Styles verwendet u. s. w.

In Italien, von wo aus sich der antikisirende Architekturstyl der letzten Jahrhunderte über die Welt ergossen hatte, ist man, soviel mir bekannt, von dem Vorbilde der grossen Meister seit Brunelleschi noch nicht abgewichen; Italien zählt aber auch überhaupt für die geistigen Bewegungen der Gegenwart nur wenig mit. Ebenso herrscht dieser italienische Styl, mit Modificationen der einen oder der andern Art, der Hauptsache nach

auch in Frankreich noch vor. Hittorff (aus Köln) ist nur bemüht, ihn auf die reinere griechische Form zurückzuführen. Duban hat in dem *Palais des beaux-arts* ein Werk geliefert, welches sich den anmuthigsten Leistungen des italienischen Cinquecento würdig anreihet. Die Bewegung der Zeit hat sich in der französischen Architektur im Allgemeinen nur in dem Zurückgehen auf die sogenannte Renaissance, d. h. auf einen Styl, dem es mehr um eine äusserlich phantastische Dekoration als um eine organische Durchbildung zu thun ist, ausgesprochen; gelegentlich hat man sich dabei auch dem kaum verlassenen Rococo wieder sehr befreundet erwiesen. Die mittelalterlichen Systeme sind in Frankreich noch wenig zur Geltung gekommen, obschon man bei der Restauration der mittelalterlichen Monumente dort zuweilen mit einer ans Pedantische streifenden Genauigkeit verfährt. Nur eine kleine Partei setzt dem Eifer der classischen Architekten einen gleichen Eifer für die ausschliessliche Geltung der gothischen Architektur, und zwar des dreizehnten Jahrhunderts, entgegen. Dem byzantinischen Style ist in der kleinen eleganten Kapelle des h. Ferdinand (ausserhalb Paris) nur vorübergehend ein flüchtiges Compliment gemacht.

Belgien war seither den französischen Fussstapfen gefolgt. Als die bedeutendsten neueren Architekturen, die ich dort kennen lernte, erscheinen mir die von Roelandt zu Gent, in denen man den geistvollen Schüler von Percier und Fontaine erkennt. Sein Universitätspalast, sein Justizpalast sind imposante Werke in französisch-italienischem Style, während er in dem dortigen Schauspielhause der bunt-phantastischen französischen Renaissance huldigt. Gegenwärtig entsteht jedoch in Belgien, nach dem Plane eines jüngeren Architekten, van Overstraeten-Roelandt, ein bedeutendes architektonisches Werk, welches auch hier wie in Deutschland durch das Zurückgehen auf mittelalterliche Motive eine neue Bahn eröffnet. Da dies Werk, sowohl durch die äusseren Umstände, die den Entwurf und die Annahme desselben begleiteten, als durch die Composition selbst, für die belgische Kunst ohne Zweifel eine erhebliche Bedeutung gewinnen wird, und da es sich überhaupt den Entwicklungs-Momenten der heutigen Architektur als ein wichtiger Punkt anreihet, so erlaube ich mir hier einiges Nähere über dasselbe beizufügen.

Es ist eine Kirche, die in der Oberstadt von Brüssel erbaut wird. Die Anmuth Brüssels und besonders die grossartige Schönheit des höher gelegenen Stadttheiles, wo die lange Rue Royale von der Place Royale ab, an dem öffentlichen Park vorüber und die Boulevards durchschneidend, bis zur hochgelegenen Place de la Reine hinläuft, ist bekannt; auf dem letztgenannten Platze, also am Ende der über 6000 Fuss langen Strasse, mit dem Blick einerseits über die reiche Stadt, andererseits nach den Bergen und dem königlichen Schlosse von Laeken, soll die Kirche aufgeführt werden, eine Krone für die ganze Stadt, ein Denkmal des belgischen Nationalgefühls. Die Aufgabe war höchst interessant; der für die belgischen Architekten ausgeschriebene Concours hatte eine bedeutende Anzahl von Entwürfen zur Folge. Die Jury, welche über die letzteren entscheiden sollte, sprach sich einstimmig zu Gunsten des von Herrn van Overstraeten eingesandten Planes aus.

Die Kirche, der h. Jungfrau gewidmet, wird nach diesem Entwurf, in einfach achteckiger Grundform, aber in sehr bedeutenden Maassen, etwa 230 Fuss hoch, erbaut. Die Mauern des Untergeschosses steigen bis zu einer Höhe von 55 Fuss empor; dann beginnt, um 10 bis 11 Fuss zurück-

tretend und durch eine Gallerie oder Plateforme von dem Untergeschoss getrennt, ein Obergeschoss, dessen Mauern, etwa 68 Fuss hoch, von acht schlanken Pfeilern und Halbkreisbögen im Innern der Kirche getragen werden. Darüber ruht eine mächtige aus Eisen construirte achteckige Kuppel von etwa 117 Fuss Durchmesser. Auf den acht Ecken des Gebäudes schiessen schlanke durchbrochene Thürme empor und auf der Spitze der Kuppel erhebt sich ebenfalls ein leichter Thurm. Der Rue Royale gegenüber und der Breite derselben (60 Fuss) entsprechend, ist die Kirche mit einer reichen Vorhalle mit Säulen geschmückt. Der Styl der Kirche ist der Hauptsache nach byzantinisch oder romanisch und sie wird auch speziell als ein Bauwerk byzantinischen Styles bezeichnet; doch ist derselbe, zumal in der reichen Dekoration, womit die Kirche versehen ist, sehr frei behandelt. So ist z. B. das brillante Stab- und Sprossenwerk der grossen Fenster in der Weise des gothischen Baustyles angeordnet, Andres neigt sich mehr zur antikisirenden Form hin u. s. w.<sup>1)</sup>

Es konnte nicht fehlen, dass ein architektonischer Entwurf, der so sehr von den herkömmlichen Regeln eines Palladio und sonstiger Italiener abwich, bei den Männern von Fach lebhaften Widerspruch finden musste, und es entwickelte sich selbst eine völlig entschiedene Opposition, die dem jungen Künstler den Sieg zu entreissen strebte. Man liess der erwähnten Jury vorstellen, dass nicht bloss die Kühnheit der materiellen Construction tausendfache Bedenken gegen die Ausführbarkeit des Planes erwecke, sondern dass derselbe zugleich auch so wenig der erwähnten Lokalität, wie der Styl überhaupt der Geschmacksrichtung des neunzehnten Jahrhunderts entspreche. „Sollen wir (so hiess es) die schöne Uebereinstimmung unsrer Bauanlagen so befremdlich unterbrechen? Sollen wir in die embryonischen Zustände des fünften Jahrhunderts zurückkehren und in einem Style bauen, der für kleine Kapellen (wobei man vielleicht an die Kapelle St. Ferdinand bei Paris dachte) geeignet sein mag, aber nie für grosse Kirchen, die nicht füglich anders als im Renaissancestyl zu erbauen sind?“ Die Aeusserungen der Opposition, die Hrn. van Overstraeten behufs seiner weiteren Rechtfertigung vorgelegt wurden, gaben ihm aber nur Gelegenheit, die Bedeutung seines Planes nach allen Seiten hin zu entwickeln und gründlich darzulegen, wie gerade die bisher befolgte Weise nie zu einem wahrhaft würdigen Kirchenbau führen könne, wie hiezu im Gegen-theil ein, wenn auch bedingtes Zurückgehen auf die Formen des Mittelalters nöthig sei. Ebenso war er vollkommen im Stande, die angeregten constructiven Bedenken zu erledigen, was ihm auch um so leichter werden musste, als die Gegner den Plan so oberflächlich betrachteten, dass von ihnen die Eisenconstruction der Kuppel für eine Holzconstruction angesehen und hierauf einer der heftigsten Vorwürfe gegründet war.

Es liegt in der Natur der Sache, dass dieser Kampf mit der auf Seiten des Alten stehenden Opposition und der Sieg über dieselbe dem Entwurf des Hrn. van Overstraeten nur eine noch grössere Bedeutung geben musste, und es wird derselbe somit, wie schon oben angedeutet, nur um so mehr eine Nachwirkung auf die heutige Architektur in Belgien und auf die Erweckung derselben zur Theilnahme an dem neuen Entwicklungsgange ausüben.

<sup>1)</sup> Wobei es denn freilich nicht zur rechten inneren Auflösung der Formen kommt.

## IV.

## Ueber den Betrieb der monumentalen Glasmalerei,

mit Rücksicht auf die wichtigsten neueren Leistungen dieses Faches.

(Kunstblatt 1848, No. 29 f.)

Auf einer Reise, die ich vor einigen Jahren durch einige Theile von Deutschland, Belgien und Frankreich machte, war ich veranlasst, Beobachtungen über den gegenwärtigen Zustand der Glasmalerei, namentlich der für monumentale Zwecke dienenden Gattung dieses Kunstfaches, anzustellen. Es handelte sich vornehmlich darum, über die Grundsätze und Erfordernisse für den gediegenen Betrieb der monumentalen Glasmalerei zu einer möglichst klaren Anschauung zu gelangen. Ich glaube, dass die Mittheilung meiner Beobachtungen und Bemerkungen, wenn sie im Einzelnen auch mehr oder weniger Bekanntes berühren, in diesen Blättern eine nicht unpassliche Stelle findet. Zunächst erlaube ich mir, zur Gewinnung eines festen Standpunktes, einiges Allgemeine vorzuschicken.

Die Kunst der Glasmalerei scheidet sich, was die dabei erforderliche Behandlung anbetrifft, in zwei wesentlich verschiedene Gattungen. Die eine Gattung betrifft die Anfertigung von Malereien auf einer Glastafel, was, den äussern Bedingnissen gemäss, immer nur Arbeiten von kleiner Dimension sein können; diese Gattung gehört daher, und in Bezug auf die Art und Weise ihrer Verwendung, unter die allgemeine Rubrik der Kabinetmalerei, mit deren Werken sie die vorherrschende Richtung auf eine zarte und detaillirte Durchbildung gemein hat. Die andre Gattung betrifft diejenigen Malereien, deren Ausführung auf der Zusammensetzung einer mehr oder weniger grossen Anzahl von Glasplatten beruht, in welcher Weise allein Werke grösseren Umfangs beschafft werden können. Sie wird vorzugsweise in Verbindung mit der Architektur, zur Ausfüllung der Fensteröffnungen, angewandt, hat in solchem Betracht vorzugsweise eine monumentale Bedeutung und stimmt mit den übrigen monumentalen Kunstfächern in der Richtung auf eine grossartig ernste Stylistik überein. Zugleich sind bei ihr, während die monumentale Kunst schon im Allgemeinen auf eine feinere Durchbildung des Details nicht auszugehen pflegt, besondere Gründe vorhanden, die dies unzulässig machen.

Die bei der monumentalen Glasmalerei geforderte strengere Stylistik beruht zunächst und im Allgemeinen auf dem Bedürfniss einer harmonischen Uebereinstimmung ihrer Darstellungen mit den architektonischen Formen und Linien, welche das Fenstergemälde einrahmen oder selbst (wie in dem Fenstersprossenwerk der gothischen Architektur) sich über dasselbe hinziehen. Näher bestimmt wird dies Erforderniss einestheils durch die leuchtende Kraft, die überhaupt den Glasfarben eigen ist und die, soll anders im grossen Maassstabe keine beängstigende Buntheit entstehen, das Gesetz eines sehr gehaltenen harmonischen Zusammenklanges nothwendig macht; andertheils durch die grosse Stärke der Umrisslinien, worauf, soll nicht auch die Formenbezeichnung eine unruhig schwere Wir-

kung hervorbringen, die Nothwendigkeit einer im Ganzen einfachen Linienführung beruht. Die Breite der Umrissse entsteht bekanntlich durch die Anwendung des Bleies zum Zusammenfügen der verschiedenen Glasstücke, die naturgemäss nach den in der Composition vorhandenen Conturen zugeschnitten werden. Diese dicken Bleiconture machen es aber nöthig, dass ebenso auch die übrigen hervorstechenden Umrisslinien in entsprechender Stärke gezeichnet werden; und nicht minder bedingt es das einfache Gesetz der Harmonie, dass auch die Modellirung, die gesammte malerische Behandlung in ähnlicher Breite und Derbheit — also mit Uebergehung jener feineren Durchbildung des Details — durchgeführt wird, was ohnehin bei dem, dem Auge ferneren Standpunkte dieser Malereien, wenigstens wenn sie sich in Kirchenfenstern befinden, überflüssig ist. — Besondere Bedingnisse für die monumentale Glasmalerei entstehen ausserdem noch aus den Rücksichten, welche auf die Gebrechlichkeit des Materials und auf die Anwendbarkeit von verhältnissmässig stets nur kleinen Glastafeln genommen werden müssen. Die Festigkeit des Ganzen erfordert die Anordnung starker Sprossen und breiter eiserner Querbänder, die Zugrundelegung eines Netzes von fester, bestimmter Form, dem die Composition des Glasbildes so eingefügt werden muss, dass sie sich, trotz dieses Hemmnisses doch ohne eigentliche Störung entwickelt, was nothwendig wiederum auf das Gesetz einer einfachen Stylistik zurückführt. Die Kleinheit der Platten aber macht es nöthig, dass die Entfernung der in der Composition vorhandenen Umrisslinien von einander sich nie über dieses Maass hinaus erstreckt, soll anders die Form nicht durch eine Bleilinie durchschnitten werden. Jenes Netz von Sprossen und breiten Querbändern durchschneidet allerdings nicht selten die Formen, doch macht dasselbe mehr nur den Eindruck eines Gitters, durch welches hindurch man die Composition erblickt. Zu diesen Gittertheilen gehören auch gewisse schwächere Befestigungsbänder, die sogenannten Windeisen, die besonders in der ältern Glasmalerei parallel mit den übrigen horizontalen Bändern geführt zu werden pflegen. Kann man indess die Windeisen über den Umrisslinien der Composition anbringen, so gewinnt man für letztere den Vortheil einer freieren Entwicklung; doch vermehrt dies naturgemäss das Bedürfniss einer möglichst einfachen Führung der Umrissse und die Breite desselben.

Die Summe dieser verschiedenartigen Bedingnisse, zu denen sich sodann noch die anderweitig schwierige Technik der Farbenbereitung und des Auftragens und Einbrennens der Farbe gesellt, erklärt es hinlänglich, wesshalb sich, trotz der häufigen Anwendung dieses Kunstfaches in früheren Jahrhunderten und des im Allgemeinen wohlgefälligen Eindruckes, den die gemalten Fenster besonders in den gothischen Kirchen hervorbringen, doch nur höchst selten monumentale Glasmalereien von wahrhaft künstlerischer Vollendung vorfinden. Fast zu den befriedigendsten der früheren Zeit gehören die aus der ersten Blüthenepoche dieses Kunstzweiges, aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, wo das Ganze teppichartig und demgemäss in bestimmter, halb architektonischer Stylistik gehalten zu sein pflegt und wo bei den, im Einschluss des Ornamentes enthaltenen figürlichen Compositionen noch gar keine Rücksicht auf malerische Behandlung stattfindet. Etwa vom Anfange des funfzehnten Jahrhunderts ab gewinnt das Figürliche mehr Selbständigkeit und demgemäss die malerische Behandlung mehr Geltung; aber nun gelingt es auch nur sehr selten, die Glut der Farbe zu bewältigen und die dadurch hervorgebrachte Buntheit zu

vermeiden. Besondere Anerkennung verdient in diesem Betracht die niederrheinische, namentlich Kölnische Glasmalerschule des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, indem in ihren Arbeiten gewöhnlich einfache Farbenverhältnisse vorherrschen und besonders das Streben ersichtlich wird, durch Anbringung weisslicher Gewandungen die allzugrosse Kraft der Farben zu sänftigen. In den schon seltneren Werken von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts ab macht sich die Rücksicht auf eigentlich malerische Harmonie immer mehr geltend, aber nicht mehr zum Vortheil dieses Kunstfaches, da sich die Bereitung der gefärbten Gläser und der zum Malen bestimmten Farben gleichzeitig und in auffallender Schnelligkeit verschlechtert und bald auch auf eine principmässige Verbleiung (die allerdings die freie malerische Behandlung sehr schwierig macht) fast gar keine Rücksicht mehr genommen wird. Dies ist besonders bei den französischen Glasmalereien der späteren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts der Fall.

Indem ich mich nunmehr zur Betrachtung der heutigen Leistungen im Fache der monumentalen Glasmalerei wende, beginne ich zunächst mit demjenigen Orte, wo für die Gegenwart bei Weitem das Umfassendste und Wirksamste in diesem Kunstzweige geschehen ist, — mit München.

Die Mariahilf-Kirche in der Vorstadt Au zu München, eins der edelsten gothischen Gebäude, die in neuerer Zeit ausgeführt sind, hat bekanntlich in ihren neunzehn grossen Fenstern seit dem Jahr 1834 und auf königliche Veranlassung einen reichen Schmuck prachtvoller Glasmalereien erhalten. Es ist gewiss die einzige gothische Kirche, wo die Fensterbilder einen vollständigen und in sich einigen Cyklus ausmachen, wo zugleich Architektur und Fenstermalerei ein durchaus harmonisches, sich gegenseitig bedingendes und erfüllendes Ganze bilden. Der erste Eindruck, den man beim Eintritt in diese Kirche empfindet, ist so wunderbar überraschend, dass ich demselben nichts Aehnliches zu vergleichen wüsste; der hohe Adel der Architektur; die leuchtenden Farbenaccorde, die Erscheinung der verklärten Gestalten, welche sich aus diesem rhythmisch bewegten Farbenspiele entwickeln, — von allen Seiten umfängt es den Beschauer mit so hinreissender Gewalt, dass man in der That, um zur besonnenen Betrachtung des Einzelnen übergehen zu können, einer angestregten Sammlung bedarf. Der Inhalt der figürlichen Compositionen besteht aus Darstellungen des Lebens und der Legende der h. Jungfrau. Diese nehmen den untern Theil der Fenster ein, während sich über ihnen, sie bekrönend, eine arabeskenartig geformte Architektur emporgipfelt. Im Chor (wo aber die Fenster nicht so tief hinabgehen, wie im Schiff) sind diese Arabesken vorzüglich reich gebildet und steigen bis in die Rosen der Fenster empor; im Schiff sind sie einfacher und es erhebt sich über ihnen hier ein schlichtes, farbig damascirtes Teppichwerk. Unter der Leitung von H. Hess und durch seiner Richtung verwandte Künstler componirt, haben die figürlichen Darstellungen ganz die hohe ernste Grazie und Anmuth, die diesem Meister eigen ist; die ornamentistischen Theile, von Ainmüller, dem Inspector der Glasmalereianstalt zu München, selbst entworfen, enthalten den grössten Reichthum edelster Formen. — So bewältigend indess der erste Eindruck dieser Werke ist, so würdig und gross sie den allgemeinen stylistischen Anforderungen gemäss gehalten sind, so viel Schönes sich in ihren Einzelheiten bemerklich macht, so traten mir bei näherer Betrachtung dennoch verschiedene Mängel in Rücksicht auf die nothwendigen stylistischen

Besonderheiten der monumentalen Glasmalerei entgegen. Zunächst haben die Farben nicht durchweg die genügende Haltung; die Gesichter sind zumeist sehr zart gefärbt, womit die grösserentheils sehr leuchtende Farbe in den Gewändern nicht recht übereinstimmt; unter den Gewandfarben aber glüht vor Allem das Roth hervor, während einzelne andre, wie Violet und Grün, zuweilen kalt erscheinen. Ueberhaupt scheint das Gesetz jener breiteren und volleren Energie, auf die es nach meiner obigen Auseinandersetzung bei diesem Kunstfache doch so wesentlich ankommt, hier kaum beachtet zu sein. Die Behandlung des Einzelnen und namentlich der Gesichter ist äusserst zart durchgebildet, womit dann natürlich die dicken Bleiumrisse nicht stimmen können. Auch ist in der Art und Weise der Verbleiung und in der Anbringung der Windeisen kein ganz consequentes Princip beobachtet, indem die letzteren und auch die Bleilinen die Formen nicht selten naiv in horizontaler Linie durchschneiden und doch, wo sie auf nackte Formen stossen, zumeist sofort in deren Contur übergehen, was natürlich störend wirkt; Lüfte u. dgl. werden durch Bleilinen ohne Weiteres in kleine Quadrate getheilt. Ebenfalls störend wirkt es, dass das Blei in diesen Conturen, wenn Reflexlichter auf dasselbe fallen, erglänzt, statt tiefe Schatten zu bilden; es hätte einen dunklen Anstrich oder wenigstens eine den Glanz aufhebende Beize erhalten müssen. Auch das hellgraue Sprossenwerk der Fenster hat im Verhältniss zu den Glasfarben eine zu lichte Farbe und bildet demgemäss keinen genügend entschiedenen Gegensatz. — Es geht aus diesen Beobachtungen hervor, dass das Künstlerische in diesen Arbeiten — eine so ausserordentliche und seltnen Höhe dasselbe auch erreicht — dennoch als ein Einseitiges für sich gefasst ist, so dass bei der technischen Ausführung sich nothwendig störende Collisionen ergeben mussten. Meines Erachtens muss aber schon bei der ersten Ausbildung der künstlerischen Conception, wie in allen Fällen, so auch in der Glasmalerei, auf alle technischen Bedingnisse Rücksicht genommen werden. Ohne das kann sich Seele und Leib des Kunstwerkes nimmer zu einem Ganzen fügen.

Dieselbe Weise der Behandlung fand ich denn auch bei der Mehrzahl anderer Arbeiten der Münchner Glasmalerschule, die ich theils in der Anstalt selbst, theils an andern Orten zu sehen Gelegenheit hatte. Man sprach dabei den, für meine Auffassung ziemlich befremdlichen Grundsatz aus: die Künstler, welche die Compositionen zu den Glasgemälden liefern, hätten um die äussere Technik, die bei der Ausführung angewandt werden müsse, nicht zu sorgen; wie die Zusammensetzung der Glastafeln vorgenommen, in welchen Linien das Blei geführt werden müsse, dies sei die Sache der Glasmaler oder ihrer Leiter. Die Resultate zeigen, dass diese Tendenz, die die ursprüngliche künstlerische Production von der technischen Ausführung völlig trennt, nicht unbedenklich ist. — Die Thätigkeit der Glasmaler in der genannten Anstalt besteht hienach ausschliesslich nur im Copiren, sei es von Cartons und Farbenskizzen, die speziell für ihre Zwecke gefertigt sind, sei es von Gemälden, namentlich älteren, die ursprünglich für andre Zwecke ausgeführt waren.

Das Ueberwiegen einer Behandlungsweise, die, durchweg und ohne Rücksicht auf entgegenstehende Bedingnisse, auf eine sehr zarte Detaildurchbildung gerichtet ist, mag verschiedene Ursachen haben. Theils mag es in der individuell künstlerischen Richtung von H. Hess und seinen Mitarbeitern begründet sein, die für jene grossen Arbeiten der Au-Kirche

wenigstens maassgebend sein musste; theils mag das häufige Copiren von Gemälden der altflandrischen Schule, was hier, besonders auf Veranlassung der Herren Boisserée, stattfand und für die selbständige Ausbildung der Cabinet-Glasmalerei so merkwürdige Erfolge hatte, darauf hingewirkt haben. Vielleicht mag aber auch noch ein andrer, mehr äusserer Grund von Einfluss gewesen sein. Die Glasmalereianstalt hat sich bis auf die letzten Jahre mit sehr beschränkten und ungünstigen Lokalien behelfen müssen, wo man die Arbeiten immer nur in verhältnissmässig kleinen Stücken fertigen konnte und wo es unmöglich war, die grösseren Werke gelegentlich in ihrer Gesamtverbindung aufzustellen und hiedurch, sowie durch die Gewinnung eines ferneren Standpunktes für das Auge, ein Urtheil über das Ganze und über die Totalwirkung zu erhalten. Wie wichtig dies unter allen Umständen für grossräumige Arbeiten ist, die aus der Ferne gesehen werden sollen, bedarf keines weiteren Beweises. Diesem Uebelstande ist gegenwärtig indess auf eine sehr erfreuliche Weise abgeholfen. Es ist nemlich ein besondres ansehnliches Gebäude für die Glasmalereianstalt aufgeführt worden, welches nächst der Wohnung für den Inspector, den Zeichnen- und Malsälen, den Magazinräumen, den Oefen und Laboratorien auch einen sehr hohen und geräumigen Saal zur Zusammenstellung und öffentlichen Ausstellung grosser Arbeiten enthält. Der Saal hat ein kolossales Fenster, dessen Dimensionen den grössten Kirchenfenstern entsprechen; verschiedene Galerien sind an den Wänden des Saales umbergeführt, um durch sie auch in der Höhe den verschiedenen Theilen des aufgestellten Bildes nahe kommen zu können, und eine in der gegenüberstehenden Wand angebrachte Oeffnung giebt Gelegenheit, das Bild aus möglichst grosser Entfernung betrachten und beurtheilen zu können.

Die neueren Glasfenster im Dome zu Regensburg, die in den Jahren 1828 bis 1833 auf königliche Veranlassung gefertigt sind, enthalten die Belegstücke für die frühere Entwicklungsgeschichte der Münchener Glasmalerschule. Von vorn herein macht sich hier jene schöne Richtung auf höhere monumentale Stylistik bemerklich, aus welcher allein der bis jetzt erreichte und trotz meiner Ausstellungen immer doch so ausserordentliche Theil des Erfolges hervorgehen konnte, wenn auch begreiflicher Weise diese ersten Arbeiten zum Theil noch das Gepräge des Versuches, in ihrer Behandlung noch etwas Schwankendes haben. Auffallend war es mir, dass bei einigen dieser Regensburger Fenster sich eine grössere Energie, namentlich in der Färbung und malerischen Behandlung des Nackten, bemerklich macht, als man später, in den Fenstern der Münchener Au-Kirche, zu beobachten für gut gefunden hat. Meines Erachtens wäre gerade dies eine Behandlungsweise gewesen, die man hätte beibehalten und weiter ausbilden sollen.

Einen Gegensatz gegen die Münchener Schule der Glasmalerei bilden die, freilich minder umfangreichen Bestrebungen, die sich in Nürnberg geltend gemacht haben. Jene zartere malerische Durchbildung, auf die, wie ich schon bemerkte, das häufige Kopiren altflandrischer Bilder wenigstens zum Theil von Einfluss war, wird hier im Allgemeinen weniger erstrebt; man ist hier mehr bei der älteren Weise der Glasmalerei stehen geblieben, bei welcher nur eine sehr mässige Modellirung glänzend colorirter Glasflächen erstrebt wurde. Die alten Malereien in den Nürnberger Kirchenfenstern und die, mit solcher Richtung wohl übereinstimmenden Oelgemälde der Dürer'schen Schule gaben dazu besonders das Vorbild.

Wenn in solcher Art bei kleinen Ausführungen manches Ansprechende erreicht wurde, und wenn diese Richtung wohl geeignet war, für monumentale Zwecke in grossartig wirksamer Weise ausgebildet zu werden, so scheint dies letztere doch nicht geschehen zu sein. Wenigstens konnten mir die dahin gehörigen Arbeiten, theils ausgeführte grössere Werke, theils Skizzen zu solchen, die ich in der besonders geschätzten Anstalt der Familie Kellner zu Nürnberg sah, nicht genügen. Fand ich in diesen auch, was ich sehr anerkennen musste, eine energischere Behandlungsweise und ein angemesseneres Prinzip der Zusammensetzung als in den Münchener Arbeiten, so fehlte dagegen die höhere künstlerische Durchbildung, sowohl in den, zum Theil von den Gliedern der Familie selbst entworfenen Compositionen als in der eigentlichen Ausführung derselben.

Im Münster zu Freiburg sah ich Arbeiten des dort ansässigen und mehrfach mit Auszeichnung genannten Glasmalers Helmlé. Die gelungenen von diesen bestehen aus einer Reihenfolge kleiner Darstellungen in den Fenstern zweier Seitenkapellen des Münsters, Kopien von Scenen der von Dürer in Kupfer gestochenen Passion Christi. Hier kam es natürlich, nächst dem allgemeinen künstlerischen Verständniss der Originale, nur auf die Herstellung einer harmonischen Farbenwirkung und auf eine möglichst wenig störende Führung der Bleilinién an, was wenigstens theilweise erreicht war.

In Belgien erfreut sich der zu Brüssel wohnhafte Glasmaler Capronnier eines namhaften Rufes. Die Kathedrale (Ste. Gudule) hat einige Arbeiten seiner Werkstatt, die, nach verschiedenartigen Vorbildern ausgeführt, selbst von höchst abweichender Beschaffenheit sind. Vier Fenster im Chorumgange sind mit Glasgemälden nach Compositionen von Navez, dem Direktor der Brüsseler Akademie, einem Künstler, der noch der alten David'schen Richtung angehört, ausgefüllt. Die Compositionen sind theatralisch affektirt, die Ausführung unangenehm bunt. Besser sind die Fenster einer Kapelle hinter dem Chore, in denen jedoch gar keine selbständige Eigenthümlichkeit sich geltend macht; sie wiederholen nämlich in Anordnung und Behandlung ganz genau die Art und Weise der alten, übrigens nicht mehr ganz stylgemässen Glasmalereien aus der Mitte des 16ten Jahrhunderts, welche die Oberfenster des Chores der Kathedrale ausfüllen.

Für die Glasmalerei in Frankreich sind zunächst die Arbeiten dieses Faches, welche die königl. Porzellanmanufaktur zu Sèvres liefert, von Bedeutung. Ich sah einige dieser Arbeiten in der Anstalt selbst, andere im Louvre. Es spricht sich in ihnen eine bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit aus, obgleich auch sie den Anforderungen, die wenigstens an die grösseren monumentalen Leistungen dieses Faches gemacht werden müssen, nicht genügen. Die künstlerische Richtung, welche diesen Arbeiten zu Grunde liegt und durchgehend befolgt wird, ist die naturalistisch-malerische, wie dieselbe gegenwärtig überhaupt in der französischen Kunst vorherrscht; man strebt nach malerischer Wirkung, nach malerisch energischer, voller Farbe, nach den Effekten des Helldunkels u. s. w. Bisweilen erreicht man hier sehr anerkennungswerthe Erfolge, doch hat man die Mittel noch keineswegs vollständig in seiner Gewalt, indem man z. B., um warme Töne hervorzubringen, nicht selten zu monoton gelben Farben seine Zuflucht nimmt. Die ansprechendsten Arbeiten sind, übereinstimmend mit solcher Richtung, die auf einer Glastafel ausgeführten Bilder;

ich sah deren einige von nicht unansehnlicher Grösse in der Arbeit, wobei ich natürlich aber dahingestellt lassen muss, wie es sich hiebei mit dem gleichmässigen Einbrennen der Farben verhalten möge. Bei den grösseren Compositionen, die in ein Wechselverhältniss zur architektonischen Umgebung treten sollen, vermisste ich aber durchaus diejenige lineare Grösse und stylistische Klarheit, die die wesentlichste Grundlage einer monumentalen Wirkung ausmacht. Hierauf, also auf eins der ersten Erfordernisse grossräumiger Glasmalerei, scheint in der Anstalt von Sèvres gar keine Rücksicht genommen zu werden. Demgemäss ist denn auch für die Zusammensetzung der Glastafeln fast gar kein, in den höheren Bedingnissen des Faches beruhender Anhaltspunkt gegeben, und die Verbleiung wird nicht selten mit derselben Willkürlichkeit durchgeführt, wie bei den älteren französischen Glasmalereien aus der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. — Soviel ich in Erfahrung gebracht, sind die Glasmaler von Sèvres ausschliesslich, wie in den meisten Fällen, nur Copisten.

Einige andere monumentale Glasmalereien, die ich in Paris sah, zeigen das Bestreben, das stylistische Element, welches den Arbeiten von Sèvres mangelt, durch willkürliches Anschmiegen an diesen oder jenen Typus mittelalterlicher Kunstrichtungen zu erreichen. Dies ist z. B. der Fall mit den Glasmalereien im nördlichen Flügel des Querschiffs der Kirche St. Eustache, eines Gebäudes, welches mit grossartig gothischer Gesamtanlage eine Formenbildung im eleganten Renaissancestyl verbindet. Das Dekorative dieser Glasmalereien wiederholt den Styl der Architektur des Gebäudes, während die Figuren in ziemlich strenger Weise den Typus einer früheren Zeit, etwa der um das Jahr 1400 üblichen, befolgen. Als Verfertiger dieser Glasbilder wurde mir ein gewisser Thevenot genannt. Noch seltsamer machen sich die ziemlich zahlreichen Glasmalereien, mit welchen die spätgothische Kirche St. Germain l'Auxerrois bei ihrer neuerlich erfolgten Restauration geschmückt ist. Vielleicht in Anerkennung der, im Obigen von mir erwähnten, aber natürlich nur bedingungsweise gültigen Verdienste, welche die Glasmalerei in ihrer ersten Blüthenepoche hat, ist man hier dahin gekommen, den grösseren Theil dieser Glasbilder vollständig im Charakter des 13ten Jahrhunderts, mit allem Befangenen und Conventiellen jener Zeit, ausführen zu lassen. Dies hängt übrigens mit gewissen einseitigen Prinzipien zusammen, die man in Frankreich bei der Restauration mittelalterlicher Monumente, theilweise wenigstens, absichtlich zu befolgen scheint.

Ungleich bedeutender als alles Uebrige, was ich von französischer Glasmalerei gesehen, und wiederum zu dem Besten heutiger Zeit gehörig sind die Glasgemälde, welche die Fenster der neuerbauten Kirche St. Vincent de Paul zu Paris schmücken. Die Kirche ist nach dem System der Basiliken und zwar, soviel es der Baumeister — Herr Hittorf — nur im Stande war, in möglichst entschieden griechischen Formen ausgeführt. Die Fenster haben daher nicht die Dimensionen gothischer Kirchenfenster und auch nicht die Form derselben, vielmehr die eines einfachen Rechteckes. Nach einer sehr sinnigen Idee des Architekten sind die Seitenaltäre der Kirche stets unter den Fenstern angebracht, so dass die Tabernakel-Architektur, mit denen er die Fenster umfasst hat, stets den Altaraufsatz vertritt und das Fensterbild selbst das Altargemälde ausmacht. Jedes Fenster enthält, solcher Bestimmung entsprechend, die Gestalt des Heiligen, wel-

chem der darunter befindliche Altar gewidmet ist; diese Gestalt erhebt sich in bedeutender Grösse auf einem teppichartigen Grunde und ist von einem breiten, mit kleinen figürlichen Darstellungen versehenen Ornamentrahmen umgeben, welcher sich oberwärts im Halbkreise schliesst. (Für die Eisenbänder, welche diesen Rahmen in Ermangelung andern Sprossenwerks umgeben und festhalten, wäre nur — was durch den Architekten hätte geschehen müssen — eine leichte architektonische Ausbildung wünschenswerth gewesen.) Sämmtliche Glasbilder sind von dem Glasmaler Maréchal in Metz gefertigt und zwar, was sehr hervorgehoben werden muss, nicht etwa nach anderswoher gelieferten Cartons, sondern als sein selbständiges künstlerisches Eigenthum, sowohl der Idee und dem Entwurfe als der gesammten technischen Ausführung nach. Sie haben im Wesentlichen ein ächt künstlerisches, auf grossartig monumentale Wirkung gerichtetes Gepräge, und da der Meister von vorn herein alle technischen Erfordernisse im Auge hatte, so realisirt sich dies künstlerische Element zugleich auch in entschiedener, angemessener Form. Die Gestalten erscheinen in einfacher Würde, die eine schlichte Linienführung möglich machte; die Zusammensetzung (die Verbleiung) ergiebt sich hiebei völlig naturgemäss und ungezwungen; die mälnerische Bshandlung hat diejenige kraftvolle Tüchtigkeit, welche des harmonischen Eindruckes wegen gefordert werden muss. Im Einzelnen hatte ich bei diesen Arbeiten freilich noch mancherlei auszusetzen. Besonders die Haltung der Farben ist dem Künstler noch nicht durchweg gelungen; während z. B. das Roth sehr kräftig und, wo es die vorherrschende Masse bildet, allerdings zum Vortheil der Gesammthaltung des einzelnen Gemäldes wirkt, erscheinen andere Farben, wie durchweg das Blau, noch glasartig schwach und schwankend. Der Teppichgrund, überdies meist von schlechter Zeichnung des Ornaments, ist in der Regel zu bunt. Im Nackten herrschen zu sehr braune Töne vor; doch entwickelt sich in einzelnen Köpfen bereits eine warme, individuelle, naturgemässe Färbung; der Ausdruck der Köpfe aber ist meist vortreflich, so tief empfunden, wie von allem Conventiellen frei. Ohne dass ich sagen könnte, dass der Künstler in diesen Arbeiten das Angestrebte schon erreicht hätte, glaube ich doch, dass diese Richtung alle Anerkennung verdient, ja dass sie allein es ist, die der monumentalen Glasmalerei die Eigenschaft eines selbständigen Kunstfaches sichern kann.

Ich darf voraussetzen, dass ich hiemit die vorzüglichst wichtigen Erscheinungen der heutigen Glasmalerei berührt habe. Hervorstechende Bedeutung besitzen unter diesen aber nur die königl. Glasmalerei-Anstalt zu München und die des Herrn Maréchal zu Metz. Die verschiedenartigen Vorzüge beider weisen auf dasjenige hin, was überhaupt zum Betrieb der Glasmalerei als eines monumentalen Kunstfaches erforderlich sein wird.

Die Bedürfnisse dieses Betriebes sondern sich naturgemäss in diejenigen, welche der technisch-materiellen, und in diejenigen, welche der eigentlich künstlerischen Seite angehören; beide aber verlangen eine gleichmässige Berücksichtigung, falls überhaupt dauernde und geistig bedeutende Erfolge errungen werden sollen. Die technisch-materiellen Bedürfnisse betreffen die gesammte Beschaffung der Gläser, der Farben und des Einbrennens; die künstlerischen die Composition und die Ausführung derselben auf den Glastafeln, bei welchen beiden Punkten vollkommene Vertrautheit mit allen technischen Punkten unumgänglich ist. Der aus-

führende Glasmaler muss seines Materials und der Verhältnisse desselben beim Brennen ebenso vollständig Herr sein, wie für die Sphäre, in welcher er thätig ist, eine absolut gediegene Kunstbildung besitzen; wonach also, im Fall die Fächer sich scheiden, der Figurenmaler als solcher und nicht minder der Ornamentmaler als solcher sein Fach zu erfüllen im Stande sein muss. Eine gediegene künstlerische Tüchtigkeit und Freiheit ist hiebei aber um so mehr erforderlich, als die Ausführung, auch wenn sie Copie ist, doch in energischer, mehr oder weniger breiter Weise behandelt werden muss, was kein nur mechanisch arbeitender Copist — und leider meint man nur zu häufig, dass zur Ausführung der Glasgemälde ein solcher genüge — erreichen kann. Der Componist, der etwa die Cartons fertigt, muss aber ebenso nicht blos schaffender Künstler im Allgemeinen, und zwar ein Künstler von demjenigen grossartigen Talente, das überall für monumentale Zwecke erfordert wird, sondern er muss zugleich auch im Stande sein, sich den sämtlichen besonderen Anforderungen, welche sich aus der Bestimmung und Technik dieses Faches schon für die Composition ergeben, mit Leichtigkeit zu fügen. Dass der componirende Künstler, wenn er nicht mit eigener Hand zur Ausführung schreitet, die letztere überwachen muss, dass überhaupt eine bis ins einzelste Detail durchgeführte künstlerische Oberleitung nöthig ist, dies habe ich wohl nicht näher darzulegen. Die grösste Gediegenheit der Arbeit aber wird ohne Zweifel eintreten, wenn der componirende und die Oberleitung führende Künstler sich zugleich selbst als Glasmaler zu bethätigen im Stande ist und nach Erforderniss an die Ausführung selbst Hand anlegt. — Ebenso wesentlich ist schliesslich der Besitz eines Lokales mit denjenigen äusseren Einrichtungen, die das neue Gebäude der Glasmalereianstalt zu München bereits in nachahmungswürdiger Weise besitzt.

Wer nicht ein einseitiger Verehrer der Kunst des Mittelalters ist, wird es zugeben müssen, dass die wichtigeren Leistungen der heutigen monumentalen Glasmalerei den Leistungen, die das Mittelalter in diesem Kunstfache hervorgebracht hat, schon ehrenvoll zur Seite stehen. Dürfen wir aber überhaupt der heutigen Zeit vertrauen, dürfen wir es — wozu wir doch guten Grund haben — voraussetzen, dass die heutige Kunst in fortschreitender Entwicklung begriffen ist, so haben wir auch von der monumentalen Glasmalerei, nach so glücklichen neuen Anfängen, Erfolge zu erwarten, die in früheren Zeiten nicht degewesen sind und die dies Kunstfach in einer wahrhaft gediegenen Vollendung zeigen werden.

## V.

## Fragmente eines Reiseberichtes.

## 1.

## Ueber die gegenwärtige Lage der Düsseldorfer Schule.

.... Die Akademie von Düsseldorf war die erste Anstalt, welche im Gegensatz gegen das starre alt-akademische Wesen, wie dasselbe noch gegenwärtig in strengster Consequenz von der École des beaux-arts zu Paris festgehalten wird, das lebenvolle, den grossen Zeiten früherer Kunstblüthe wie den Bedürfnissen der Gegenwart entsprechende Princip eines ateliermässigen Unterrichts, wo freie Communication zwischen dem Meister und den Schülern stattfindet, aufstellte und zur Geltung brachte. Die „Compositions-Klasse“ der Akademie bildete den eigentlichen Kern des Instituts; den vorbereitenden Klassen wurde eine Färbung gegeben, welche den Schüler unwillkürlich auf solche Tendenz hinführte; bald schloss sich in der sogenannten „Meister-Klasse“ die schöne Einrichtung an, auch das Beispiel der schon Ausgebildeten für die Anstalt zu erhalten und zwischen ihnen selbst gegenseitige Mittheilung und Anregung fort und fort in leichtester Weise möglich zu machen. Aeussere Umstände kamen der Durchführung dieses Principis in günstigster Weise zu statten; einmal der sehr wichtige Umstand, dass die Anstalt fast vollständig als eine neue, durchaus mit frischen, jugendlichen Kräften, ins Leben trat, auch, dass sie sich nicht über viele und verschiedene Richtungen verbreitete, vielmehr sich in einigen Hauptrichtungen concentriren durfte; dann die Persönlichkeit eines Directors, der mit grösster Hingebung jeden ihm anvertrauten Keim zu pflegen bemüht war, sowie das seltene Glück, dass gleich in die vorderen Reihen der Schüler eine Anzahl vortrefflichster Talente eintrat. Die Resultate grenzten an das Wunderbare. Wer riefte sich nicht jenen begeisterten Enthusiasmus zurück, mit welchem das deutsche Publikum eine Reihe von Jahren hindurch die stets schöneren Leistungen der Schule aufnahm!

Das Letztere aber ist plötzlich anders geworden. An die Stelle des leidenschaftlichen Beifalls ist eine sehr zweideutige Kühle, ist Missachtung und ein oft gar bitterer Tadel getreten; nicht durch launenhafte Kritiker veranlasst, wie man in Düsseldorf gern glauben möchte, vielmehr der Hauptsache nach aus der Masse des Publikums heraus, und den sehr einflussreichen Theil des Publikums, welcher die Bilder kauft, nicht ausgeschlossen. Hat man nur den allgemeinen künstlerischen Werth der Leistungen im Auge, so ist es schwer zu sagen, woher eigentlich die auffallende Missstimmung gekommen, worin der so durchgreifende Tadel besteht. Manches ist wohl richtig, z. B. dass der Behandlung gelegentlich mehr Mark, mehr Entschiedenheit, mehr sieghafte Fülle zu wünschen wäre; auch muss man zugeben, dass in den Bildern der minder ausgezeichneten Künstler,

namentlich in den historischen, oft eine nicht ganz erfreuliche Monotonie vorherrscht. Doch wird nicht nach den mittelmässigen Kräften, oder nur wenn diese das Uebergewicht haben (was aber hier keinesweges der Fall ist), der Werth einer Schule beurtheilt werden müssen. Auch von wirklichen Rückschritten, wie man behauptet, ist nicht gar viel zu melden; im Gegentheil sind die vorzüglichsten Talente im schönsten Ringen vorwärts begriffen und ihre neueren Leistungen zum Theil ungleich gediegener als die früheren <sup>1)</sup>. Mag eine scharfe und unnachsichtige Kritik an den Werken der Düsseldorfer Schule vieles Einzelne immerhin mit Recht zu tadeln finden, mag sie ein oder ein andres Werk, selbst von namhaften Meistern, sich anzuerkennen gänzlich weigern; sie wird, wenn sie unparteiisch bleibt, in den übrigen Kunstschulen des heutigen Tages ebenso viele Mängel (hier und dort vielleicht noch mehr) bemerken, sie wird es bekennen müssen, dass das wahrhaft Gediegene hier dem wahrhaft Gediegenen dort zur Genüge die Wage hält. Noch ist Lessing derselbe geniale Meister, der er früher gewesen; noch besitzt Sohn die überaus zarte Lieblichkeit seines Colorits; noch bringt die Landschaftschule unter Schirmer eine Fülle der ächtesten Leistungen hervor; noch ist die ganze Reihenfolge der Genremaler vorhanden und zählt ungleich mehr tüchtige Arbeiter als früher; noch ist A. Schrödter der Humorist, wie die Geschichte der Kunst keinen zweiten kennt, u. s. w. Den älteren Talenten haben sich jüngere von entschiedenster Bedeutung angereiht, wie z. B. der Genremaler Ritter und der Historienmaler Schrader, welchem letzteren die Berliner Akademie, bei dem mangelhaften Ausfall der vorjährigen Concurrenz, als ganz ausserordentliche Ausnahme den grossen Preis zuzuertheilen sich veranlasst sah. Die Fresken im Rathhaussaale zu Elberfeld sind den Darstellungen ähnlichen Inhalts in München gewiss an die Seite zu stellen; auch unter denen zu Heltorf befinden sich der Mehrzahl nach sehr anerkennungswerthe Leistungen. Der von Hübner erfundene und von allen bedeutenderen Künstlern der Schule ausgeführte Fries im Salon des Directors von Schadow — die Lebensalter im Fortschritt der Tages- und Jahreszeiten darstellend — gehört unbedingt zu den lieblichsten dekorativen Werken unsrer Zeit. Die Fresken religiösen Inhalts, die Deger und seine Gefährten zu Apollinarisberg begonnen haben, halten ebenso unbedingt den Vergleich mit Allem aus, was in ähnlicher Richtung unternommen ist (z. B. mit denen von H. Hess in München). Endlich ist auch an die, nur vorwärts schreitende Tüchtigkeit so vieler Künstler, welche von Düsseldorf ausgegangen sind, zu erinnern, wie an Rethel, Becker, Achenbach, Bëndemann u. s. w.

So ist das missliebige Urtheil des Publikums, im Grossen und Ganzen genommen, auf keine Weise zu unterschreiben, und doch ist es zu entschieden, zu allgemein verbreitet, als dass es nicht seinen positiven Grund haben sollte. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich den letzteren in der veränderten Zeitstimmung, dem veränderten geistigen Bedürfniss der Zeit suche. Die Glanzperiode der Düsseldorfer Schule war für Deutschland die Zeit geistiger Ruhe und Stille; man liebte es, sich in die inneren Zu-

<sup>1)</sup> In diesem Betracht ist namentlich ein Gemälde von Sohn anzuführen, eine freie Wiederholung seines Dianenbades, die durch höheren Adel, wahres Pathos und naiv durchgebildete Zartheit ungleich gediegener erscheint, als das erste Exemplar dieser Darstellung.

stände des eignen Gemüthes zu versenken, und dies ist es, was vornehmlich die Schule erfasste und durchbildete; die Werke, die so grossen Beifall fanden, waren mehr oder weniger Situationen des Gemüthslebens. Seitdem aber ist eine Zeit der Bewegung, des Strebens und Dranges, selbst des heftigsten geistigen Kampfes eingetreten, die sich in der Kunst ebenfalls widergespiegelt sehen will; man verlangt, wenn auch nicht Tendenzbilder (wie es allerdings von einigen wenigen Unverständigen geschieht), so doch die Vergegenwärtigung von Gestalten, welche ihr Dasein in belebter That dokumentiren oder wenigstens ihre Befähigung dazu darlegen; man will sich zu eigner Energie an den energischen Wesen einer idealen Welt kräftigen. Die Düsseldorfer aber haben mehr oder weniger an jener, zur Gewohnheit gewordenen Auffassungs- und Behandlungsweise festgehalten, und es scheint in der Natur der Sache zu liegen, dass eine contemplative Richtung nicht zur äusserlich kraftvollen Bethätigung führt. Das allgemeine Bedürfniss des Momentes will sich von solchen Darstellungen nicht mehr befriedigt erklären.

Dass die Düsseldorfer Schule, wenn vielleicht auch mit einzelnen Ausnahmen, der Bewegung der Zeit nicht gefolgt ist, dass sie in einer, bei allen unleugbaren Verdiensten doch einseitigen geistigen Richtung verhartete, wird wohl als eine Schuld angesehen werden müssen, aber die Schuld ist den einzelnen Mitgliedern nicht vorzugsweise zur Last zu legen. Gerade das, was die Schule zu so schneller und eigenthümlicher Entwicklung gebracht hat, die Gemeinsamkeit der Bestrebungen und die Concentration derselben auf verhältnissmässig wenige Kreise, musste einer weiteren Bewegung eher hinderlich als förderlich werden. Man erfreute sich der Erfolge, ohne eine Voraussicht dessen, was bei veränderten Bedürfnissen nothwendig eintreten musste. Man sah die Schule sich mehr und mehr entfalten, die Schülerzahl in ungewöhnlichem Maasse anwachsen, ohne zu erwägen, dass zur Garantie ihrer Zukunft nunmehr eine breitere Unterlage, eine mehrseitige Ausbildung, eine wenn auch nur mässige Fortentwicklung des Systems, auf welchem die Schule gegründet ist, erforderlich gewesen wäre. Man liess diese grosse Anzahl von Künstlern fort und fort in ihrer, wenn ich es so nennen darf: subjectiven Weise schaffen, so lange nur das Publikum daran seine Nahrung fand, ohne diese Summe geistiger Thätigkeit durch die Ertheilung energisch volkstümlicher Aufgaben zugleich auf ein objectiv freies, weiteres Feld hinüberzuleiten; wenigstens war es eine im Ganzen nur geringe Zahl von Aufgaben, die von ausserhalb an die Schule gekommen sind, und diese bestanden zumeist aus kirchlichen Aufgaben, zu deren Lösung wieder nur ein geringer Theil der Künstler sich berufen fühlte. Man hat die Schule, die doch kein Privat-Institut ist, zu sehr sich selbst überlassen, und darf ihr mithin die Folgen nicht einseitig zur Last legen.

Es scheint aber noch keinesweges zu spät, um das Versäumte nachzuholen, und ich glaube, dass ein solches Entgegenkommen von den Düsseldorfer Künstlern selbst aufs Freudigste würde aufgenommen werden. Die bedeutendsten und wichtigsten Erfolge in diesem Betracht würde ich mir von dem Heranziehen auch dieser Schule zur Ausführung öffentlicher, volkstümliche Zwecke erfüllender Aufgaben versprechen; ich bin überzeugt, dass die Ertheilung nur weniger Aufgaben solcher Art, dass schon die Betheiligung Lessings, den ich als das innere Herz der Schule betrachten muss, die frischeste geistige Bewegung im ganzen Umfange der letzteren

hervorbringen würde. Ebenso aber scheint es mir nöthig, nicht sowohl im Organismus der Schule selbst, als in der Art und Weise der Bethätigung desselben einzelne kleine Veränderungen, einzelne Erweiterungen vorzunehmen, die, ob vielleicht auch unscheinbar an sich, doch wesentlich zur Aufhebung jener Einseitigkeit beitragen dürften. Der Organismus der Akademie ist so glücklich, jenes ächte, in heutiger Zeit so selte Künstlerleben, welches durch denselben hervorgerufen wurde, ist für die Kunst selbst gewiss so wohlthätig, dass dies vielmehr die sorglichste Pflege verdient; nur im Einschlag des Gewebes scheinen einige kleine Anordnungen, die doch von erheblichen Folgen sein dürften, erforderlich . . .

Eine eigenthümliche Erscheinung ist ein, zu Düsseldorf ansässiger „Verein zur Verbreitung religiöser Bilder.“ Derselbe hat vorzugsweise die Tendenz, die noch aus früheren Richtungen des Geschmacks und der religiösen Auffassung herrührenden, mehr oder weniger faden Kupfer mit Darstellungen heiligen Inhalts durch bessere, mehr innerlich empfundene zu verdrängen. Jedes Mitglied des Vereins zahlt jährlich 2 Rthlr. und empfängt dafür zum beliebigen Verbrauch jährlich 6 kleine Kupferstiche in je 10 Exemplaren, so dass das Stück im Wege dieser Subscription 1 Sgr. kostet, während es im Handel erheblich theurer ist. Der Verein ist übrigens, wie mir gesagt wurde, völlig Privatsache, und die Unternehmer sollen erst jetzt, nach mehreren Jahren des Bestehens, zu ihren Kosten kommen. Die Hauptveranlassung dazu hat der Kupferdrucker Schülgen zu Düsseldorf gegeben; die religiöse Fraction der Düsseldorfer Schule, und vornehmlich der Direktor von Schadow, hat sich für die Aufnahme und für die Richtung des Vereins besonders interessirt. Die Auffassung der Bildchen gehört fast ausschliesslich demjenigen Kreise religiöser Kunstdarstellungen an, unter dessen Vertretern sich Overbeck, Steinle, v. Schadow, Deger besonders auszeichnen; neuerlich hat man jedoch angefangen, nicht blos die Werke von Neueren, sondern auch die von alten Meistern, aber eben so ausschliesslich die von italienischen Trecentisten, zu stechen. Die Technik des Stichs in diesen Blättern ist meist vortrefflich. Bei der schönen Tendenz des Vereins ist es zu bedauern, dass man — nach dem vorherrschenden Charakter jenes künstlerischen Kreises — im Allgemeinen nur solche Darstellungen zur Verbreitung fördert, denen eine passive Gefühlsstimmung zu Grunde liegt, und dass man somit über eine einseitige Wirkung nicht hinauskommen wird.

## 2.

## Ueber die Richtung der Kunst in Bayern.

Die grossartigen Kunstunternehmungen in Bayern sind zu bekannt, als dass ich nöthig hätte, davon an dieser Stelle anders als nur in flüchtigster Hindeutung zu sprechen. Durch die begeisterte Hingebung des Königs an

diese Interessen ist in Bayern und namentlich in München eine Fülle von Werken entstanden, wie die Geschichte der Kunst unter ähnlichen Verhältnissen kaum ähnliche Reihenfolgen kennt. Für die Ausübung monumentaler Kunst, mit Rücksicht auf die ernstesten und erhabensten Zwecke des Lebens, hat sich hier eine so umfassende Gelegenheit dargeboten, wie sie seit lange nicht vorhanden gewesen ist. Der grosse Cyclus der durch den König von Bayern veranlassten Werke bildet einen der merkwürdigsten Abschnitte in der Entwicklungsgeschichte der gesammten neueren Kunst.

Doch kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, dass, um die Kunst überhaupt auf den Gipfel der Vollendung zu führen, die monumentale Tendenz allein nicht genügt. Es ist eine Wechselwirkung nöthig zwischen der streng erhabenen Consequenz der letzteren und denjenigen Kunstrichtungen, die aus der naiven Hingabe an die Mannigfaltigkeit des natürlichen Daseins entstehen. Wir können heutiges Tages das weite Feld, welches die Kunst des siebzehnten Jahrhunderts erobert hat, nicht wegläugnen, nicht lediglich zu den Richtungen des zwölften bis funfzehnten Jahrhunderts oder höchstens zu denen vom Anfange des sechzehnten zurückkehren. Es liegt wie eine noch unerfüllte Ahnung vor uns, dass es eine Auffassungs- und Behandlungsweise der Kunst geben müsse, in welcher Beides zum höheren Einklange sich gegenseitig auflöse.

Wohl wäre den grossen Bestrebungen des Königs von Bayern zu wünschen gewesen, dass dort von anderer Seite her auch die zweite Richtung der Kunst mit einigem Nachdruck gefördert worden wäre. Dies ist aber, sofern es auf wesentlich einflussreiche und charakteristische Erscheinungen ankommt, nicht der Fall gewesen; wo sich andre Kräfte, andre Mittel mit denen des Königs vereinigt, sind sie vielmehr vollständig in die von ihm eröffnete Bahn mit hineingezogen worden. Die Stadt München z. B. hat auf ausserordentliche Weise an jenen Unternehmungen Theil genommen,<sup>1)</sup> aber es sind dies nur grossartige Beihülfen zu der allgemeinen, von dem Könige befolgten Tendenz gewesen, ohne das Gepräge einer vielleicht mehr individuellen Richtung. Es dürfte überhaupt in Frage kommen, inwieweit alle diese grossen Bestrebungen auf einem wirklichen, lokal volkstümlichen Kunstbedürfniss beruhen, und inwieweit von ihnen eine Rückwirkung auf die allgemeine Volksbildung stattgefunden hat oder zu erwarten ist. Wenigstens wird das Letztere wohl nur erst durch die Zukunft dargelegt werden können.

Uebrigens haben, was ich hier beiläufig bemerken muss, jene grossen und mannigfaltigen monumentalen Unternehmungen zugleich eine Mannigfaltigkeit des technischen Kunstbetriebes, einen Eifer in dessen möglichst zweckgemässer Durchbildung erzeugt, dass dem Anschein nach hievon vielleicht zunächst eine Rückwirkung auf das Leben zu erwarten sein möchte. In der Malerei ist eine Reihe von Behandlungsarten durchge-

<sup>1)</sup> Die kürzlich erschienene Schrift des ersten Bürgermeisters von München, Dr. Bauer: „Grundzüge der Verfassung und Vermögensverwaltung der Stadtgemeinde München“, enthält u. A. die Angabe, dass im Lauf der letzten 25 Jahre von der städtischen Behörde auf das Bauwesen im Allgemeinen eine Summe von c. 2,797,634 fl. (also jährlich im Durchschnitt von c. 111,905 fl.) und auf Monumente und zur Verschönerung der Stadt eine Summe von c. 3,284,539 fl. (also jährlich im Durchschnitt von c. 131,381 fl.) verwandt sind.

probt, namentlich um ihr bei monumentalen Werken eine möglichst unzerstörbare Beschaffenheit geben zu können; neben der Frescomalerei hat man verschiedene Gattungen der Wachsmalerei geübt; die Technik der antiken Wandmalerei ist durch Schlotthauer, wenn auch nur erst in Proben, doch vollständig wieder aufgefunden; in der, ebenfalls von Schlotthauer erfundenen sogenannten Stereochromie besitzt man eine Gattung der malerischen Technik, die, wie es scheint, allen Witterungseinflüssen trotzen wird. Die Glasmalerei ist zu ausserordentlichen Erfolgen gediehen; die Porzellanmalerei müht sich, neben jener sich ebenfalls als eine eigenthümlich werthvolle Kunstgattung zu behaupten. Im Bronzeguss wird das Grossartigste mit bewundernswerther Kühnheit und Sicherheit geleistet; mit ebenso grosser Sicherheit und Tüchtigkeit verfährt man in der Feuervergoldung kolossaler Bronzen. Für die architektonischen Unternehmungen sind vielfache und zum Theil neue Hilfsmittel in Bewegung gesetzt; um nur Eins anzuführen, so ist dort (wie freilich schon früher bei uns) die Fabrikation der gebrannten Steine zu einer grossen, selbst für monumentale Zwecke sehr wohl geeigneten Vollendung gebracht; u. s. w. Nach allen Richtungen hin ist das Handwerk der Kunst hoch ausgebildet. Gleichwohl ist auch hiebei noch in Frage zu stellen, ob diese Erfolge auch einen ähnlichen Aufschwung des eigentlichen und selbständigen Kunsthandwerkes zur Folge gehabt haben. Der Blick auf die Industrieläden von München schien mir dies, beim Wandeln durch die Strassen der Stadt, nicht gerade in vorzüglichem Maasse zu bestätigen. Doch hat München, wenigstens von Hause aus, wohl nicht die Grundlage eines sonderlich bedeutenden industriellen Verkehrs.

Für die eigentliche künstlerische Ausbildung scheint durch jene grossen monumentalen Unternehmungen ein weites Uebungsfeld dargeboten zu sein. Gewiss haben die dabei Betheiligten vielfache Gelegenheit gefunden, sich in der künstlerischen Behandlung der verschiedenartigsten Aufgaben und in der eben angedeuteten handwerklichen Praktik Fertigkeiten aller Art zu eigen zu machen. Doch ist hiebei naturgemäss die Tendenz der monumentalen Kunst wiederum ausschliesslich vorherrschend gewesen und, wie umfassend auch, doch eben nur das zu ihr Gehörige geübt worden; die Oelmalerei namentlich ist hiebei so gut wie gar nicht zur Anwendung gekommen. Die Meister der Malerei sind in den verschiedenen Lokalen, die ihnen zur Ausschmückung angewiesen, beschäftigt gewesen, von verhältnissmässig wenigen Gehülfen umgeben; Unterricht-Ateliers haben sie nicht eröffnen können. Man klagte mir sehr ernstlich, dass derjenige, der bei diesen monumentalen Werken nicht hinzugezogen worden, der sich überhaupt der monumentalen Malerei nicht habe widmen wollen, rücksichtlich seiner künstlerischen Ausbildung zum grössern Theil sich selbst überlassen gewesen sei; wenigstens für das, was der Stellung des Malers im allgemeinen Lebensverkehr die erforderliche Sicherheit gebe, d. h. für die Behandlung der Oelfarbe, für die Zubereitung und Verwendung einer richtigen Palette, sei bis jetzt in München fast gar keine Belehrung zu finden gewesen. . . . .

### Ueber akademische Concurrenzen und was etwa an deren Stelle zu setzen.

(Aus den, am Schlusse des Reiseberichtes enthaltenen Vorschlägen zu einer Reform der Akademie der Künste zu Berlin.)

..... Wenn in der akademischen Schule selbst keine äussere Auszeichnung weiter gälte, als die Ehre, die dem Tüchtigen nothwendig überall zu Theil wird, so würde es dennoch zweckmässig und vortheilhaft sein, denjenigen, der die Schule auf ausgezeichnete Weise absolvirt hat und von dem wahrhaft bedeutende Leistungen zu erwarten sind, auf eine angemessen fördernde Weise in die Stellung des selbständigen Künstlers hinüberzuführen. Hiezu dient bis jetzt allein das, zumal bei unsern Verhältnissen sehr ungenügende Mittel der Concurrenz um ein Reise-stipendium, welches letztere dem Sieger unter bestimmten Vorschriften auf die Zeit von drei Jahren ertheilt wird. Es haben sich gegen diese Einrichtung bereits so gegründete Bedenken erhoben, dass es in der That angemessen scheint, sie vollständig aufzuheben.

Die bisher bei uns, wie an den meisten andern Orten befolgte Einrichtung ist in der Kürze die: dass die Concurrenten, nach vorangegangener vorläufiger Prüfung, ein besonderes Sujet zur künstlerischen Bearbeitung empfangen, welches an demselben Tage, an dem es gegeben ist, als Skizze bearbeitet werden muss; genau nach dieser Skizze, wenigstens ohne alle wesentlichen Abweichungen davon, müssen sie sodann die Arbeit selbst in vorgeschriebenen Maassen, innerhalb eines bestimmten Termins und in gänzlicher Abgeschlossenheit ausarbeiten. Man will versichert sein, dass die Concurrenten ohne irgendwelche Beihülfe arbeiten und man will dem einen keine günstigeren Bedingungen geben als dem andern; aber man verlangt zugleich eine Arbeit, die nicht etwa blos die durchgebildete Fähigkeit zur Naturauffassung darlegen, die vielmehr zugleich von der inneren künstlerischen Schöpfungskraft ein hinreichendes Zeugniß abgeben soll, und doch sieht man hiebei eigentlich von Allem ab, was zur Belebung des Gegenstandes, zur Entwicklung und Ausbildung desselben im inneren Gemüthe des Künstlers vorgehen muss; man schliesst alle Rücksicht auf die künstlerische Individualität aus, deren eigenthümlichen Gesetzen gemäss doch unter allen Umständen das wahre Kunstwerk erzeugt wird. Darum finden sich bei uns so selten ächte künstlerische Naturen, die sich diesen fesselnden Bedingungen unterziehen; darum treten zumeist so ungenügende Talente ein, darum ergiebt es sich so oft, dass der Preis an solche vertheilt wird, denen doch keineswegs absolute Kunstbefähigung und wahrhafte Vollendung in Betreff der künstlerischen Studien beiwohnt. Und nun begeben sich diese, unsicher in der künstlerischen Auffassung überhaupt und unsicher in ihrem eignen Willen und Können, auf die Reise, werden durch die Ueberfülle der verschiedenartigsten Werke, die ihnen hier entgegentreten, nur noch verworrener als sie es schon sind, und kehren begreiflicher Weise nicht als Meister heim. Die grossen Summen, die bei uns zu diesem Behufe verwandt sind, haben nur sehr

geringfügige Früchte getragen, und zugleich hat es ein eignes Missgeschick gewollt, dass die wenigen besten unter unsern Concurrenten entweder früh verstorben oder im Auslande ansässig geblieben sind.

Wir haben die Einrichtung der Concurrenzen aus Frankreich übernommen; aber sie steht dort, so wenig sie in ihrem innersten Princip auch unter den besten Verhältnissen mit dem wahren Kunstgefühl vereinbar ist, doch in Beziehungen zum Leben und zur Kunstbildung, die so ganz anders sind als bei uns und die Sache wenigstens ungleich milder erscheinen lassen. Von Hause aus ist der Franzose weit mehr zur äussern Repräsentation, zur äussern Geltendmachung seiner Wirksamkeit geneigt, und es wird ihm dies auch so viel leichter, weil seine Production weit weniger aus der Tiefe der Empfindung als aus einem gewissen verstandesmässigen Calcül hervorgeht. (Die französische Kunstgeschichte beweist dies hinlänglich; N. Poussin und Ingres, deren Werke nur allzusehr das Gepräge dieses Calcüls tragen, werden dort vorzugsweise als die Meister tiefer Conception verehrt.) Dazu kommt dann die Leidenschaft des Ehrgeizes, die das Leben in Frankreich zum steten Wettkampfe macht. Daher denn schon in den Schulen von früh an jene Wettkämpfe, jene Concurrenzen, die sich in der École des beaux-arts zur Unzahl steigern und denen sich endlich die grossen Concurrenzen der Académie nur als naturgemässe Folge anschliessen. Der französische Künstler, der in die letzteren eintritt, findet sich eigentlich in ganz gewohntem Elemente; er weiss der Production mit Bequemlichkeit zu gebieten, während der Deutsche in gleichem Fall auf tausend offenbare und ungekannte Klippen stossen muss, die ihm die innere Freudigkeit verderben. Wir müssten bei uns eine ähnliche Stufenfolge von Concurrenzen einrichten, was doch seine sehr gründlichen Bedenken haben würde, wir müssten geradehin auf eine Umwandlung unsers eigenthümlichen Volkscharakters hinarbeiten, wenn die grossen akademischen Concurrenzen bei uns zu derselben Bedeutung gelangen sollten, wie in Frankreich. Und dennoch haben sich einsichtige Künstler in Paris gegen mich nicht minder überzeugt über die Mängel dieses gesammten Concurrenzwesens auch im dortigen Kunst-Interesse ausgesprochen.

Bei der umfassenderen Gestalt, welche dem Kunstunterricht an der hiesigen Akademie zu geben wäre, namentlich bei der Einrichtung von akademischen Ateliers, und unter der Voraussetzung einer allerdings sehr genauen Beobachtung des Studienganges der Schüler der Akademie würde es aber des Mittels der Concurrenz gar nicht bedürfen, um die würdigsten und tüchtigsten unter den Schülern kennen zu lernen; im Gegentheil würde man hiebei ganz von selbst zu einem ungleich sichreren und richtigeren Urtheile gelangen und von allem Zufälligen der einzelnen Leistung absehen können. Ebenso würde man die zu gewährende Belohnung oder Förderung mit vollkommener Rücksicht auf die Individualität jedes Einzelnen abmessen können. Solcher Förderungen bieten sich verschiedene dar. Zunächst ist für diesen Behuf die Hinzuziehung ausgezeichneter Schüler zur Ausführung öffentlicher Arbeiten (unter Augen des Meisters) in Vorschlag gebracht worden, was ohne Zweifel — je nach der vorkommenden Gelegenheit — schon sehr nützlich wirken und wenigstens eine schöne Vorbereitung zu künftiger Selbständigkeit sein würde. Sodann erlaube ich mir, auf einen früheren Vorschlag zurückzukommen: solche Schüler, die ihre Studien auf eine vorzügliche Weise absolvirt haben, durch die Uebertragung irgend eines Werkes für öffentliche Zwecke zu belohnen und

ihnen hiedurch Gelegenheit zur vollkommnen Entwicklung ihrer Kräfte, sowie zugleich zur Erwerbung einiger Geldmittel, die sie eventuell und nach Belieben zu einer Reise verwenden könnten, zu geben. Hiedurch wäre beiläufig ein, gewiss nicht verwerfliches Mittel gewonnen, nach und nach eine Anzahl öffentlicher Kunstwerke in den Provinzen zu verbreiten und dadurch auch in den Communen den Sinn für die öffentliche, volksthümliche Bedeutung der Kunst immer mehr anzuregen. Ausserdem aber wären gleichfalls eigentliche Reisestipendien zu vertheilen, doch nicht nach feststehender Norm und auf eine bestimmte Reihe von Jahren, sondern je nach Zweck und Bedürfniss auf kürzere oder längere Zeit. Unter Umständen kann ein nur halbjähriger Aufenthalt in Italien für einen mit sich fertigen und einigen Künstler schon sehr fruchtbringend sein.

Durch diese Reisestipendien liesse sich aber, ebenso wie durch jene Uebertragung von Werken für öffentliche Zwecke, noch ein weiter wirkender Nutzen schaffen. Das gewöhnliche, speciell durchgeführte Studium irgend eines besondern grossen Meisterwerkes wird dem jungen Künstler in der Regel ungleich vortheilhafter sein, als das wirre Durcheinanderstudiren des Verschiedenartigsten; dies Studium aber wird am Besten (ich habe hier zunächst Maler im Sinne) durch die Copie erreicht. Dem jungen Künstler würde also die Anfertigung der Copie irgend eines namhaften Bildes, vornehmlich von Raphael, oder auch von Michelangelo, Tizian u. s. w., zu übertragen sein. Dadurch aber würde allmählig eine Reihenfolge von Copien zusammenkommen, die unter solchen Umständen gewiss mit voller, frischer Begeisterung für die Originale gemalt wären und die demnach, zu einer Gallerie geordnet, sowohl im Allgemeinen einen sehr hohen Kunstgenuss gewähren, als für Künstler und Kunstfreunde ein sehr wichtiges Bildungsmittel darbieten würden. Die Betrachtung der im Louvre und in der École des beaux-arts zu Paris zerstreuten Copien nach den Fresken Raphael's und Michelangelo's hatte mir die Bedeutung, welche eine solche Gallerie haben könnte, wieder recht lebhaft vergegenwärtigt. Sollte bei uns diese Idee aufgenommen werden, so wäre es vielleicht möglich, dass Se. Majestät der König sich bewegen fänden, die im Allerhöchsten Besitz befindlichen, schon ziemlich zahlreichen Copien nach Raphael (besonders nach auswärts vorhandenen Staffeleibildern desselben) zur Gründung einer solchen Sammlung herzugeben, so dass für die letztere schon beim Beginn der neuen Einrichtung ein ansehnlicher Stamm beisammen wäre.

---

 VI.

 Re i s e n o t i z e n .
 

---

## Frankfurt a. M.

Das Städel'sche Kunst-Institut ist, Dank dem so hochsinnigen wie klugen Testator und der fortgesetzt sorgfältigen Leitung seiner Angelegenheiten, eine Anstalt, wie man sie jeder grösseren Stadt wünschen

möchte. Sie erreicht in ihrem engen Kreise mehr als manche grosse Staatsanstalt mit ungleich grösseren Mitteln und Kräften durchzuführen weiss. Namentlich hat die Kunstsammlung des Instituts eine vortreffliche und zugleich sehr gefällige Einrichtung; sie ist keineswegs besonders ausgedehnt, aber in charakteristischer Weise mit mehr oder weniger guten Beispielen für die verschiedenen Hauptepochen der Kunstgeschichte versehen. — Abgüssen von Antiken, Handzeichnungen, älteren und neueren Gemälden. Die in den Hauptsälen der Sammlung angewandte Beleuchtung von oben bringt die schönste Totalwirkung hervor; sie ist durchaus nachahmungswürdig.

Hier sah ich Lessing's Huss (auf dem Concil von Constanz) wieder, ungleich besser beleuchtet und besser überschaulich, als ich das Bild auf der Berliner Ausstellung gesehen hatte; aber um so mehr auch traten mir die Schwächen des Werkes — gegen dessen so bedeutende Vorzüge, wie gegen Lessing's künstlerische Grösse überhaupt, ich wahrlich nicht blind bin — entgegen. Es fehlt der Farbe, dem Ton das eigentliche Mark, und noch mehr fehlt es an Luft und Helldunkel; die Gestalten erscheinen flach, die hinteren fast wie ausgeschnitten und auf den Grund aufgelegt. Das Bild könnte höchst vortrefflich sein und ist in seinem innersten Wesen doch nicht eigentlich künstlerisch; es ist sehr geistreich gedacht, fein gefühlt und für das Einzelne eine anziehend schöne Darstellungsform genommen, aber es ist — wenigstens in seiner Totalität — nicht geschaut. Es giebt keinen grösseren Gegensatz, als dies Bild im Verhältniss zu Werken des Paul Veronese, dessen Richtung es doch, seiner ganzen äusseren Anlage nach, entsprechend sein müsste.

Overbeck's grosses symbolisches Bild — „der Triumph der Religion in den Künsten“ — ist unter den Gemälden altdeutscher Schule aufgehängt, mit denen es in Ton und Künstlermaass sehr wohl übereinstimmt. In dem Bilde ist viel mehr innere Einheit, als z. B. im Huss; Overbeck will nur symbolisiren und wählt dazu ein charakteristisch conventionelles Schema, ohne Anspruch auf die höhere Totalität der Natur. Dazu kommt sein schöner Linearsinn, der sich hier immer noch erfreulich kund giebt, und das sehr ruhige Maass der Farbe. Freilich ist Vieles auch ungenügend, zu äusserlich conventionell im Farbenton, zu matt in der Bewegung, zu nüchtern im Gedanken; doch bleibt es immer nur Einzelnes im Gegensatz gegen das bedeutsame Ganze.

Ph. Veit's Freskobild — „die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christenthum“ — ist in der Farbe matt und verschossen; es scheint auch nicht mit der naiven Symbolik erfunden, wie Overbeck's Bild. — Die Cartons von Schnorr zu seinen Fresken in der Villa Massimo zu Rom, mit Darstellungen aus dem rasenden Roland, sind höchst interessant und für den Beginn der romantischen Richtung unsrer Kunst sehr bezeichnend. Sie haben noch ganz die schöne jugendlich naive Grazie, der man diesen oder jenen Mangel gern vergiebt, weil noch so viel Hoffnung darin ist. — Von Steinle sind die farbigen Cartons zu seinen Fresken in der Kapelle von Schloss Rheineck am Rhein, Darstellungen, die auf die Bergpredigt Bezug haben, vorhanden. Hier ist die lebenswürdige Eigenthümlichkeit des Künstlers sehr anziehend, eben weil sie ganz anspruchlos auftritt. —

Von den für die Nischen des Römersaales bestimmten Kaiserbildern sah ich den grösseren Theil in Nebenräumen aufgestellt. Ich fand

darunter wenig Erfreuliches, kein Bild, das mir wahrhaft bedeutend erschienen wäre. Das beste unter den vorhandenen mochte das von Rethel sein, ein edles, doch nicht innerlich grosses Bild. Zwei Kaiserbilder waren von Steinle: das eine mittelalterlich, von sehr matter, ja unwahrer Körperlichkeit; das andre, Steinle's sonstiger Richtung ziemlich entgegen, eine Gestalt des siebzehnten Jahrhunderts, in schlichter Haltung und dabei von erfreulich frischem Gefühl. Lessing's Bild (Friedrich Barbarossa) ist gut, aber wiederum nicht gross gefasst, vielmehr etwas genrehaft. Auch ein Heinrich V. von Kiderich schien mir beachtenswerth; etliche andre Düsseldorfer fast allzuschwach, ein Eindruck, den auch die Arbeiten noch anderer Lokalschulen gewährten. —

Die eiserne Goethe-Statue von Schwanthaler, auf dem Rossmarkte, hat mich unendlich widerwärtig berührt. Zunächst ist das Verhältniss der kolossalen Figur zu dem breiten kurzen Piedestal sehr unschön. An dem letzteren macht sich die architektonische Doppel-Kuriosität bemerklich, dass über den Ecken Antefixen angebracht sind, die aber vor dem flachen Erdhügel, auf welchem die Statue steht, doch nur reliefartig vortreten. Der Heros trägt Ueberrock und Mantel; den letzteren nicht des rauhen nordischen Klimas wegen (denn alsdann hätte er auch Hut und Andres nöthig gehabt), sondern einfach als das heut zu Tage allgemein übliche Testimonium paupertatis in Betreff monumentaler Stylistik. Der linke Arm hängt los herab; trotz des losen Hängens hält er den Mantel so fest, dass dieser nothgedrungen sich in eine Art classischer Falten fügen muss. Die Gestalt lehnt sich an einen Baumstamm, um welchen hinterwärts der Mantel herumgehängt ist. Das Naturgefühl ist äusserst mangelhaft; die Brust und die linke Schulter sind unendlich roh. Das Gefälte hängt in einer lappig wulstigen Weise, ohne alle Ahnung von Styl und irgend welcher feineren Naturbeobachtung. In den Reliefs des Piedestals sind die Personificationen von Goethe's Hauptwerken enthalten. In der Idee sind diese zum guten Theil nicht minder schwach und unkünstlerisch, in der Raumvertheilung ohne alles Princip, in der Körperlichkeit der einzelnen Gestalten fast durchweg äusserst matt. Ich habe einen zu hohen Begriff von Goethe, von monumentaler Würde, von der Bedeutung der Kunst überhaupt, als dass ich dies Denkmal nicht fast als ein Nationalunglück bezeichnen sollte.

### Freskomalereien der Düsseldorfer Schule.

I. Darstellungen zur Geschichte des Kaisers Friedrich Barbarossa in einem Saale des Schlosses Heltorf.

Erste Wand, von Mücke gemalt:

Friedrich's Kaiserkrönung, gemalt 1839. Das Bild ist vortrefflich in Composition, Durchbildung, Haltung und Gesamtwirkung; nur in der Behandlung könnte es etwas leichter sein.

Superporte, grau in grau: Englische Gesandte vor dem Kaiser, Geschenke bringend. Sehr anmüthig.

Die Demüthigung der Mailänder, gem. 1833. Die Composition nicht ganz glücklich; der Mittelgrund — die Tribüne mit dem Kaiser — dem Auge des Beschauers eigentlich näher stehend als der Vorgrund. Einzelnes sehr schön gemalt.

Zweite Wand:

Friedrich's Versöhnung mit dem Papste zu Venedig, 1826 von Stürmer gemalt. Das Bild hat Gesamtwirkung, wie solche vor Allem der malerischen Wanddekoration zukommt; im Uebrigen ist es sehr schwach.

Superporte: Demüthigung Heinrich's des Löwen, ebenfalls von Stürmer. Unbedeutend.

Aufhebung der über Heinrich den Löwen verhängten Reichsacht, 1830 von Mücke gemalt. Noch von etwas kalter Färbung und ohne rechte Harmonie, auch nicht innerlich genug.

Zu den Seiten der beiden Hauptbilder Wandstreifen mit Arabesken, auf das Leben der Hauptpersonen bezüglich.

Dritte Wand:

Sturm auf Iconium durch Friedrich von Schwaben, 1840 von Plüddemann nach Lessing's Composition gemalt. Arbeit von mittlerem Werth; der Vorgrund zu schwach.

Schlacht von Iconium, 1831 von Lessing gemalt. Ein Bild von wunderbar energischer Naturwahrheit; in der Composition höchst belebt, in den Lokaltönen meisterhaft. Nur Einiges im Vorgrund nicht wirksam genug.

Tod des Kaisers, 1841 von Plüddemann gemalt. Eine würdige Composition, von harmonischer Haltung; nur, bei trefflichen Einzelheiten, nicht kräftig genug.

Vierte Wand:

Zwischen den Fenstern die einzelnen Gestalten des heil. Bernhard und des Bischofes Otto von Freisingen, beide 1840 von Mücke gemalt und höchst schön in jeder Beziehung. —

II. Der grosse Fries des Rathhaussaales zu Elberfeld, mit den Bildern deutscher Vorzeit und deutscher Sitte. Der Eindruck des Ganzen bedeutend, die Darstellung verständlich und prägnant. Das Balkenwerk der Decke ist zu schwer im Verhältniss zu der Malerei, auch scheint diese selbst im Ganzen nicht von genügend leichter Wirkung; doch war mein Urtheil hierüber möglicher Weise befangen, da die Wände unterhalb des Frieses noch der weiteren Dekoration, mithin der erforderlichen Gegenwirkung entbehrten, ich die Bilder auch bei ungünstiger Beleuchtung sah. Die Bilder im Einzelnen sind:

Leben der Deutschen in der Urzeit des Volkes, von Fay (Langwand über den Fenstern). Sehr glücklich und tüchtig in den einzelnen, meist nackten Gestalten und Gruppen, die sich indess von dem waldesdunkeln Grunde nicht genügend loszuheben scheinen.

Einführung des Christenthums, von Mücke. (Schmalwand über den Fenstern.) Am Zartesten im Ton, vielleicht etwas zu sehr.

Sitte, Bildung, Gewerbe, Handel u. s. w., von Plüddemann. (Langwand.) Besonders trefflich erzählt und gut gezeichnet; in der Malerei etwas hart.

Reichthum und Genuss, von L. Clasen. (Schmalwand.) Von mässigem Verdienst und nicht eben leichtem Vortrag. Man fragt übrigens billiger Weise, welche eigentliche Bedeutung in Bildern solcher Art das mittelalterliche Kostüm haben soll.

### III. Die Freskomalereien in der Kirche zu Apollinarisberg, von Deger und seinen Genossen.

Ich sah diese Werke in der Arbeit, als theilweise ausgeführte Wandgemälde, als Cartons, als Aquarell-Entwürfe. Von Deger selbst, als Hauptbilder, die Kreuzigung Christi, die bis auf die Gruppe der Maria bereits *al fresco* vollendet war; die Anbetung der Hirten und die Auferstehung, diese in Aquarell; ausserdem die grosse Gestalt der Virgo immaculata auf dem Halbmonde und die Composition für die Halbkuppel der Altarnische: Christus, nebst Maria und Johannes zu seinen Seiten. Es ist die Tradition — die *giotteske* — in ihrer edelsten Erscheinung, was diesen Arbeiten zu Grunde liegt, ein kirchlich Geheiligt (in der Art wie Fiesole die Tradition auffasste), ein durch stille, innere Scheu Gebundenes, also freilich Conventuelles; aber zugleich das Bewusstsein hierüber, und dem entsprechend ein feiner bestimmter Natursinn. Im Ganzen der Compositionen herrscht ein schöner leichter Ton, eine zarte, dem Ideal sich zuneigende Formenbildung (die gelegentlich auch, wie in den feinen langgestreckten Nasen der Maria, einem kirchlich manierirten Ideal angehört), in der Gewandung eine edle Stylistik. Die Aquarelle erinnern an Miniaturen der alten Sienesen, doch nicht an deren Ungeschick. — In der Kreuzigung ist es von grossartigster Wirkung, wie die Masse des Volkes durch den ausserordentlichen Moment gemeinsam bewegt und erschüttert wird; ich entsinne mich nicht, Aehnliches gesehen zu haben. Die drei Gekreuzigten zeichnen sich, wie durch die Charakteristik, so durch die gediegene Modellirung aus. Vortrefflich auch ist das charakteristisch Eigenthümliche in Physiognomie, Ausdruck und Geberde des Hauptmannes, dessen Erscheinung von dem Gebahren banaler Frömmigkeit durchaus fern ist. — Das Bild der Auferstehung ist schön geordnet: unten die Marien an dem Grabe und der Engel auf dem Steine sitzend; darüber, von Wolken getragen, der Auferstandene und Engelchöre zu seinen Seiten. So erscheinen auch über der Anbetung der Hirten Engelchöre, unter denen die drei Erzengel besonders vortreten; in der Mitte der letzteren Michael, schwer gepanzert im Charakter des funfzehnten oder sechzehnten Jahrhunderts, — was denn allerdings, trotz der schönen Behandlung, für das Schweben der Gestalt nicht sonderlich günstig ist, auch zu ausschliesslich an ein bestimmtes Zeitkostüm erinnert. Hier ist die befolgte Tradition eben allzu jung.

Unter den Arbeiten der Genossen Deger's zogen mich, soweit ich diese sah, besonders die Compositionen aus der Legende des heil. Apollinaris, von dem älteren Müller, an. Auch diese sind vortrefflich, doch mehr conventionell *giottesk*, wenigstens in den Aquarellen. Merkwürdig und schön ist hier die idyllische Darstellungsweise, mit zuschauenden und andern Nebenpersonen, was an die liebenswürdigen Compositionen des Benozzo Gozzoli erinnert, ohne doch irgend das Gepräge von Nachahmung zu tragen.

## L ü t t i c h.

Von der Universität die Bronzestatue Grefry's von Geefs. In Escarpins, Strümpfen und Pelzrock bis an's Knie, der sich rechts ziemlich willkürlich zur Seite schlägt. Ganz ohne allen Styl und alle grosse Wirkung: eine unbedeutende Portraitstatuette im grossen Maassstabe. Das Detail indess, wenigstens an den Kleidungsstücken, mit genauer naturalistischer Beobachtung, z. B. in Betreff des Bruches und der Ausgänge der Falten.

## B r ü s s e l.

Cour de cassation, im Palais de justice. Hier die beiden berühmten Bilder von Gallait und de Biefve — die Abdankung Karl's V. und der Compromiss der niederländischen Edeln — in ausgezeichnet schöner, von der Decke herabfallender Beleuchtung, an den Langwänden einander gegenüber aufgestellt. (Diese Aufstellung aber, wie mir gesagt wurde, nur provisorisch.) Gallait's Bild ist hier erst völlig seinem Verdienste nach zu würdigen. Die Hoheit und Schönheit desselben war mir keineswegs, wohl durch die tadelnden Bemerkungen der deutschen Gegner mit veranlasst, so fest im Gedächtniss geblieben. Allerdings darf man Einiges an dem Bilde tadeln, — den nicht völlig klaren perspektivischen Aufbau und die Unbestimmtheit des Raumes hinter dem Sessel des Kaisers (innerhalb des nach hinten, wie nach den Seiten herabhängenden Teppichs), indem der Raum sich an der einen Seite bedeutend zu vertiefen scheint; auch den Umstand, dass das rechte Bein Oraniens, das Standbein, durch den knieenden Philipp zu sehr verdeckt wird. Indess sind dies entschieden untergeordnete Mängel, die sich nur bei besonderem kritischem Eingehen bemerklich machen und die gegen die durchaus schöne Totalwirkung des Bildes ganz verschwinden. In der That ist hier die lebendigste und zugleich naivste dramatische Wirkung mit grossartig historischer Auffassung und mit einer malerischen Haltung verschmolzen, die nur bei den grössten, namentlich italienischen Meistern gefunden wird. Hier ist ächte künstlerische Naturwahrheit und ächter künstlerischer Styl. Die Farbe ist wundervoll und auf keine Weise conventionell; auch viel mehr, obgleich ohne irgendwelche spezielle Nachahmung, italienisch (venetianisch) als etwa niederländisch, welches Letztere bei der fast subjectiven rubensischen Palette immer bedenklich bleiben muss. So schön und gross das Ganze, ebenso jede einzelne Figur, jeder einzelne Kopf. Das Bild erhebt sich weit über die heutige belgische Schule. — Das Bild von de Biefve hat diese seltenen Vorzüge nicht. Auch hier zwar ist durchweg schöne, reine Naivetät, im Einzelnen ebenfalls vollendete Meisterschaft. Auch die Composition hat viel Glückliches, doch sind die Gruppen des Vorgrundes zu zerstreut. Vor Allem aber fehlt die grosse malerische Gesamthaltung, sowohl in der Farbe an sich, als im Helldunkel. Die Gruppen des Vorgrundes drücken auf die des Mittelgrundes.

Palais de la nation. Im Vestibule desselben die beiden grossen

historischen Bilder von de Keyser und Wappers, die, wie es scheint, die Bestimmung haben, den beiden ebengenannten sich als Seitenstücke anzuschliessen. (Die Aufstellung ebenfalls provisorisch, sogar der Art, dass sie unmittelbar den Fussboden der Halle berühren und für das Bild von Wappers nicht einmal der Raum zum Rahmen vorhanden war.) Beide Werke nicht ohne eigenthümliche Verdienste, doch sowohl dem von Gallait als auch dem von de Biefve entschieden nachstehend. Von de Keyser das Bild der Schlacht von Worringen; wirksam durch einfach klare Composition, allgemeine Haltung, energische Palette; dennoch der Eindruck desselben nicht erfreulich. Die Geberdungen nicht gross und nicht entschieden, die Charakteristik mangelhaft, die Gesichtsbildungen manierirt, die Farbe conventionell, besonders in der Carnation. — Von Wappers eine Scene aus der Septemberrevolution: Verwundete werden gebracht, der Entschluss zum letzten Widerstande gefasst. Die Composition ist zusammengedrängt, in Ausdruck und in Farbe eine entschiedene Energie. Aber Beides ist wiederum manierirt (wenn auch in der Farbe weniger als bei de Keyser), die Gesammthaltung mangelhaft, die Wirkung zum Theil sehr theatralisch. Störend ist es besonders auch, dass bei dem Zusammendrängen der Gruppen doch keine eigentliche Gesammthandlung, kein die Massen bewegender Gesammtzug ersichtlich wird.

Gallait's Haus und Atelier, gebaut von Cluysenaer. Die Wohnräume liegen nach der Strasse zu, das grosse, behaglich und elegant eingerichtete Atelier in ihrem Rücken; zwischen beiden ein kleiner Verbindungsbau von überaus zierlicher Einrichtung. Die Hausthür führt zunächst in einen Corridor, der die Wohnräume zur Linken hat; zur Rechten eine Glaswand zwischen Säulen. Auf die Glaswand hat Gallait die Bildnisse berühmter Maler gemalt, doch nur als Silhouetten von braunrother Farbe, mit wenig schwarzer Zeichnung. Aus dem Corridor tritt man in ein kleines Entrée; aus diesem in ein dunkel gehaltenes Kabinet mit reicher Boisserie im Renaissancestyl; aus dem Kabinet in das Atelier. Zwei andre kleine Räume dienen zur unmittelbaren Verbindung der Wohnung mit dem Atelier; diese empfangen ihr Licht von oben. In der Tiefe jenes dunkeln Cabinets ist eine Nische und in dieser ein Fenster, durch welches man in den einen jener kleinen Räume hineinblickt; der letztere ist mit Malereien im pompejanischen Style, auf weissem Grunde, verziert. Der Durchblick ist von überaus reizender malerischer Wirkung.

Im Atelier sah ich das Portrait des Ministers de Theux, ein Werk der meisterhaftesten künstlerischen Virtuosität. Es ist eine Kniefigur, stehend, zur Seite eines Schreibtisches. Die Umgebung der Figur — Vorhang, Teppichgrund, Stuhl — ist roth, in verschiedenen abgestuften Tönen und in gediegenster Harmonie; das blaugestreifte Ordensband auf der Brust des Ministers ist dabei von leuchtender Wirkung. Der Kopf ist vortrefflich gemalt und leidet an sich durch die rothe Umgebung in keiner Weise. Aber bei aller Meisterschaft ist das Bild doch nicht, wie es sein sollte; die frappante virtuosische Totalwirkung ist doch eben die Hauptsache, und das Auge des Beschauers wird doch viel mehr durch sie, als durch den Kopf des Dargestellten in Anspruch genommen. — Von der Abdankung Karls V. hingen die trefflichen grossen Detailstudien im Atelier,

unter Glas und Rahmen; die erste Skizze zu dieser Composition, Zeichnung mit etwas Farbe, und eine zweite, vorzüglich schöne Aquarellskizze mit der Wirkung des Gemäldes selbst. — Ebenso noch andere Skizzen, auch dies leicht angetuschte Zeichnungen, zum Theil Genrescenen von schöner, frappanter, ächt niederländischer Wirkung. — Ausserdem einige angefangene Bilder, unter denen mir besonders ein Kardinal, welcher beim Austreten aus der Kirche das Kind einer Bäuerin segnet, wohlgefiel. Gallait ist Schüler des Franzosen Hennequin.

Im Atelier von Verboeckhoven freute ich mich der prächtigsten Thierstudien. Unverkauft stand noch ein grosses Bild mit einem italienischen Ochsen und anderem Vieh; fast vollendet sah ich ein Gemälde, auf dem ein grosser Pyrenäenhund, zwei kleine Hündchen und ein Papagei dargestellt waren. Ueberall, in diesen lebensgrossen Darstellungen, wie in den bei uns mehr bekannten kleinen Kabinetsbildern erscheint Verboeckhoven für sein Fach durchaus als Meister ersten Ranges.

Einen Ueberblick über die Leistungen der belgischen Malerei (kleinen Maassstabes) gewährte mir die in solcher Beziehung geschätzte Sammlung des Mr. van Becelaere, Eigenthümer des Café mille colonnes, place de la monnaie. Sie ist daran sehr reich, besitzt auch holländische und einige französische Bilder. Doch hat die Sammlung im Ganzen auf mich keinen sonderlichen Eindruck gemacht; sie enthält viel Unbedeutendes, das mit einem gewissen allgemeinen Vortrage gemacht ist, sehr viel Nüchternes und wenig Eigenthümliches. Mit zu den Besten gehören die Viehmalerei im Style Verboeckhovens. Anziehend durch charakteristische Zeichnung waren mir die Genrebilder eines jungen Brüsselers, Willems. Ein Genrebild von de Keyser, ein alter Mann und eine junge Frau in der Umgebung eines prächtigen Zimmers, machte sich als ein Virtuosenstück in schönster rubensischer Färbung geltend. Die Holländer und Franzosen traten mir als bedeutender im eigenthümlichen Wesen entgegen. So sah ich von Koeckoeck eine ganz ausgezeichnet meisterhafte Sturmlandschaft, Treffliches von Schotel, u. a. m. — Ich bemerkte, dass bei den Belgiern im Allgemeinen wohl mehr Palette zu finden ist als bei den Deutschen, zunächst den Norddeutschen, keineswegs aber eine so gute Verwendung derselben.

Navez, der Direktor der Brüsseler Akademie, gehört noch der ältern Schule an und ist in seinen Leistungen nicht sonderlich erfreulich. Ein grosses Altarbild, für die Kirche seines Geburtsortes bestimmt, ist frostig manierirt im Style der französischen Malerei vor der Epoche der Julirevolution. Einige Bilder erinnerten mich an L. Robert, aber auch sie waren kalt. Ein Portrait hatte in der Behandlung Aehnlichkeit mit den Wach'schen Bildnissen.

Ein Jeremias von Gisier, in der Kathedrale Ste. Gudule, war höchst flau und in der affektirten modern französischen Manier behandelt. — Eine

Reihenfolge von Stationsbildern in der Kirche la Chapelle, von Jean van Eycken, zeigten Palette und harmonisch abgetönte Farben; aber auch sie waren im Uebrigen französisch manierirt und oft sehr schwach.

Auf der „Place des Martyrs“ das grosse Denkmal, von Geefs, welches den Opfern der Septembertage von 1830 gewidmet ist. Eine grossartige Anlage, in sehr schönen Verhältnissen zu der Architektur des umgebenden Platzes. Der Boden des letzteren ist zu den Seiten erhöht; in der Mitte eine grosse viereckige Vertiefung, von einem niedrigen Arkadengange, den sogenannten „Katakomben“, umgeben. Die ernstesten Verhältnisse dieser Arkaden entsprechen der Benennung; die Form aber, statt ein naives architektonisches Gefüge zu bilden, ist das Erzeugniss einer äusserlichen, sentimental-symbolischen, deren Anwendung heutiges Tages in der That ein wenig überrascht. Die Pfeiler der Arkaden sind nemlich Grabsteine, in der von der Antike entlehnten Fassung. An den Wänden hinter den Arkaden sind Tafeln mit den Namen jener Märtyrer angebracht.

Aus der Mitte des vertieften Raumes erhebt sich ein grosses viereckiges Piedestal, in zwei Absätzen. Vor den Ecken des oberen Absatzes knien klagende Engel, Kränze in den Händen haltend; sie sollen zugleich — ich weiss nicht, aus welchem Grunde — die vier Tageszeiten darstellen; ihre gesenkten Flügel schlagen gegen die Seiten des Piedestals. Es sind zart gearbeitete Gestalten, weich im Fleisch, in der Gewandung zum Theil gut, obgleich ohne ernsteren Styl, — im Ganzen aber durchaus modern sentimental und im inneren Gefühl eigentlich Rococo. — Ueber dem Piedestal die kolossale Gestalt der Patria (in Marmor, eben so wie die Engel), einigermassen im Gepräge der Venus von Melos, mit matronenhaftem Anklange. Sie hat ungefähr dieselben Vorzüge und Mängel, wie jene Engelfiguren, doch ist sie in den Motiven der Gewandung etwas mehr antik gehalten, im Ausdruck nicht ganz so sentimental, wenn auch immer ohne rechten Styl und ohne alle eigentliche Majestät. Das ganze Werk hat mich, trotz des ersten schlagenden Totaleffektes und trotz der sorglichen Ausführung, doch nur in unerquicklicher Weise berührt.

Die Flächen des untern Piedestals sollen historische Reliefs erhalten. Eins davon, eine Scene aus den Septemberkämpfen, sah ich im Gypsabguss. Es war im historisch genrehaften Charakter componirt, ohne allen Reliefstyl und in seiner ganzen Behandlung sehr wenig erbaulich.

Ungleich mehr sagte mir ein andres öffentliches Denkmal von Geefs Hand zu, das des Generals Belliard, ebenfalls in Marmor. Er trägt die Uniform und den soldatischen Mantel, der auf der einen Schulter aufliegt und nach hinten niederfällt. In den Conturen, und besonders vom Park aus gesehen, ist die Figur von vortrefflicher Wirkung, bei Weitem mehr als der Gretry zu Lüttich. In der Behandlung zeigt sich ein feiner Natursinn und, wenn auch nicht volle plastische Grösse, doch ein eigner malerisch plastischer Styl.

Ein drittes Marmordenkmal, welches Geefs gearbeitet, ist das Grab-

monument des im Septemberkampfe gefallenen Grafen F. v. Merode, in Ste. Gudule. Er ist in der nationalen Blouse dargestellt, liegend, auf den einen Arm gestützt und die Pistole noch in der Hand. Das Werk hat lebhaft moderne Sympathieen erweckt, wollte mich aber wiederum sehr wenig anmuthen. Die Figur liegt nicht naiv. Die Blouse, die ein so äusserst glückliches Motiv für künstlerische Darstellung geben konnte, ist kleinlich, nicht einmal wahrhaft naturalistisch behandelt; und wieder ist jenes unselige Testimonium paupertatis, der herabfallende Mantel mit Pelzkragen auf der linken Schulter, nicht zu vermeiden gewesen.

Im Atelier von Geefs endlich sah ich einige Portraitbüsten von feiner naturalistischer Ausführung, nur wieder ohne den rechten Styl; — einige sentimentale allegorische Figuren; — und die ansprechende Gruppe einer Genoveva, die das Kind auf dem Schoosse hält, während sich die Hirschkuh seitwärts um sie herumschmiegt. Bei dieser wohl componirten Arbeit macht sich das dem Künstler eigne zarte Naturgefühl glücklich geltend.

---

### A n t w e r p e n .

Das Denkmal des Rubens von dem Brüsseler Geefs, Bronzestatue, zu den besten Arbeiten dieses Künstlers gehörig. Eine volle, kräftige, männliche Gestalt, die sich in dem knappen und doch eleganten Kostüm, welches keine conventionellen Falten gestattete und keinen Nothbehelf zuliess, gut ausnimmt. Das Kostüm wieder mit feinem Natursinn behandelt. Die Auffassung in statuarischer Beziehung freilich ebenfalls nicht von grosser Bedeutung, auch ein wenig theatralisch, wenigstens in der etwas deklamirenden Rechten, für deren Bewegung kein sonderliches Motiv ersichtlich wird.

Einige Sculpturarbeiten, abweichend von den sonstigen Strebungen der neueren belgischen Kunst, neigen sich mehr der Romantik des früheren Mittelalters zu. Dahin gehört eine Marmorstatue der heiligen Philomena, auf dem Drachen stehend, von dem jüngeren Geefs. Sie hat das Verdienst einer wirksamen, edel romantischen Auffassung, auch einer mehr stylistischen Behandlung. Nur der Obertheil der Figur erschien mir nicht ganz kräftig. — Sodann die neuen Chorstühle der Kathedrale, von Geerts in einem vortrefflichen gothischen Style gearbeitet. Die Statuetten und Reliefs sind durchaus im Charakter und mit prächtiger Handhabung der Technik ausgeführt. Nur freilich fühlt man es doch durch, dass die alterthümliche Behandlungsweise angelernt ist und nicht eben frei aus dem Innern kommt.

---

### P a r i s .

Von einem Häuserbau, in welchem das innere häusliche Leben und Behagen dem Aeusseren sein Gepräge aufdrückt, in welchem sich also eine Kunstform, wenn auch einfachster Art, entwickelt, ist im Ganzen

sehr wenig die Rede. Nichts von dem Eindruck eines städtischen oder häuslichen Comforts, wie dies, für die verschiedenen Zeiten und Länder, in Nürnberg, Danzig, Prag, Venedig, Florenz, Brügge, Antwerpen und so vielen andern Orten der Fall ist. Bürgerliche Paläste sind wenig vorhanden. Im Ganzen ist es ein wüstes Zusammenhäufen von Steinmassen. Die Stadt hat etwas Gebirgsartiges; wie Felsen stehen die Häuserviertel da, wie Klippen und Zacken erheben sich die Schornsteinmauern über die Dächer, wie Felsspalten oder Engpässe ziehen sich die Gassen dazwischen durch. Thüren und Fenster gehen wie Höhlen in das Innere, und man fühlt es, wie drinnen eine Brut wohnen mag, Bienen gleich, die gereizt ungestüm hervorbrechen. In den eleganten Stadttheilen, die doch lange nicht die Hauptmassen ausmachen, ist die Rohheit nur übertüncht durch all den Glanz des Luxus und dessen Anpreisungen in Schilden und Affichen. Auch sind es nur wenig Beispiele, wo die moderne Geld-Aristokratie dem rohen Hauskörper einen Flitterstaat von Renaissance-Dekoration umhängt. Einigermaassen eine Ausnahme machen, nebst den Resten der alten Aristokratie im Foubourg St. Germain, einige neue Strassen ausserhalb der Boulevards, Chaussée d'Antin, Rue Lafitte, u. s. w. Hier sieht man Versuche einer behaglich bürgerlichen Architektur im modernen Sinn; wo aber irgend Glanz erstrebt wird, ist es sofort wieder ein ziemlich kindlicher, zuweilen etwas gothisirender Renaissance-Aufputz.

Die Denkmäler älterer Zeit, namentlich die Kirchen, verlieren sich in dieser Steinwüste. Die Denkmäler des Herrscherthums, besonders der Louvre und die Tuilerieen mit dem Parkzubehör, obgleich weit hingehnt und reich geschmückt, sind nicht zur klaren Entfaltung gekommen. Es hat die Stetigkeit des Regimentes gefehlt, die Gleichartigkeit der Interessen der Herrschergeschlechter; der Dynastienwechsel macht sich darin auf empfindliche Weise bemerklich. Das imposanteste Streben zeigen die neueren nationalen Monumente; aber sie sind kalt, nüchtern idealistisch und bei allem Allegorischen doch eigentlich inhaltlos. So ist es vor Allem mit dem Pantheon. So mit dem ungeheuren Triumphbogen der Étoile, der dasteht, man weiss nicht recht wesshalb und wofür. Er soll das Thor der Weltherrscherin bilden und steht ausserhalb der Barriere; der Weg zieht sich zu beiden Seiten um ihn herum, und der Zugang zu ihm ist mit Ketten verschlossen, zwischen denen sich nur die Fussgänger, Pygmäen gleich, hindurchwinden. So mit der Säule auf dem Vendome-Platz, die schwerfällig dasteht, von dem römisch brüskem Spiel des Relief-Frieses umwunden und mit der puppenartigen Figur des Kaisers bekrönt. So mit der Madeleine, deren Aeusseres in Architektur und Sculptur dem Volke das religiöse Element nur in einer emphatisch nüchternen Weise gegenüberführt. So mit der Juli-Säule auf dem Bastille-Platz, die brüsk und schwerfällig ist wie die Vendomesäule und über der ein ganz kleiner goldner Freiheitsgenius, mit dem Fuss an die kleine goldne Erdkugel angeheftet, deklamatorisch umherflattert. Brüsk auch ist das ewige Wiederholen der Namen Lodi, Marengo, Austerlitz u. s. w.; u. s. w.; mit denen die Flächen der Denkmäler übersät sind; brüsk die Anordnung der schwerfälligen Deckengemälde im Louvre, u. dergl. m.

Das ist eigentlich der ganze Charakter der französischen Kunst: — hohles Raisonnement, nüchternes Allegorisiren, Emphase; auf der einen Seite, wo es sich um die Idee handelt, (alles das auch sehr deutlich in der heutigen religiösen Richtung); auf der andern Seite ein wüstes, rohes,

ungebildetes Natürlichkeitsprincip. Daraus, und zugleich durch das Hineinwirken der verschiedenartigen Studien-Einflüsse der klassischen und der romantischen Epoche, der der Renaissance und des Eklekticismus — erklärt sich denn auch das tausendfache Gewirr, das namentlich in der heutigen Malerei der Franzosen vorherrscht. Nur einzelnen hochbegabten Naturen ist es vergönnt, sich über diese trübe Atmosphäre zu erheben.

Ansprechend sind ein Paar Denkmäler geringeren Umfanges aus der früheren napoleonischen Zeit. Vornehmlich das auf der Place Dauphine, welches Desaix gewidmet und im J. 1803 nach dem Plane von Percier und Fontaine ausgeführt ist. Es ist einfach aus dem Stein des Landes gearbeitet. Auf einer hohen Cylinderbasis mit Reliefs von mässigem, doch nicht ganz untergeordnetem Verdienst erhebt sich eine plastische Gruppe: eine Herme, welche die Büste von Desaix trägt und der das Schwert umgehängt ist; daneben eine amazonenartige Gestalt, etwa das Vaterland vorstellend, die einen Kranz über dem Haupte des Helden hält. Die Gruppe schliesst nach oben nicht genügend rhythmisch ab; in der Erfindung und den Linien ist sie überhaupt nicht ganz glücklich; auch die Ausführung, z. B. im Gewande der Amazone, ist weder völlig naiv noch sonderlich geschickt. Dennoch hat das Ganze ein ächtes, keusches Gefühl, Geschmack und einen, wenn auch nicht durchgedrungenen Schönheitssinn. Das Werk schreit nicht und wird daher wenig beachtet. Der Bildhauer, der die Gruppe gefertigt, ist mir unbekannt.

Ein zweites, ebenfalls wohlgefällig wirkendes Denkmal ist die viktoriengekrönte Säule auf dem Platz du Chatelet, 1808 nach dem Entwurf von Brolle ausgeführt. Die Säule ist in einer Art ägyptischen Styles componirt, — eine der ästhetischen Rückwirkungen von Napoleons ägyptischem Zuge.

Einen würdigen Eindruck gewährt die Chapelle expiatoire, an der Stelle erbaut, wo die Leichen Ludwig's XVI. und der Marie Antoinette der Erde übergeben waren. Der Bau, im vollen und energischen römischen Style, ist von Percier und Fontaine. Die Kapelle ist rund, mit einer Kuppel und drei halbrunden Absiden, vorn mit einem Säulenportikus. Das Licht fällt durch eine Oeffnung in der Kuppel und durch ähnliche in den Absidenhalbkuppeln ein; die innere Wirkung ist ruhig und feierlich; sie würde es noch mehr sein, wenn ein einziges Oberlicht angeordnet wäre. In der Absis zur Rechten steht die Marmor-Gruppe Ludwig's XVI., den ein Engel stützt, von Bosio gearbeitet, schön, feierlich und ergreifend. Links die ähnliche Gruppe der Marie Antoinette und der allegorischen Figur der Religion, von Cortot; diese jedoch ohne Styl und höhere Würde. Unter der Kapelle sind gewölbte Souterrains. Vor ihr ist ein erhöhter Platz, zu dessen Seiten Kenotaphien mit byzantinisirenden Arkaden hinlaufen und der an der Eingangsseite durch ein imponirendes Portal abgeschlossen wird. Der offene Platz umher ist nach den Häusern zu mit Cypressen oder ähnlichen Bäumen bepflanzt. Der Eindruck der ganzen Anlage ist sehr ergreifend.

Die Kirche der Madeleine (begonnen 1802) hat, neben der Nüchternheit ihrer römischen Bauformen und namentlich des Peristyls, der ihr Aeusseres umgiebt, doch Eigenthümlichkeiten, die allerdings eine sehr entschiedene Anerkennung verdienen. Diese finden sich in der Disposition des Inneren. Eine Reihe von Kuppeln überwölbt den einfach mächtigen Raum. Kolossale Wandsäulen, wie im Friedentempel zu Rom, steigen zu den Wölbungen empor; kleinere Säulenstellungen, zwischen denen die, die Seitenkapellen bildenden Tabernakel angeordnet sind, laufen an den Wänden und in der Absis hin. Die ruhige Grösse jener Hauptformen, gegen welche das übrige architektonische Detail verschwindet, ist höchst feierlich und wird noch mehr durch die stillen, von oben einfallenden Kuppellichter hervorgehoben. Fast ist das Licht für den Raum nicht kräftig genug, aber um so geheimnissvoller erhaben ist die Wirkung. Jedenfalls hat eine solche Beleuchtung unendliche Vorzüge vor den zerstreuten Seitenlichtern.

Zwei neuere Kirchen sind im Basilikenstyl, mit thunlichstem Zurückgehen auf die Gesetze der Antike, erbaut. Die eine ist Notre Dame de Lorette, 1824 bis 1836 nach den Plänen von Lebas ausgeführt. Sie macht im Aeusseren, mit ihrem viersäuligen korinthischen Portikus, nur einen ziemlich dürftigen Eindruck. Im Inneren hat sie ionische Säulenstellungen und doppelte Seitenschiffe. Ueber den geraden Gebälken lasten im Mittelschiff die Oberwände, die mit wenigen, ebenfalls geradlinig geschlossenen Fenstern und mit Gemälden versehen sind. An der Eingangsseite ist im Innern, nach Art der alten Nartheken, ein Vorraum abgetrennt; die beiden Eckräume desselben haben, im seltsamen Contrast gegen die geraden Gebälke, Arkaden und darüber kleine Kuppelgewölbe. Das Sanctuarium ist mit grossen römischen Bögen und flacher Kuppel versehen. Das Ganze besteht aus einem noch ziemlich unverdauten Gemisch verschiedenartiger Studien und macht einen wenig erhebenden Eindruck.

Ungleich bedeutender ist die zweite, in sehr ansehnlichen Maassen ausgeführte Basilika, St. Vincent-de-Paul, ebenfalls seit 1824 und nach den Plänen von Hittorf erbaut. (Sie war, als ich sie sah, bis auf ihre bildliche und bildnerische Ausstattung vollendet.) Der Baumeister hat überall eine möglichst streng griechische Behandlung der Formen erstrebt, — dies aber freilich mehr nur in der Bildung des Einzelnen, während der Gesamt-Organismus des Griechischen nicht selten beeinträchtigt erscheint. An der Vorderseite springt ein prächtiger sechssäuliger Prostyl mit canelirten ionischen Säulen vor. Leider liegen die inneren Balken des Prostyls nicht, wie es das natürliche Princip fordert, auf dem äussern Architrav (oder noch höher auf der Innenseite des Gebälkes) auf, sondern unmittelbar, wie der Architrav selbst, auf den Säulenkapitälern. Dies scheint auch der Grund zu sein, wesshalb der Baumeister sämtliche Kapitäle mit Eckvoluten versehen hat, was einen sehr übeln Eindruck macht. Dazu kommt, dass der ganze Architravbau nur eine technische Fiction ist, indem die horizontalen Balken durch scheidrechte Wölbungen, von Säule zu Säule, gebildet sind, was man (wie auch an N. D. de Lorette und an der Madeleine) aufs Deutlichste sieht und was bei näherer Ansicht den Eindruck des Principwidrigen nur erhöht. Zum Portikus führt ein schöner

Treppenaufgang empor. Ueber den vorspringenden Ecken des Gebäudes erheben sich leichte Thürmchen, in der Form von Tabernakel-Aufsätzen. Die ganze Schauseite gewährt übrigens, trotz jener Uebelstände, bei würdigen Verhältnissen, immer einen sehr stattlichen Eindruck. Der Portikus soll noch eine reiche Statuengruppe im Giebel, farbigen Schmuck von Lavamalerei im Fries und eine sehr reiche Ausstattung von Lavagemälden im Grunde, an der Vorderwand der Kirche, erhalten, was jenen wirksamen Gesamteindruck wesentlich steigern dürfte.

Das Innere hat wiederum gedoppelte Seitenschiffe, mit uncanellirten ionischen Säulen von Stuckmarmor und geraden Gebälken. Dem Eindrucke der lastenden Oberwand des Mittelschiffes ist der Architekt dadurch entgangen, dass er über der untern Säulenstellung eine zweite, von korinthischer Ordnung und zur Seite derselben eine Gallerie (in der Breite des inneren Seitenschiffes) angeordnet hat. Der Fries, der beide Säulenstellungen trennt, ist freilich sehr hoch, auch noch wandartig; er ist zur Aufnahme von Malereien bestimmt, die den Eindruck der Schwere hoffentlich aufheben werden. Die äusseren Seitenschiffe sind niedrig; durch Gitter abgeschlossen und zu Kapellen eingerichtet; die Fenster, mit tabernakelartiger Umfassung, erheben sich über den Altären der Kapellen und ihre Glasgemälde nehmen die Stelle des Altarbildes ein, was ein glücklicher, geistreich durchgeführter Gedanke ist. — Die Absis hat eine sehr eigenthümliche Anordnung, indem sie der Breite des Mittelschiffes und der beiden inneren Seitenschiffe entspricht. Vermuthlich hat der Architekt hiedurch eine bedeutende perspektivische Wirkung erreichen wollen. Ich kann dies nicht entschieden beurtheilen, da dem Halbkuppelgewölbe der Absis noch die für dasselbe bestimmte Malerei fehlte, dasselbe somit noch nüchtern erschien; ich glaube aber, dass ein perspektivisches Spiel der Art eher seltsam als gross erscheinen und dass es, allen Effekt zugegeben, doch in keiner Weise den Eindruck der Ruhe gewähren wird, den die organische Ausrundung in der Breite des Hauptraumes bei allen alten Basiliken hervorbringt. — Der Rückblick aus der Absis in die Schiffe, mit ihren durchweg reinen Formen und der den letzteren glücklich eingefügten Verwendung christlicher Symbole und Embleme, ist dagegen sehr ansprechend. Doch ist auch in diesen vorderen Räumen leider noch ein sehr ungünstig wirkender Umstand zu erwähnen. Dies betrifft die Deckenanordnung. Das Mittelschiff hat offnes Balkenwerk und darüber die dekorirte Dachschräge, während die Gallerieen über den inneren Seitenschiffen eine horizontale Kassettendecke haben. Man fühlt und begreift die Nothwendigkeit jener nicht, da es doch nicht das wirkliche Dach ist, auch dasselbe nicht vorstellen kann; man würde den Eindruck einer ungleich mehr harmonischen Ruhe erhalten haben, wenn das Mittelschiff eben auch, in naturgemässer Weise, mit einer horizontalen Decke versehen wäre. Dann ist auch unter jenen Gallerieen, über dem untern Raume der inneren Seitenschiffe, eine horizontale Decke angewandt, über den äusseren Seitenschiffen aber wiederum nicht; hier sind es schräge Pultdächer in der Querrichtung des Gebäudes, je zur Bezeichnung der einzelnen Kapellen, in welche die äusseren Seitenschiffe abgetheilt sind. Auch dies ist ebenso disharmonisch.

Der Bau von St. Vincent-de-Paul ist unstreitig ein sehr merkwürdiges Ereigniss in der Geschichte der neueren Architektur. Aber er zeigt doch nur, was auch sonst schon aus so manchen der künstlerisch durch-

gearbeiteten Leistungen unsrer heutigen Baukunst zu entnehmen war: — allgemeinen Schönheitssinn, sorgliche Wiedergabe vorgefundener schöner Formen, künstliche Verwendung mannigfacher Constructionen, und Mangel derjenigen naiv grossen Construction, welche der Grund der Formen ist und der Schönheit den lebendigen Körper giebt.

Hôtel de ville. Das Gebäude war ursprünglich nur klein, mit dem artigen, jetzt mittleren Theile der Façade, der eine zierliche Entfaltung des Renaissancestyles zeigt. Seit 1836 sind die nebenstehenden Häuser und Strassen angekauft und mächtige Erweiterungen mit dem Gebäude vorgenommen, durch grosse Anbauten und äussere Façaden im prächtigen italienischen Style des sechzehnten Jahrhunderts. Zwei neue Höfe in demselben Style; in der Mitte der ältere in äusserst zierlicher alter Renaissance. Prächtigste Treppen und Reihen von Prunkzimmern und Sälen zu grossen Festen, theils schon vollendet, theils noch in der Arbeit. Die vollendeten Säle mit verschwenderischer Pracht an Stoffen, Möbeln, Spiegeln, Gold und Malereien ausgestattet. Die Malereien im Allgemeinen im guten reichen Style der vatikanischen Logen. Das Figürliche darin mit energischen, ächt künstlerisch empfundenen Gestalten; das Dekorative, Frucht- und Thierstücke u. dgl., in einer vortrefflichen, ersten Weise durchgeführt. Das Ganze ein Beispiel geschmackvoll moderner Prachtdекoration, wie es, nach der Vollendung, wohl schwerlich zum zweiten Mal zu finden sein wird: — die siegreiche Darlegung des Reichthums, der Opulenz und des Stolzes der Stadt Paris.

Cirque olympique, von Hittorf gebaut. Im Innern ein lustiges Amphitheater, zeltartig gedeckt, mit leichten Eisensäulchen. Aussen sehr heiter griechisch, mit etwas Farbe, die sehr wohl thut. Ansprechende Sculpturen, namentlich im Fronton des Einganges von Pradier. Im Vestibül schöne Friese im griechischen Styl, mit Reiterspielen.

Père-la-Chaise. Grossartigste Nekropolis, prächtig gelegen und durch das herrliche Laub wundervoll malerisch, namentlich da, wo die Monumente schon eine Patina gewonnen haben. Alle Style der modernen Zeit; einzelne Monumente ernst und würdig, die berühmtesten indess nicht sonderlich schön. Vortrefflich und in einem edeln Style das des Malers Géricault, dessen Marmorstatue, von Etex, auf dem Sockel des Grabes liegt, in der Blouse, die Palette in der Hand. An der Vorderseite des Sockels, ein Bronzerelief nach Géricault's berühmtem Bilde, der Schiffbruch der Medusa. — Das Denkmal von Casimir Perrier sehr unschön. Das Architektonische von Leclerc, die Statue von Cortot. Hoher und breiter architektonischer Unterbau, mit Pilastern, zwischen denen in der Mitte jeder Seite eine Nische. In der Nische der Hinterseite eine Inschrift; in den drei andern die Reliefgestalten der Eloquence, Fermeté und Justice, griechisch stylisirte, aber sehr kurze Figuren. Oben, auf einem kurzen Podest die Bronzestatue Perrier's, viel zu geringfügig für den Unterbau, schlecht und formlos vom Mantel umwickelt. — Denkmal des Generals Foy, von David. Ebenfalls keine schöne Composition. Hoher Unterbau; darüber ein offnes dorisches Tabernakel, unter welchem die Statue

des Generals steht. Dieser ist nackt, mit der Chlamys, aber kein Grieche, sondern ein entkleideter Mann unsrer Tage in nicht grossartiger Geberde. Gegen die Schwere der dorischen Architektur erscheint die Figur überhaupt schwach. — Denkmal Börne's, mit Sculpturen von David. Eine Art Obelisk ohne Spitze, von Granit. Oben ein tiefes rundes Loch, darin der Bronzekopf Börne's steckt; dieser allerdings von charakteristisch entschiedener Individualisirung. Weiter unten ein kleines Bronzerelief mit drei kurzen styllosen Figuren: France und Allemagne, die sich vor einer Liberté die Hände reichen.

Unter den neueren Sculpturen im Garten der Tuileries notirte ich mir die Gruppe des Theseus mit dem Minotaurus, von Ramey, als ein trefflich durchgearbeitetes Werk; — einen Prometheus, gefesselt und sich emporrichtend, den todten Adler zu seiner Seite, von Pradier, als durch feine und geistvolle Classicität ausgezeichnet.

Unter den Sculpturen im Museum des Luxembourg: Bosio, mit zwei Werken, die auch uns bereits im Bronze- und im Gypsabguss bekannt geworden, — dem Hyazinth (vom Salon 1817) und der Nymphe Salmacis (1837), beide, obgleich auf verschiedenen Stufen der Entwicklung, dem eleganten Style Canova's sich anschliessend; — Cortot, mit der fein akademischen Gruppe von Daphnis und Chloe (1827); — Roman, mit der eleganten und höchst theatralischen Gruppe von Euryalus und Nisus (1827); — Pradier, mit der Statue eines Niobiden (1822) und einer Venusstatue (1827), beide ein vortreffliches Studium der griechischen Antike zeigend, doch die erste noch etwas gespreizt, die andre edel und gross; — Dumont, mit einer weiblichen Figur, einem, besonders im Nackten sehr fein gearbeiteten Werke, dem es aber doch an der inneren Naivetät der reinen Natur fehlt, (1844); — Duret, mit der allerliebsten Genrefigur eines tanzenden neapolitanischen Fischers (1833, die Bronze, von Honoré gegossen, in reizend warmem bräunlichem Ton); — Rude, mit der durch Naivetät ebénfalls ansprechenden Figur eines Fischerknaben, der mit einer Schildkröte spielt (1833); — Jouffroy, mit der Statue eines jungen Mädchens, das der Venus ihr erstes Geheimniss vertraut, zart lebendig, aber hypernaiv (1839); u. A. m.

An der neuen Fontaine Molière (Rue Richelieu): die beiden grossen Marmorstatuen von Pradier, — zwei Musen, zu den Seiten des Piedestals, — durch sehr graziöse Behandlung und den feinen Styl, besonders in den Gewändern, von ausgezeichneter Wirkung; doch beide in den Haupt-Intentionen wiederum durchaus ohne eigentliche Naivetät. Die Statue des Molière selbst, aus Bronze, nicht geeignet, einen sonderlich bedeutenden Eindruck hervorzubringen.

In Ramey's Atelier eine grosse Anzahl von Skizzen, Modellen, halb und ganz fertigen Sculpturen. Sein wichtigstes Werk scheinen die Sculpturen eines grossen Triumphbogens zu Marseille zu sein, der ursprünglich zum Gedächtniss des unter der Restauration in Spanien geführten Krieges bestimmt war, nach der Julirevolution aber mit napoleonischen Sculpturen versehen wurde. Im Ganzen kein Talent höchsten Ranges; doch durch feine Naturbeobachtung und tüchtige Meisterschaft, besonders im zarteren Nackten, ausgezeichnet.

David's Atelier. Dies ein ganz eigenthümlicher Künstler, sehr abweichend von Allem, was sonst in der französischen Sculptur vorherrscht. Ein völlig unbekümmerter Naturalist, ist er für das höher Stylistische wenig empfänglich, dagegen mit sehr lebhaften Fühlfäden für den Ausdruck geistiger Organisation begabt und zugleich mit schwärmerischer Verehrung den geistig ringenden Naturen zugethan. Er ist somit recht eigentlich dazu gemacht, die geistige Organisation der Zeit, im figürlichen Denkmal, in der Büste, im Portraitmedaillon, festzuhalten und der Folgezeit zu überliefern. In seinem Atelier sah ich eine grosse Sammlung vielfach interessanter Büsten von seiner Hand und einen grossen Theil seiner Medaillons, von denen auch uns schon früher manche bekannt geworden. Die letzteren belaufen sich, seiner Angabe nach, bereits auf fünfhundert, Personen aller Länder und Völker darstellend. Die Aufstellung derselben in einer öffentlichen Sammlung müsste das eigenthümlichste Interesse gewähren. \*) — Ausserdem in seinem Atelier die Marmorfigur eines jungen Trommelschlägers, der auf dem Schlachtfelde liegend und schon gestorben die (musivisch bunte) dreifarbig Kokarde an seine Brust drückt. Er ist nackt und nur mit der Andeutung einzelner Kostümstücke dargestellt. Die Arbeit ist naturalistisch, sehr durchgeführt und von eigenthümlicher Schönheit.

Das grosse Giebelrelief, — die allegorische Figur Frankreichs und die Schaaren ihrer grossen Männer zu beiden Seiten, — welches David für den Giebel des Pantheon's gearbeitet hat, ist freilich wiederum minder erfreulich, die Arbeit erscheint allzu grell naturalistisch. Doch trifft dieser Vorwurf vielleicht mehr die lokale Bestimmung des Reliefs, als es selbst. Die nüchterne, ideal römische Architektur des Portikus contrastirt zu auffallend mit dem derben Genre-Charakter der Sculptur; die Architektur hätte ebenfalls derb, breit, naïv quellend sein müssen.

Museum des Louvre. Die Arbeiten neuerer Maler der französischen Schule, die (nach dem Tode der Meister) hier den Werken der Vorzeit zugesellt sind, haben mir kein sonderliches Interesse abgewonnen. Es ist die Epoche David's, des Malers. Eine akademisch theatralische Manier wechselt mit nüchterner Strenge, mit gespreiztem, mit süsslich kokettem Wesen, je nach der Individualität der einzelnen Künstler.

Hoch über Allen steht Leopold Robert, dessen Schnitter und die Madonna dell' arco sich hier befinden. Das letztere Bild gefällt mir besser, als im Stich; das erstere befriedigt meine Erwartungen nicht ganz, wenn es auch immer bei Weitem das bedeutendere von beiden bleibt. Aber was ich nach und nach immer mehr geahnt, ist mir vor diesen Bildern nun schmerzlich klar geworden: — dass auch Leopold Robert, so gross und verehrungswürdig er ist, nicht auf der Höhe seiner Zeit steht. Es ist mir, als ob sich das zu späte Anfangen auch bei ihm räche, oder als ob er wenigstens nicht Alles gethan habe, um nachträglich der Natur — der allgemeinen und der menschlich körperlichen — sowie des Pinsels vollkom-

\*) Er hat die Modelle, wie er mir sagte, einem Bronzgiesser zum Geschenk gemacht. Dieser würde im Stande sein, die ganze Sammlung für 2000 Francs herzustellen.

men Herr zu werden. Der künstlerische Gedanke in ihm ist herrlich und gross, aber er kann ihm nicht ganz nachkommen: es fehlt doch an vollkommen freier Naivetät in Bewegung des Körpers und der Gewandung, und nicht minder an Lufthauch. Alles das muss natürlich in diesen grossen Bildern deutlicher hervortreten als in den kleineren. Es ist etwas von einem herben trüben Ringen in diesen Bildern, und hierin wohl möchte der räthselvolle Tod des Meisters mit zu suchen sein.

Plafondgemälde über den Sälen des Musée française — von Alaux, Steuben, Devéria, Fragonard, Heim, Schnetz, Drölling, L. Cogniet, — wohl zumeist aus dem Anfang der dreissiger Jahre. In zwiefacher äusserer Beziehung unerfreulich: dadurch, dass man den alten Bildern, welche sich an den Wänden befinden, oberwärts gewaltige neuglänzende Farbenmassen gegenübergestellt hat, und dadurch, dass dies fast Alles bewegte dramatische Scenen sind, die in einer solchen durchaus vernunftwidrigen Lage dem Beschauer eine wahre Qual bereiten. Aber auch abgesehen hievon, haben sie zumeist keinen sonderlichen Werth. Es sind offizielle Paradescenen französischer Geschichte, bei denen gelegentlich auch der Künstler gedacht wird, glänzend, kostümrichtig und steif ausgeführt. Nur das letzte Bild, von Cogniet, — eine grosse ägyptische Genrescene, in welcher Napoleon als der Sammler ägyptischer Alterthümer dargestellt ist, hat mehr naives Leben, Haltung und künstlerischen Rhythmus. Dies Bild schien noch neu zu sein.

Andre Plafondgemälde über den Sälen des sogenannten „Musée Charles X.“, welches besonders durch die Sammlungen der ägyptischen und griechischen Alterthümer gebildet wird. Diese Malereien sind früher als jene, aus der späteren Zeit der zwanziger und dem Anfang der dreissiger Jahre. Auch sie sind von schwerer Wirkung, die indess bei Weitem nicht so unangenehm ist, als bei der eben erwähnten Reihenfolge, da an den Wänden nicht ebenfalls Gemälde befindlich und die Deckenmalereien zumeist nicht real genrehaft, sondern mehr symbolisch gehalten sind. Doch fehlt es auch hier nicht an einem vorzüglich schlagenden Belege, wie widersinnig die Anordnung realistischer Darstellungen ist, die über dem Haupte des Beschauers schwebend hangen. Dies ist ein kolossales Bild von H. Vernet, welches, wie es scheint, die Blüthezeit italienischer Kunst vergegenwärtigen soll: Papst Julius II. mit geistlichem Gefolge, und Bramante, Raphael, Michelangelo vor ihm. Es ist im Charakter eines tüchtigen Dekorationsbildes gehalten und mit naturlebendiger Energie durchgeführt, die es freilich um so mehr bedauern lässt, dass das Bild nicht senkrecht steht. Uebrigens lässt sich aus den Plafondgemälden der in Rede stehenden Reihenfolge der Entwicklungsgang der französischen Kunst aus der David'schen Zeit in die neuere besonders deutlich erkennen.

Dahin gehört namentlich, im ersten Saale des Musée Charles X., das berühmte Deckengemälde von Ingres: die Apotheose Homers, gem. 1827. Vor einem sechssäuligen ionischen Tempel ist ein Podest mit einem Throne, auf welchem Homer sitzt. Eine neben ihm stehende Nike krönt ihn. Auf den Seiten des Podests sitzen Ilias und Odyssee. Zu beiden Seiten schliessen sich Männerschaaren rhythmisch an: antike Dichter und Künstler, einige Neuere aus dem Schlusse des Mittelalters, und vorn, mit halbem Leibe sichtbar, französische Meister (die im Gedanken und in der Physiognomik freilich einen eigenthümlichen Gegensatz zu den übrigen machen.) Das Werk ist grossartig überdacht und componirt, doch in einer

strengen, trocken stylistischen Weise, dem Poussin verwandt, ausgeführt. Es hat etwas Tendenziöses und bildet darin einen sehr entschiedenen Gegensatz gegen Raphaels Schule von Athen und die unschuldsvolle Naivetät, welche dies Werk erfüllt. Es ist mit sorglicher Genauigkeit gemalt, aber ohne Wärme, Hauch, Gesamtwirkung; es führt uns, trotz alles Vortrefflichen im Einzelnen, nicht unmittelbar in eine hohe Existenz ein. Ja, es scheint sogar, dass das lange und ängstliche Studium (in diesen und in den andern Bildern, die ich von Ingres gesehen), den Künstler im Detail kleinlich macht.

Ganz anders, als jenes Deckenbild, erschien mir eine Zeichnung von Ingres, die ich bei Hrn. Gatteaux, Bildhauer und Medailleur, sah: eine antike Kampfscene mit einer Nike in der Mitte. Hier war Alles frisch, frei, unmittelbar und gross. Aehnlich frei und leicht soll er überhaupt componiren. Auch einige Portraitzeichnungen von seiner Hand, ebendasselbst, waren leicht und sehr geistreich hingeworfen. Vielleicht ist Ingres mit unserm Carstens zu vergleichen; und es mag auch irgendwo in seinem Bildungsgange liegen, dass er nicht zur freien Herrschaft über den Stoff im Grossen gekommen ist.

Ingres ist für die Franzosen eine Art von Regulator innerhalb des wirren Treibens ihrer gegenwärtigen Kunst. Man bezeichnet ihn als einen Mann des ernstesten, strengsten, bestimmtesten Willens. Man erzählte mir, wie er, — als die alte David'sche Schule in allerlei Schwächen und Verzerrungen entartet war, als die jüngeren Reformer, mit ihrem Farbenreichthum und ihrer kräftigen Naturalistik sich zuerst hervorgethan hatten, als diese eine jubelvolle Aufnahme fanden, ihr neues Princip aber bei ihren Nachahmern sofort wiederum in fratzenhafte Verzerrungen überschlug, — wie da allein Ingres es war, der sich dem Strome entgegenstellte, die Künstler zum Ernst, zum sinnvollen Durchdringen ihrer Aufgabe, zur Heilhaltung der Kunst, zum Maasse zurückrief. Es war gerade der rechte Augenblick; das Bedürfniss, das sich so fühlbar gemacht hatte, führte ihm eine ausserordentliche Schülermenge zu, die sein Wort begeisterte, sein begeisterter Ernst fest zusammenhielt. Die Reden, die er seinen Schülern im Atelier gehalten und in denen er sie zu einem würdigen Kunststreben aufgerufen, sollen sie oft bis zu Thränen durchschüttert haben. Die Besten der Nation zollten ihm und zollen ihm noch heute eine unbegrenzte Verehrung.

Sieht man daneben seine Bilder an, so muss man sich freilich, um das Alles zu begreifen, entschieden auf den französischen Standpunkt versetzen. Es ist doch wieder nur, dem Wesen nach, dasselbe, was Poussin und Lesueur, was Corneille und Racine erstrebt hatten. Das Erhabene, das Maass, das Gesetz, der Styl, — kurz dasjenige, was diese Darstellungen und Dichtungen über das Gemeine erhebt, ist doch mehr nur ein Produkt äusserer Verständigkeit, als einer innerlich empfundenen Nothwendigkeit. Aber es scheint wirklich, dass die Franzosen nur jenes kennen und dass es uns unmöglich wird, uns mit ihnen über diese Unterschiede zu verständigen.

Auch auf H. Vernet und A. Scheffer soll Ingres solchergestalt bedeutend zurückgewirkt und ihnen über die Einseitigkeit ihres früheren Strebens Aufschluss gegeben haben. Für Vernet führt man als Belege solcher Einwirkung namentlich seine biblischen Bilder an. Ist die Thatsache richtig, so hat sich doch Vernet augenscheinlich einem solchen Einflusse nicht unbedingt unterworfen, und jedenfalls hat er sich davon neuerlich aufs Vollständigste und Schönste frei gemacht.

A. Scheffer dagegen scheint sich nicht so entschieden emancipirt zu haben, ist überhaupt auch wohl nicht eine so ursprüngliche Natur. Ich sah zunächst in seiner Wohnung und in seinem Atelier manches Interessante von seiner Hand, aus früherer und späterer Zeit: — Ein Portrait seiner Mutter, vollkommen und mit grosser Meisterschaft in altholländischer Weise gemalt, etwa einem sehr schönen Barth. van der Helst vergleichbar. — Das Bild derselben, auf dem Todtenbette, ihre Enkel segnend; in ähnlicher Art, doch mehr als Composition gefasst und daher etwas freier in der Behandlung; beide Bilder übrigens von ausgezeichnetem Helldunkel. — Ein Portrait von Scheffer's Tochter, auch noch der holländischen Weise verwandt, aber doch schon den Uebergang zu seiner späteren Richtung bezeichnend. — Ein andres von Scheffer's älteren Bildern, das ich in seinem Atelier sah, — Herzog Eberhard von Württemberg in voller Rüstung, vor ihm sein tochter Sohn (nach Schillers Ballade) — war vermuthlich das in der Gallerie des Luxembourg unter Nr. 113 verzeichnete Gemälde. Es zeigte eine etwas wüst holländische Naturalistik; der Kopf des Sohnes war jedoch sehr trefflich.

Ohne Zweifel eins der gediegensten Bilder seiner neueren Zeit ist dasjenige, welches die Halbfiguren des heil. Augustin und seiner Mutter, im Momente, da er von ihr bekehrt wird, darstellt. Beide sitzen ruhig neben einander; sie schaut verklärt empor; er folgt mit seinen Augen, als ob er suche, den ihrigen. Ruhige Einfachheit, Würde und zarte Empfindung geben diesem Bilde grosse Vorzüge; doch ist es, wie zumeist seine späteren Bilder, etwas trocken in der Behandlung.

Fast vollendet sah ich eine seiner Darstellungen aus Goethe's Faust, eine Blocksbergscene, — Faust und Mephisto, vor ihnen Gretchens Erscheinung, die statt des rothen Streifens am Halse das todte Kind im Arme trägt (was freilich, wenn man an der Dichtung festhalten will, die Intention des Dichters stark versentimentalisirt). Das Bild erschien mir bedeutend in der Auffassung, doch für solchen Gegenstand gar trocken, kam auch überhaupt nicht recht heraus. — Eine Gartenscene des Faust, Pendant zu dem eben genannten, war erst angelegt. — Vorzüglich schön war die Anlage zu einem Bilde von einfach edler Würde: Dante, auf seiner himmlischen Wanderung, die verklärte Beatrice erkennend. — Noch manches Andre war im Werke begriffen.

Eigenthümliches Interesse erweckten eine Marmorbüste von Scheffer's Mutter und eine zweite weibliche Büste, beide ebenfalls von seiner Hand und beide sehr sinnig und geschickt behandelt.

Als den wirksamsten und bedeutungsvollsten Gegensatz gegen Ingres scheint man Delaroche zu betrachten. Die Art und Weise dieses Gegensatzes macht sich vielleicht am Entschiedensten bei Betrachtung des

grossen Wandbildes bemerklich, welches Delaroche in der *École des beaux-arts*, an der Wand des zu den Preisvertheilungen bestimmten halbrunden Saales gemalt hat und welches zu mancher Parallele mit der Apotheose Homers von Ingres Gelegenheit giebt.

Das Bild füllt die ganze Wandfläche aus, die sich über den theatralisch emporsteigenden Sitzplätzen im Halbkreise umherzieht. Es ist mit Oelfarbe auf die besonders zubereitete Wand gemalt und nicht gefirnisst. Der Inhalt des Bildes bezieht sich auf den Zweck des Saales. In der Mitte sieht man eine Säulenhalle und davor eine Richterbank, auf welcher als die Richter der Preisvertheilung Iktinos, Apelles und Pheidias sitzen. Zu ihren Seiten weibliche allegorische Gestalten, etwa den Musen vergleichbar: links das Griechenthum und das christliche Mittelalter, rechts das Römerthum und die Zeit der Renaissance. Ganz in der Mitte, im Vordergrund, eine Heroine, — eine junge Wilde, fast nackt, von bräunlichem Teint und schwarzem aufgelöst flatterndem Haar, halb kauernnd, dabei hastig bewegt und eben im Begriff, einen von ihren Kränzen hinauszureichen, — vielleicht die jeune France, die hier allerdings ganz gut charakterisirt wäre. Zu beiden Seiten des Halbkreises, rechts und links neben dieser mittleren Darstellung, zieht sich eine Bank, ganz den wirklichen Sitzbänken des Saales entsprechend, umher, auf welcher die Schaaren der grossen Künstler des Mittelalters bis zum siebzehnten Jahrhundert, sitzend und in Gruppen mit einander sprechend, versammelt sind. Einige sind aufgestanden und unterbrechen so die einförmigen Linien.

Die Anhänger von Ingres, die in Delaroche eben nur einen romantischen Naturalisten sehen, haben an diesem Bilde, und besonders an dem Mittelstück desselben, Mancherlei auszusetzen, und allerdings muss man ihnen in Manchem beistimmen. Die drei Preisrichter — deren Abstammung von dem Homer von Ingres vielleicht nicht ganz zu verläugnen ist — bilden keinen eigentlich grossartigen Mittelpunkt, auch nicht in malerischer Beziehung. Jene junge Wilde erscheint in der ganzen Umgebung ziemlich auffallend; auch der Umstand, dass die Gestalt der Renaissance in Mitten einer so feierlichen Versammlung den Oberkörper etwas willkürlich enthüllt, während sie doch mit schillernden Prachtgewändern zur Genüge versehen ist, möchte nicht völlig zu rechtfertigen sein. Dann ist es sonderbar, dass ausser jenen drei Alten nur Künstler der neueren Zeitrechnung vorhanden sind und dass diese, während die Richter ruhig sitzen, während die junge Nike ihre Kränze auszuthemen im Begriff ist, mannigfachen Zwiesprach mit einander führen. Auch ist der Himmel auf beiden Seiten etwas zu schwer und trüb, Lücken machend in dem Ensemble. Dabei aber tritt in diesen Gestalten überall ein durchaus individuelles und zugleich vollkommen edles, höheres Leben zu Tage; es sind Erscheinungen, die durch würdigen Lebensberuf selbst eine höhere Würde gewonnen haben, hohe Vorbilder der jungen Schülerwelt, die sich zu ihren Füßen versammeln soll. Nicht minder ist die Linienführung, der Ton, die überall warme Färbung durchaus ruhig und edel gehalten und das Ganze von wunderbar schöner Gesamtwirkung. Im Gedanken und in dessen Folgerichtigkeit steht das Bild wohl gegen die Apotheose Homers zurück; in der Wahrheit, Kraft, Schönheit und Grösse des Lebens ist hier Alles erreicht, was dort fehlte.

Auch muss noch ein seltner Vorzug in Delaroche's Wandbilde hervorgehoben werden: — das maassvolle Verhältniss zu seiner Umgebung.

Es steht im schönsten Einklange zu der Architektur des Saales. Die Gestalten sind zwar überlebensgross, drücken aber durchaus nicht, treten nicht beängstigend in den inneren Raum herein. Ebenso ist die architektonische Dekoration über dem Bilde und zu seinen Seiten, wenn sie an sich, im Einzelnen, auch vielleicht in mehr künstlerischer Weise hätte durchgebildet sein können, in zweckentsprechend harmonischen Maassen ausgeführt. Endlich gewährt, um es an Nichts fehlen zu lassen, das von oben hereinfallende Kuppellicht die wohlthuedenste, so friedlich ruhige wie grosse Wirkung.

Flüchtige Notizen über die Gemälde im Museum des Luxembourg.  
Couder. Der Levit von Ephraim (vom Salon 1817); grossartig davidisch. — Adam und Eva (1822); ebenfalls der Richtung David's angehörig.  
Drolling. Orpheus und Eurydice (1817); grosses Bild, in akademisch pedantischer Manier.

Delorme. Cephalus von Amor entführt (1822); aus der Ballettepoche der Restauration.

Court. Cäsar's Tod (1827); grossartig und in vielen Einzelheiten mit schöner Classicität.

Forestier. Christus, einen Besessenen heilend (1827); in theatralisch akademischer Manier, aber mit Energie.

Delaroche. Joas, von Josabeth dem Tode entrissen (1822). Vortrefflicher Anfänger auf akademischer Grundlage. — Tod der Elisabeth von England (1827); kolossal; unerfreulich, wirr und haltungslos bei sehr grossem, naturalistisch strebendem Talent. — Die Söhne Eduard's von England (1831). Das Bild in seiner Bedeutung wohlbekannt. Dass der unter der Thür hereindringende Lichtschimmer die nahenden Mörder ankündigt, ist eine missliche Pointe. Die Farbe noch ein wenig tapetenartig.

Delacroix. Dante und Virgil, über den Höllenstrom fahrend (1822); merkwürdig, doch ohne rechte Haltung. — Scene des Blutbades auf Chios (1824); sehr wüst und unerfreulich. — Algierische Frauen (1834); sehr energisch gemalt, doch wiederum ohne sonderliche Haltung.

Devéria. Geburt Heinrich's IV. (1827); farbenfrisch, aber bunt, sehr unruhig, haltungslos.

Schnetz. Abschied des Boëthius von seiner Familie (1827); talentvoll roh, mit guter Farbe. — Colbert vor Ludwig XIV. (1827); steifes Kostümbild, ohne Luft. — Scene einer Ueberschwemmung (1834); gross, sehr kräftiger Naturalismus, und nicht künstlerisch.

Steuben. Scene aus der Jugend Peters des Grossen (1827); tüchtig componirt; in der Behandlung, wie immer, etwas kalt.

Ziegler. St. Lucas, malend, mit der Erscheinung der h. Jungfrau (1830). Ganz vortrefflicher und grossartiger Naturalismus. Die Jungfrau etwas quecksilberfarben. — Giotto im Atelier des Cimabue (1833); bedeutend, in Colorit und Helldunkel nach Art der alten Spanier.

H. Vernet. Schlacht von Tolosa zwischen Spaniern und Mauren (1817); noch, bei vielem Talent, unbequem wirr. — Massacre der Mameluken (1819); gross, doch künstlerisch nicht bedeutend; noch viel schwärzliche Töne in der Carnation; ein halbnackter Albaneser, rechts im Vor-

grund, vortrefflich. — Judith und Holofernes (1831). Der Ausdruck der Köpfe viel schöner als im Stich; beide in ihrer Art wundervoll. Das Hauptinteresse des Bildes beruht in dieser Physiognomik; die Action an sich ist nicht gross. Die Malerei im Ganzen höchst trefflich; nur wieder die unschönen schwärzlichen Tinten im Helldunkel; auch der rothe Bettvorhang im Ton etwas schwer. — Raphael und Michelangelo im Vatikan, indem jener, nach einer jungen Bäuerin, das Motiv zu seiner Madonna della sedia entwirft (1833). Meisterhaft, in daguerrotypartiger Lebendigkeit gemacht. Aber so viel Schönes das Bild hat, so zart es im Einzelnen, besonders in der jungen Mutter, gemalt ist, so fehlt, in der Auffassung wie in der malerischen Haltung, doch die eigentliche Grösse. Es ist nicht ein wahrhaft erhöhtes Dasein, in welchem diese Männer des Genies uns hier gegenübergeführt sind.

A. Scheffer. Suliotische Frauen, im Begriff, sich in das Meer zu stürzen. Grosses Bild, vortreffliches Machwerk, doch ohne wahre Haltung; der Vorgang nicht völlig deutlich, die Behandlung im Ganzen dekorationsmässig.

Henri Scheffer. Charlotte Corday (1831); ansprechend und von reinem Gefühle.

Biard. Wandernde Komödianten (1833). Bunt, nicht sonderlich erfreulich; ohne die eigentlich malerische Lust.

Robert Fleury. Scene der Bartholomäusnacht (1833). In sehr energischem Naturalismus.

Monvoisin. Die wahnsinnige Johanna von Castilien (1834). Ein verrücktes Bild, ob auch im Einzelnen gut gemalt und der junge Karl V. vortrefflich.

Boulanger. Römische Procession (1837); eine in kräftig naturalistischer Weise behandelte Tapete.

Philippoteaux. Ludwig XV. auf dem Schlachtfelde von Fontenay (1840). Mittelgross, von bedeutender und ergreifender Wirkung. Grausige Mordnacht; der junge König und sein prächtiges Gefolge mit Fackeln.

Ingres. Aus sehr früher Zeit: Ruggier auf dem Greifen, die Angelika befreiend (1819), ein kalt romantisches Studium, nicht unähnlich, wie dergleichen zur selben Zeit auch bei uns vorgekommen. — Aus jüngster Zeit: Christus, der an Petrus die Schlüssel giebt; — und Cherubini (Bildnissfigur), von der Muse gekrönt. Hier der sehr talentvolle, gelehrte, kalte und einseitige Stylist, bei dem man immer wieder auf den Vergleich mit Poussin zurückkehrt. Alles durchaus ohne den Hauch des Helldunkels.

Signol. Die angeklagte Ehebrecherin (1840). Durch ein bedeutendes stylistisches Streben ebenso sehr, wie durch starkes Pathos bemerkenswerth.

Leloir. Homer (1841). Ebenfalls in stylistischer Richtung. Das um den Sänger versammelte Volk mit anmuthig idyllischem Sinne vorgeführt; doch ohne grosses Naturgefühl.

Pilliard. Die ohnmächtige Maria (1843). Wiederum ein talentvoll stylistisches Streben, aber noch kalt.

Duval-le-Camus. Die Erstlinge der Erndte (1844); ein reizendes Genrebild.

## Notizen über die Gallerie des Palais Royal.

Reihenfolge von Darstellungen zur Geschichte des Palais Royal und der Familie Orleans. Darunter besonders ausgezeichnet zwei Bilder von H. Vernet: — 1) Gefangennehmung der Prinzen von Condé, Conty und Longueville auf der Treppe des Gebäudes; durchaus trefflich; in der Composition ganz genrehaft naiv und doch zugleich in der Haltung von hoher künstlerischer Meisterschaft; — 2) eine Scene aus der Revolutionsgeschichte im Hofe des Palais Royal; in ausserordentlicher, daguerrotyp-artiger Lebendigkeit, aber kein rechtes künstlerisches Ensemble bildend.

Die übrigen Werke dieser Reihenfolge weniger interessant. Ein Bild von A. Schéffer ist unbedeutend; eins von Alfr. Johannot ist ein gutes Genrebild im Rococostyle.

Ausserdem noch eine erhebliche Zahl andrer, sehr schätzbarer Gemälde, besonders wieder von H. Vernet. Sein bekanntes und berühmtes Bild der Beichte des sterbenden Räubers, seiner früheren Zeit angehörig, ist in der That von sehr schönem Machwerk, entfaltet aber doch nicht die Fülle malerischer Wirkung, deren er sich später fähig zeigt. Sein berühmtes Portrait von Francesca von Aricia ist ebenfalls ungemein schön gemalt, lässt indess auch hier noch das Körperliche der Farbe erkennen.

Von L. Robert das Bild einer trauernden Mutter auf den Trümmern ihres Hauses. Es hat alle Hoheit und Schönheit des Meisters, ist aber doch ein wenig auf Präsentation berechnet. Die Trümmer des Hauses nehmen einen zu breiten Raum ein; das Ganze ist dem Leben nicht naiv genug abgelautet. Beiläufig erkennt man darin auch noch eine Nachwirkung der Färbung der Schule David's.

Von Schnetz das Weib eines Räubers; vortrefflich und energisch gemalt.

Von Bonfond das Bild der Pilgerin, die vor der Klosterpforte ohnmächtig hingesunken; in Composition, wie in Farbe und Ton, ausserordentlich schön und von glücklichster Haltung.

## Neuere Bilder in Kirchen.

In St. Roch zwei grosse Bilder von Schnetz, im Chor einander gegenüber aufgestellt. Auf jedem italienische Volksgruppen, in religiöser Handlung. Hier das naturalistische Princip dieses Künstlers edel, würdig und in gehaltener Weise entwickelt.

In der Madeleine Wandmalereien, welche oben an den Seitenwänden die Lünetten unter dem Gewölbe ausfüllen, in einer, für das Auge des Beschauers wenig günstigen Höhe. Am Besten schienen mir die Marieen am Grabe, von Cogniet, ein Bild von malerischer Grösse und Wirkung; und der Tod der Maria Magdalena, von Signol, ein in ernsterer Stylistik durchgeführtes Bild. Das Gemälde in der Absiskuppel von Ziegler: eine himmlische Glorie mit der Maria Magdalena, der Vorgrund gefüllt mit den Repräsentanten der Menschheit, darunter die Fürsten Frankreichs und selbst Napoleon mit dem Papste (in Bezug auf das Concordat). Die Gestalten des Vorgrundes naturalistisch tüchtig, wenn auch nicht von erhabener Wirkung; die Glorie matt.

In St. Méry drei Seitenkapellen des Chores, theils in Wachs-, theils in Oelfarben ausgemalt. — Erste Kapelle, von Lehmann gemalt, Haupt-

darstellungen: Taufe Christi und Ausgiessung des heil. Geistes. Im Allgemeinen wohlgeordnet und mit einer gewissen classischen Behandlung, den alten Italienern sich zuneigend; aber nicht mit tiefem Gefühl für die Form und noch weniger mit innerer Begeisterung. Die Form; unter den übrigens wohl stylisirten Gewändern, nicht selten geradehin verfehlt; der Ausdruck zumeist in unerfreulichster Weise stereotyp. Die Farbe sehr zahm. — Zweite Kapelle, gemalt von Duval (?). Geschichten der h. Philumena. Nüchtern unberufene Nachahmung giottesker Fiesolaner. — Dritte Kapelle, gemalt von Chassériau. Geschichten der h. Maria Aegyptiaca. Hier am meisten naive Kraft, in Form, Ausdruck und Farbe. Einzelne Theile in schönem Styl, andre stylos. Wie die Arbeiten eines Talentes, aus dem etwas Schönes werden kann, das aber seine rechte Bahn noch nicht gefunden hat.

In St. Germain l'Auxerrois. Ueber einem Armenstock eine symbolische Darstellung al fresco, in welcher Christus als der Empfangende dargestellt ist, darüber u. A. Gott-Vater, riesengross, u. s. w. Von Mozette (?). In neukatholischer Manier, etwas phantastisch, aber mit Energie gemacht. — Eine Kapelle mit sehr schwachfarbigen und auch sonst schwächlichen Wandmalereien von Aug. Couder. Nicht gerade ein Fiesolaner, doch auch nicht viel besser; übrigens mit einem gewissen gelehrten Studium, indem z. B. das Gefolge der h. drei Könige ächt orientalisches, nach dem Muster der Sculpturen von Persepolis vorgestellt ist. — Ausserdem eine Menge verwunderlicher neuer Glasmalereien, die genau den Styl des dreizehnten Jahrhunderts copiren.

Institution roy. des jeunes aveugles (Boulevard des Invalides). Die Kapelle dieser Anstalt eine einfache Basilika, mit doppelten Säulenreihen übereinander, flacher Decke, Sanctuarium und Absis. Die Halbkuppel der letzteren wird von Lehmann mit Wachsfarben ausgemalt; die monochrome Untertuschung war fertig. Christus mit Maria und Johannes, um die sich die Kinder sammeln; rechts und links unterhalb die Gruppen der Apostel; dazwischen zwei Engel, von denen zwei Erwachende emporgetragen werden. Das Ganze ist ernst, würdig und in Haltung, mit einem einfach edeln Sinne und ohne conventionelles Wesen dargelegt. Vorsprünge und Bogen treten zu den Seiten der Absis vor, die Malereien in etwas deckend, womit auch hier (ähnlich wie in St. Vincent-de-Paul) ein besondrer Effekt erstrebt zu sein scheint, was aber keine ganz gute Wirkung hervorbringt. Vom Gipfel der Kuppel, die letztere stark beleuchtend, fällt ein Oberlicht ein.

In St. Séverin eine der Seitenkapellen von Hippolyte Flandrin mit Geschichten des Evangelisten Johannes ausgemalt, 1840, mit Wachsfarben. Links das Abendmahl, Johannes an Christi Brust; darüber Johannes als Greis auf Patmos. Rechts Johannes, ebenfalls alt, im Kessel, viel Volks umher; darüber Christus, der den Johannes und dessen Bruder zu Aposteln beruft. Die Bilder sind im Ganzen würdig und ernst, im Einzelnen mit sehr glücklichen Motiven; doch haben sie noch bei Weitem nicht das Pathos der folgenden. Die Farbenwirkung, bei durchweg gebrochenen Tönen, sehr matt.

In St. Germain-des-Prés Wandmalereien von Flandrin an den Wänden zu Anfang des Chores, ebenfalls in Wachsfarben, auf Goldgrund: der Einzug Christi in Jerusalem und die Kreuztragung; darüber, in Nischen, auf jeder Seite vier Tugenden; darüber Heilige u. dergl. Diese

Arbeiten haben sehr eigenthümlichen Charakter; sie sind gross gefasst und voll ruhiger kirchlicher Feier. Eine erhabene lineare Stylistik vereinigt sich mit freier Formenbildung; die, wie die ganze Behandlung, in äusserer Beziehung am Meisten mit antiken Wandmalereien zu vergleichen ist. Sie sind das bedeutendste Kirchliche, was ich von neuerer französischer Kunst gesehen, und besonders durch ein grossartiges Pathos ausgezeichnet. Doch trat mir gerade auch hier der Unterschied des französischen Wesens von dem unsrigen wieder recht schlagend entgegen; für unsre Auffassung fehlt doch wiederum, wenn auch mehr im Ganzen als im Einzelnen, die eigentliche Naivetät. Wir sehen hier nicht sowohl ein vom höchsten Gefühl rhythmisch bewegtes Leben, als wiederum eine, immer in gewissem Maasse berechnete Repräsentation. Man möchte Diesem oder Jenem in den Bildern zurufen: Mache dir's doch in der Bewegung bequemer! Auch im Ausdruck, namentlich der Augen, macht sich ab und zu das conventionell Pathetische bemerklich. Der Farbe fehlt es übrigens auch hier an vollerer Kraft; Mittel- und Hintergrund sind durch blass verwischte Färbung zurückgetrieben. Bei alledem aber bleibt jenes grossartig Schöne in diesen Bildern überwiegend. — Ich sah die Arbeiten noch nicht ganz vollendet. Die Kreuztragung war noch in der Arbeit. Die umgebende Architektur (romanischen Styles) hatte eine bunte Färbung erhalten, die wenigstens im Chor der Kirche durchgeführt werden sollte.

Manufacture royale des Gobelins. Das dem Princip nach un-  
gemein einfache, aber unendlich langwierige Verfahren ist vollkommen  
künstlerisch, ein Malen mit der Spule. Daher war eine künstlerische  
Ausbildung der Arbeiter nöthig, wozu auch alles Erforderliche einge-  
richtet ist. Die Manufaktur selbst ist mit einer Zeichnen-Anstalt versehen,  
die bis zum Zeichnen nach dem lebenden Modell führt; die Anfänger üben  
sich hier des Morgens, die mehr Vorangeschrittenen des Abends, im Winter.  
Die Gobelins sind vollkommene grosse Bilder, in denen Alles, was der  
Maler frei hingeworfen, mit der wunderbarsten anscheinenden Leichtigkeit  
wiedergegeben wird. Vortrefflich ist die Mischung der Farbentöne, die  
schon auf der Spule bewerkstelligt wird, sehr glänzend der Farbeneffekt,  
der sich natürlich in den stofflichen Massen, Gewändern u. dergl., am  
Günstigsten geltend macht. Unter den Arbeiten, die ich sah, waren die  
ausgezeichnetsten das Massacre der Mameluken, nach Vernet's Bilde im  
Luxembourg, die Scene aus Peter's d. Gr. Jugend nach Steuben's Bilde im  
Luxembourg und eine zweite bekannte Scene aus Peter's Geschichte, wie  
er im Sturme das Steuer führt, ebenfalls nach Steuben. Andres war nach  
französischen Classikern und nach den raphaelischen Cartons (leider nur  
nicht nach den Originalen) gearbeitet. Die reizendsten Effekte zeigten sich,  
der Natur der Sache gemäss, bei mehr dekorativen Compositionen, in  
denen Blumen, Früchte u. dergl. dargestellt waren. Man spannt hier die  
grossen Gobelins in Goldrahmen auf, was ich nicht loben möchte; sie  
machen in solcher Erscheinung den Anspruch, selbständige Bilder zu sein,  
was sie doch nicht sind, und sie verlieren den Reiz der, wenn auch sehr  
luxuriösen Naivetät, der ihnen als Teppichen, welche man zeitweilig vor die  
Wände hängt, eine so charakteristische Eigenthümlichkeit giebt. Uebri-

gens ist dies ganze luxuriöse Kunst-Institut und die Unterhaltung desselben von Staats wegen für das französische Wesen wohl wiederum bezeichnend.

Besuch in der königl. Porzellan-Manufaktur zu Sèvres. Reiches Lager an mehr oder weniger umfangreichen Prachtwerken. Eleganz und Opulenz in Formen und Dekorationen. Sammlung aller Modelle seit der Gründung der Fabrik. Sammlung von gebrannten irdenen Gefässen aller Qualitäten, Zeiten und Völker, sehr instructiv für Material und Behandlung.

Porzellan-Malerei: bedeutende Arbeiten, theils in der Anwendung auf Prachtgeräthen, theils in Goldrahmen und den Bedingungen eines selbständigen Kunstwerkes genügend. Freilich, wie es scheint, durchaus nur Copien, was doch immer ein Ueberwiegen des technischen Elementes anzudeuten scheint, obgleich dies nicht unbedingte Nothwendigkeit sein möchte. Copien kleineren Maassstabes, grossentheils nach Raphael; auch einige grössere, z. B. eine ausgezeichnet schöne Copie der Madonna del Granduca. Lebensgrosse Portraits in halber Figur, nach Ingres und nach Tintoretto, breit und malerisch behandelt, die verschiedenartige Eigenthümlichkeit des Tones (darin die beiden Meister einander ziemlich als Extreme gegenüberstehen) gut wiedergegeben. — Madame Jacquotot, Béranger, Constantin u. A. werden als ausgezeichnetste Porzellanmaler gerühmt; diese sind aber, wie es scheint, der Fabrik nicht unmittelbar angehörig. Die Maler der letzteren liefern wohl mehr nur die kleineren, besonders die mehr dekorativen Darstellungen, in denen sie allerdings nicht minder ausgezeichnet sind. Allerliebste z. B. sind sie in der Nachahmung von Onyx-Sculpturen. — Eine eigentliche Zeichnen- und Kunstschule besteht bei der Fabrik nicht; eine solche müsste natürlich zur Erhöhung der Resultate wesentlich beitragen.

Proben von Lavamalereien (auf Lavaplatzen eingebrannt).

Im Hofe des Palais des beaux-arts vier grosse Medaillons, zu den Seiten der Portale des Vorder- und des Hintergebäudes, mit Bildnissen der grossen Kunstbeschützer: Pericles und Augustus, Leo X. und Franz I. Gut und kräftig gemalt, auf Goldgrund, der aber, besonders an der Sonnen- seite, schon gelitten hat und ins Schwärzliche übergeht.

Ein Lavabild mit zwei idealen Köpfen bei Hrn. Gatteaux, in weicher lavirter Malerei, mit vortrefflichem Schmelz in den Tönen. Doch noch viele Haarrisse (bekanntlich die grössten Feinde für die Dauerbarkeit der Lavabilder); stellenweis wie ein altes Oelbild, dessen Farbe vielfach fein gesprungen.

Drei Tafeln bei Hrn. Hittorf. Eine mit pompejanischer Dekoration; eine zweite ebenfalls mit Ornamenten; eine dritte, von ziemlich grosser Dekoration und als Tischplatte dienend, mit den Figuren französischer Könige, von einer gothischen Dekoration umgeben. Die Farbe durchaus gleichmässig, ohne alle Haarrisse; die Behandlung aber nicht — was

für monumentale Zwecke erforderlich sein wird — pastos, sondern dünn, durchaus wie Gouache; daher ohne energische Wirkung. Das angewandte Schwarz vortrefflich.

### S t r a s s b u r g.

Das Denkmal Gutenberg's von David. Bronzestatue; nach den bekannten späten Bildnissen. mit der Zipfelmütze, sehr langem Bart, und im Pelzrock. Die Gestalt, in ihrer ganzen Conception, hat etwas naturalistisch Naives; das Gewand ist so genommen, dass sich ohne Künstelung bewegte Massen bilden und es dem Ganzen auch an Würde nicht fehlt. Doch ist das Werk nicht von wirklich grosser plastischer Wirkung, auch nicht ganz zur Individualität durchgedrungen; jedenfalls aber ist es viel frischer als das nach Thorwaldsens Skizze ausgeführte Gutenberg-Denkmal in Mainz. — Am Piedestal vier Bronzereliefs, die verschiedenen Weisen geistigen Lebens und geistiger Freiheitsentwicklung, bis zur politischen, ausdrückend. Hier zeigt sich David's Reliefmanier in ihrer charakteristischsten und auffallendsten Weise ausgebildet. Bei einer grossen Figurenfülle besteht die Composition im Einzelnen aus fast rohen, wenig modellirten Umrisszeichnungen; die Gruppen sind wie Theater-Setzstücke übereinandergeschoben, die Tiefen zwischen diesen Stücken wie ausgebohrt. — Gedanke und wenig künstlerische Ausprägung desselben; Rückkehr zur vollkommenen Hieroglyphe.

### C a r l s r u h e.

Das Denkmal des Grossherzogs Carl Friedrich auf dem Schlossplatze, in Bronze, von Schwanthaler. Die Gesamtwirkung vortrefflich, insbesondere das Verhältniss des Piedestals zur Statue sehr gut. Die letztere in einfach lebendiger Bewegung, in den Haupt-Intentionen gewiss gediegen, in der feineren Belebung des Einzelnen indess — soweit mir die abyssinische Hitze des Tages überhaupt ein Urtheil verstattete — nicht völlig befriedigend, in Militär-Uniform und Fürstenmantel, der hinterwärts, obwohl die Gestalt ganz frei steht, in hässlich stylofen Falten hinabfällt. Piedestal mit Inschriften und Wappen, an den Ecken vier allegorische weibliche Figuren. Die letzteren für den Total-Eindruck von guter Wirkung, doch ohne alle architektonische Vermittelung, und sie selbst nur ziemlich puppenmässig behandelt.

Akademie-Gebäude (für die Kunstsammlungen bestimmt) von Hübsch. Dies Gebäude, — wie es wohl meist überall bei den Architekturen von Hübsch der Fall, — interessant in der Construction, welche durchweg charakteristisch und monumental sichtbar ist; dadurch etwas Naturwüchsiges, das dem Gebäude in mehrfacher Beziehung Reiz giebt; aber kein sonderliches Schönheitsgefühl. Durchweg gewölbt. Im Untergeschoss, das für die Sculpturen bestimmt ist, flache Wölbungen, zu

deren Unterstützung starke Säulen, von schönem buntem Marmor, angewandt sind. Starke breite Gurte, zwischen denen die Gewölbe in verschiedenartiger Form, meist als gebogene Tonnengewölbe, eingespannt sind. Die Flachbögen der Gurte setzen unmittelbar über den Kapitälern auf, was sehr unschön ist. Die Kapitäle sind Nachahmungen der Schinkel'schen in den Sculpturensälen des Berliner Museums, doch mit starken plastischen Blättern, die an die Seitenflächen des Abakus emporschlagen, was die Kapitalwirkung beeinträchtigt. Grossartiger Flur und Treppenhalle mit Säulen, die ein schönes, byzantinisirend korinthisches Kapital haben; hier besonders ist die Construction und die perspektivische Ansicht derselben von guter Wirkung. Das Obergeschoss, für die Gemälde und Cartons bestimmt, hat etwas höher steigende Wölbungen, mit sich mehrfach kreuzenden Gurten. Die Haupträume mit Oberlicht, in der Mitte des Gewölbes; die Nebenräume mit Seitenlicht. Das Aeussere nicht besonders erfreulich. Die Fensterform unschön und unarchitektonisch (zwei Drittel des Fensters, zu den Seiten, mit horizontalem Gebälk, das sich in der Mitte als Bogen erhebt). Die obere Hälfte der Façade mit einer unkräftigen Pilasterdekoration.

Bildliche Ausschmückung des Gebäudes. Fresken in der Treppenhalle von M. von Schwind. Grosses Hauptbild: Einweihung des Freiburger Münsters. Zu den Seiten Sabina von Steinbach und Hans Baldung, beide in künstlerischer Thätigkeit. Lünetten mit allegorischen Gestalten. Besonders das Hauptbild interessant, eine reiche, vortrefflich gehaltene Composition mit charakteristischen Einzelheiten, ganz in Schwind's geistvoll poetischer Weise; die Malerei als einfach gute Colorirung, was hier völlig angemessen erscheint, wobei dem Einzelnen aber doch etwas mehr Mark zu wünschen gewesen wäre. — Sculpturen für das Portal und dessen Umgebung, von Reich, in einem einfach edeln Style componirt und ziemlich gut, wenn auch nicht eben mit hohem künstlerischem Sinne, durchgeführt.

Casinogebäude von Hübsch, eine leichtere Garten-Architektur, artig zusammengebaut, wenn auch wieder ohne feineren Geschmack. Unerfreulich z. B. die Form der Fenstersturze, die, gewölbt, die Linien eines sehr flachen Giebels befolgen. — Privathäuser von andern Architekten. Darunter eins mit völlig maurischer Façade, was als zierliche Modespielerei seine Geltung verlangt.

### M ü n c h e n .

Die Architekturen von L. v. Klenze traten mir aufs Neue in ihrer halben Classicität, der es doch an Anlage zur Grösse nicht fehlt, entgegen.

So die Glyptothek mit ihrem ionischen Portikus, dessen Säulen, ungriechischer Weise, uncanellirt, auch ohne das Gepräge der graziös griechischen Schwellung emporgeführt, mit einrinnigen Kapitälern und doch mit dem, nur bei doppelrinnigen Kapitälern wohl motivirten Säulenhalse versehen sind. Das Innere der Glyptothek bleibt durch das römisch brillante Gewölbesystem, durch die schönen Verhältnisse der Räume, durch

die Pracht der dekorativen Stoffe immer wirksam, während die grossen Hauptlinien unter den gewaltsamen Details leiden müssen.

Dass das Aeussere der Allerheiligen-Kapelle aus einer nicht sonderlich verstandenen Nachahmung romanischer Bauformen (etwa nach lombardischen Mustern) hervorgegangen, ist bekannt. Das Innere, mit seinem byzantinischen Kuppelsystem, hat eine vortreffliche Durchführung. Eine höchst eigenthümliche, fast mystische Wirkung gewinnt das Innere dadurch, dass man das Licht der Fenster fast nirgend sieht, während dasselbe doch überall auf dem goldglänzenden Grunde der Gewölbe umherspielt und aus diesen die feierlichen Gestalten der Frescomalerei hervortauschen. Nur die Kämpfergesimse der Pfeiler, von denen die Bögen ausgehen, haben eine zu schwere Ausladung.

Das Gebäude des Kriegsministeriums, gleichfalls von Klenze, erinnert an die gewaltsamen Formen eines Ammanato. Dagegen spricht der Schlossflügel des Neuen Königsbaues, im Aeusseren wie im Inneren, durch einfache Tüchtigkeit an. — Die vor den Festsaalbau nach dem Hofgarten vortretende Loggia ist ein Werk im Style des Palladio, trotz ihrer spätitalienischen Formen doch von stattlicher Wirkung. Sie hat unten schwerere, oben leichtere Arkaden und vor den Pfeilern der letztern Säulen mit vorgekröpftem Gebälk, über welchem die acht Gestalten der Kreise des Königreiches und auf den Ecken zwei aufrecht sitzende Löwen angeordnet sind. Diese Sculpturen stehen in gutem Verhältniss zu der Architektur (wobei nur die Löwen etwas Pudelartiges haben). Dagegen ist das Innere der Loggia, im Widerspruch gegen die massigen Architekturformen, mit einer Ueberfülle kleinlicher gemalter Dekorationen im pompejanischen Style versehen.

Im Inneren der Pinakothek bringen die Haupträume, durch ihre Grösse und ihr Verhältniss, eine imponirende Wirkung hervor; doch sind die Wände für die darin aufgehängten Bilder, — falls diese nicht die Grösse von Rubens' jüngstem Gericht haben, — zu hoch. Dies besonders in Betreff der Voute, deren Goldschmuck ausserdem auf die Bilder drückt. Das dabei angewandte Kuppellicht wirkt nicht in seiner vollen Schönheit, theils wegen der Weite jener Voute, theils weil es laternenmässig, von den Seiten einfällt. Die Seitenkabinette der Gallerie sind, bei dem Drängen eines irgend zahlreichen Besuches, zu klein.

Der bronzene Obelisk auf dem Carolinenplatze hat durch seine mächtige Grösse (von 100 Fuss) und seinen glänzenden Stoff wiederum etwas Imposantes, berührt aber das Auge, das vom Kunstwerke mehr als Masse und Stoff verlangt, doch nur in unerquicklicher Weise. Ein würfelförmiger Sockel trägt an seinen Seiten die Inschriften, die den Zweck des Monumentes aussprechen, und ist auf seinen Ecken — ich weiss nicht, zu welchem Behufe — mit Widderköpfen geschmückt. Darüber erhebt sich, durchaus glatt und nichtssagend, die barbarische Obeliskenform, die in ihrer primitiven Anwendung bei den Aegyptern, mit Hieroglyphen bedeckt und durch ihren Zusammenhang mit der grösseren, gleichartigen Architektur bedingt, doch ein völlig Andres war.

Die künstlerische Richtung, die sich in v. Gärtners Gebäuden ausspricht, ist etwa mit der von Hübsch in Carlsruhe zu vergleichen. Er hat

aber nicht die constructive Naivetät des letzteren, er componirt mehr auf den künstlerischen Effekt, hat mehr wirklich künstlerisches Gefühl, das indess wiederum nicht zur wirklichen Classicität ausgebildet ist. Er sucht byzantinische Detaillirung mit einer Art italienischer Gesamt-Anlage — etwa nach den italienischen Analogieen des funfzehnten Jahrhunderts — zu verbinden, ist dabei in der Masse oft grossartig, im einzelnen Detail zuweilen glücklich, im eigentlichen Organismus aber schwer und wulstig. Es fehlt ihm eben der feinere, edlere Lebenssinn. Bei der Wiederholung ähnlicher Aufgaben kommt er denn auch dazu, die Ausführung willkürlich zu modificiren, das eine Gebäude in Haustein, das andre in Backstein, oder (wie an der Bibliothek) die untere Hälfte aus Haustein, die obere aus Backstein zu bauen, u. drgl. m.

Unter seinen Pallastfaçaden (am oberen Ende der Ludwigsstrasse) macht sich mit am Besten das ursprünglich für ein Fräuleinstift bestimmte Gebäude, welches jetzt zu Privatwohnungen dient, eine einfach florentinische Anlage, mit sehr breiten Fensterpfeilern. Dann, gegenüber, das reicher ausgebildete Bibliothekgebäude. Dann, neben dem ersten, das Blinden-Institut, mit vortretenden Portalen in italienisch mittelalterlicher Weise. Daneben, weiter hinauf, das Salinen-Administrationsgebäude, ganz aus Ziegeln (die indess doch bei Weitem nicht die Schönheit der Ziegel der Berliner Bauschule haben), oberwärts in dünnen Formen, mit Lissenen, die, sehr zurückstehend gegen die Energie der Lissenen des guten romanischen Styles, ohne eigentliche Wirkung sind. Hierauf folgt, an der einen Seite des Thorplatzes, das kolossale Flügelgebäude der Universität. Die Eingangshalle derselben mit byzantinischen Säulen; darüber venetianisch gothisirende Fenster, deren Formen nicht hinlänglich klar entwickelt sind. Die grosse Aula im Innern von unerfreulicher Wirkung; die Fensterarchitektur derselben nicht nach dem inneren Bedürfniss, sondern nach dem äusseren System angeordnet; unten byzantinisch-gothische Fenster, hoch oben kleine Rundfenster, schwerfällige Wandpfeiler, u. s. w. Der Universität gegenüber, am Thor, das Institut zur Erziehung adliger Fräulein, eine der besten Gärtner'schen Façaden, in der Fensterarchitektur mit spätgothischen Motiven, die gut wirken. Daneben das Priesterseminar, antediluvianisch roh, fast ohne Details und völlig wie ein Gefängniss. — Auf dem Universitätsplatz zwei springende Brunnen von Gusseisen, in schweren massigen Formen, doch mit guter Vertheilung des Wassers.

Zu diesem Cyclus der Gärtner'schen Gebäude gehört ferner die Ludwigskirche. Die Façade derselben ist nicht gross hinaufgeführt und erscheint durch ihre ganze Eintheilung, die kleine Eingangshalle, die horizontal durchschneidenden Friese kleiner als sie in Wirklichkeit ist. Die Thürme sind nicht schön, die Strebebögen über den Seitenschiffen in schwere byzantinische Arkaden verwandelt. Das Innere, eine einfach romanische Anlage bildend, hat eine allerdings grossartige architektonische Totalwirkung. Die Gliederung der Pfeiler ist sehr einfach, selbst roh. Die schwere Kapitälform, die Gärtner überall liebt (wie an den Gebäuden der Trinkhalle zu Kissingen), gestaltet sich hier, bei prächtiger Detaillirung, überaus unerfreulich; es ist eigentlich die elegante Barbarei der Kapitälform von S. Vitale zu Ravenna, die in der breiten Anwendung auf den Pfeiler doppelt barbarisch wird. Die Architekturtheile sind farbig, in mässig gebrochenen Tönen, dekorirt, was aber schon die architektonische

Würde stört. Wesentlich wird die architektonische Wirkung des Innern, auch die der Gewölbe, durch die Fülle der Malereien, welche dasselbe bedecken, beeinträchtigt. Dass dem Hauptschiffe der architektonische Schluss der Absis fehlt und statt dessen, für das grosse Bild des jüngsten Gerichts von Cornelius, eine gerade Wand angebracht ist, wirkt schon empfindlich; verschärft wird diese Wirkung dadurch, dass das Bild ohne höheren, strengeren architektonischen Rhythmus componirt und ohne malerische Tiefe ausgeführt ist; der Blick wird dabei auch nicht scheinbar durch diese unharmonisch abschliessende Wand (auf deren Fläche die gemalten Gestalten silhouettenartig aufliegen) hinausgeführt. Die Bilder an den Frontwänden des Querschiffes wirken in dieser Beziehung minder empfindlich, da ihre Stellen eine mehr untergeordnete Bedeutung haben und sie sich zugleich, bei kleinerer Dimension, der Architektur der Wände unterordnen.

Die kolossale Feldherrnhalle, am entgegengesetzten Ende der Ludwigsstrasse, nach der Loggia de' Lanzi zu Florenz und wiederum mit byzantinisirendem Detail erbaut, macht sich ungemein weit, leer und kahl. Es ist darin, wie auch sonst bei Münchener Anlagen, etwas Zweckloses. Die beiden Bronzestatuen von Tilly und Wrede, welche in der Halle stehen, erscheinen trotz ihrer ebenfalls kolossalen Grösse puppenhaft klein.

Die Maria-Hilf-Kirche in der Vorstadt Au, entschieden gothisch, nach Ohlmüllers Plänen. Im Inneren von ganz bewältigendem Eindruck. Die Seitenschiffe von gleicher Höhe mit dem Mittelschiff; die Pfeiler sehr schlank, mit je acht Halbsäulen. In der ganzen Architektur das Gepräge einer hohen, leichten Erhabenheit, im ansprechenden Gegensatz gegen das düster Zwingende der Kirchen frühgothischen Styles (wie Notre Dame zu Paris). Ueberall die schlichte Steinfarbe, durch die prachtvollen Glasmalereien, welche rings die Fenster ausfüllen, warm angehaucht. Das Gebäude bezeugt es wie kein zweites, welche Bedeutung die Glasmalerei als figürlich monumentale Kunst für die gothische Architektur hat, wie das Innere der Kirche durch die gemalten Fenster erst seine Vollendung empfängt, und wie Beides, jene architektonischen Formen und diese verklärten figürlichen Darstellungen, in der innigsten, sich gegenseitig bedingenden Wechselbeziehung stehen. Sehr wohlthuend ist es übrigens, dass sonst im Innern fast gar keine Farbe angewandt ist. Die irgendwie reichere Polychromatik der architektonischen Formen im Innern des gothischen Gebäudes verdirbt die Ruhe, die, um den Träger für den Eindruck der Farbenpracht der Fenster zu gewinnen, prinzipiell ein unbedingtes Erforderniss ist. — Das Aeussere der Kirche, mit Ausnahme der Façade, ist sehr einfach und in der Masse allerdings schwer, wie die nordisch mittelalterlichen Backstein-Kirchen (zumal die mit gleich hohen Schiffen). Auch das Stabwerk der Fenster besteht aus Backstein. Die Façade ist mehr spielend componirt. Hier sind die Stücke mit den Details aus Hausteinen ein- oder aufgesetzt. Das Achteck des Thurmes entwickelt sich nicht gar schön; doch macht sich der Thurm im Uebrigen gut und besonders die durchbrochene, sehr leichte und schlanke Spitze vortrefflich. Die Blumenreihen an den Kanten der Spitze erschienen mir

etwas zu stark. Das Dach der Kirche ist mit farbig gläsernten Ziegeln gedeckt, die bei starker Färbung leider zugleich ein sehr schweres Muster bilden.

Die Bonifacius-Basilika, von Ziebland, ein mächtiges fünf-schiffiges Gebäude, das bestimmte Princip frühmittelalterlicher Basiliken fast noch bestimmter wiederholend, als das gothische in der Aukirche vorgeführt ist. Einfach strenge Anlage, ohne Thurm. Vorhalle mit Säulen, deren Kapitäle, gleich denen der Säulen im Inneren, reich aber nicht gar schön gebildet sind. Im Inneren, wie bei den noch ganz unentwickelten Anlagen solcher Art, wenig architektonische Gliederung, statt deren alle etwa erforderliche Theilung durch farbige Ornamentik bewirkt ist. Die innere Masse des Gebäudes erscheint nur als für die darauf ausgeführten Wandmalereien bestimmt.

An der Rückseite ist die Basilika mit einem Benedictinerkloster verbunden und an dieses stösst, in der äussern Architektur völlig eins damit — wie verschieden auch an Zweck, — das Kunstaustellungsgebäude, gleichfalls von Ziebland. Der Portikus desselben, dem der Glyptothek gegenüber, mit korinthischen Marmorsäulen. Die Räumlichkeiten im Inneren nicht sonderlich ausgedehnt; das Licht zumeist zweckmässig von oben einfallend. <sup>1)</sup>

Das Fach der Bildhauerei wird entschieden von Schwanthaler beherrscht. Er hat ein reiches, flüssiges, dekoratives Talent, das sich, solcher Eigenthümlichkeit gemäss, am Glücklichsten in der Ausführung der bildnerischen Dekoration prächtiger Räume bethätigt. So in seinen Relief-sculpturen, die hier und dort das Innere der Glyptothek und des neuen Königsbaues schmücken. In dem letzteren, und zwar im Thronsaal des Königs, rühren von ihm u. A. die zahlreichen Reliefs her, deren Inhalt aus den pindarischen Gesängen entnommen ist und die den fertig classischen, sehr geistvollen Dekorateur erkennen lassen. Sie sind weiss auf goldnem Grunde. Ebendasselbst, in einem Zimmer des Obergeschosses, ein Fries mit Szenen der Venusmythe, weiss auf rothem Grunde, auch dies eine trefflich dekorative, antikisirende Arbeit.

In dem prachtvollen Thronsaale des Festsaalbaues sind die kolossalen vergoldeten Erzstatuen der Wittelsbacher, die zwischen den Säulen stehen, nach seinen Modellen gegossen. Diese sind nicht minder dekorativ gehalten und interessant und ansprechend da, wo ein phantastisches mittelalterliches Kostüm solcher Wirkung förderlich entgegenkam. Die Personen aus der Perrückenzeit dagegen machen allerdings einen perrückenhaft langweiligen Eindruck und die Statue König Karls XII. von Schweden einen sehr übeln, da der Bildhauer das so charakteristisch Knappe des Helden nicht wiederzugeben gewagt und ihn, ganz unpasslicher Weise, mit einem Mantel stylos bedeckt hat.

<sup>1)</sup> Auch ist die zweckmässige Einrichtung der horizontal an den Wänden angebrachten Eisenstangen, zum Aufhängen der Bilder, wie in den Ausstellungsräumen der Akademie von Antwerpen, zu bemerken.

Eine, für unsre Zeit eigenthümliche, aber im Erfolg nicht sonderlich glückliche Behandlung der bildnerischen Sculptur findet sich im Ballsaal des Festsaalbaues. Hier sind Säulenstellungen mit Tribünen auf beiden Seiten des Saales und über den Säulen Karyatiden angeordnet. Die letzteren und die in die Wände des Saales eingelassenen Reliefs, Tänzergruppen darstellend, sind farbig angestrichen, halbwegs naturgemäss. Die Wirkung dieser polychromatischen Behandlung ist sehr unangenehm, nicht wegen der Farbigkeit an sich, sondern weil die Sache eine halbe und doch zugleich eine grobe Behandlung zeigt. Die Farbe bildet einen undurchschimmernd körperlichen Ueberzug über der Form.<sup>1)</sup>

Aehnlich, wie mit den eben besprochenen Statuen des einen Thronsaales verhält es sich sodann mit den beiden Bronzestatuen in der Feldherrnhalle. Der Tilly, der ein buntes und lustiges Kostüm trägt, ist von guter dekorativer Wirkung; der Wrede schon langweiliger, — zur Hälfte schwer in den Soldatenmantel eingewickelt, der sich übrigens doch, wie durch einen partiellen Windstoss, in antik leichten Falten über das eine Bein hinwirft.

So sind ferner die Statuen Schwanthalers, welche sich an der Façade der Ludwigskirche befinden, zum Theil von einer vortrefflichen architektonisch plastischen Wirkung. Die Figur des Johannes namentlich ist sehr glücklich gedacht und angelegt; die des Christus ist steifer typisch gehalten.

So die Statuen der acht Kreise des Reiches über der Loggia des Festsaalbaues, die durch naiv genrehafte Anklänge etwas Ansprechendes haben. So die der Maler über der Gallerie der Pinakothek, u. s. w., u. s. w.

In Schwanthalers Atelier sah ich die Modelle zu einer grossen Menge seiner Werke. Diese Uebersicht liess das Eigenthümliche seiner Richtung, Vorzüge wie Mängel, noch schlagender erkennen. Auch hier machte sich das durchgehend Dekorativ in der Anlage, leider aber zugleich das oft Flüchtige, Aeusserliche, zum Theil sehr Rohe in der Durchbildung geltend. Neben zahlreichen Modellen der in München ausgeführten Arbeiten sah ich solche von auswärtigen Denkmälern: — des unseligen Frankfurter Goethe, des Carlsruher Grossherzogs, der unbedeutenden Mozart-Statue in Salzburg, der von Jean Paul in Bayreuth, die auf mich einen sehr wenig erfreulichen Eindruck machte und an der ich die künstlerische Durchführung empfindlich vermisste. Dagegen erschien die sitzende Statue des Rudolph von Habsburg für Speyer, durch das Kostüm begünstigt, wiederum als eine gute dekorative Arbeit. So auch die Colossalstatuen merkwürdiger Böhmen, die für den Bronzeguss gearbeitet und für eine dortige Walhalla, das Privatunternehmen eines böhmischen Grossen, bestimmt waren. Die Metopen für die Ruhmeshalle, Culturzustände darstellend, Reliefs in grauem Marmor, waren zum Theil von sehr schöner dekorativer Wirkung, — einige kirchliche Reliefmonumente selbst von eigenthümlicher Lieblichkeit im Gefühl. Zwiefach widerwärtig nahmen sich solchen Werken gegenüber die Statuen der Walhallagiebel aus, durch-

<sup>1)</sup> Jedenfalls dürfte dies Beispiel bei den Erörterungen über antike Polychromie mit in Betrachtung gezogen werden und über den Erfolg, zu dem ein derartiges halbes, zwischen Naturwahrheit und Dekoration in der Mitte stehendes Princip führt, einen Beleg abgeben können.

weg sehr unschöne, schwerfällige, plumpe Gestalten. Einige lebensgrosse weibliche Gestalten, nackt, eine Melusine u. dgl. darstellend, waren dazu bestimmt, zartes Lebensgefühl im Marmor darzulegen; ich vermisse dabei im Ganzen aber die eigentlich hohe, reine Naivetät. Eine Portraitbüste, — die des S. Boisseree — zeigte dagegen, bei trefflicher individueller Durchbildung, welches schönes Talent Schwanthaler neben jener vorherrschend dekorativen Richtung allerdings auch zur feineren Naturbeobachtung besass, und liess es schmerzlich bedauern, dass dasselbe so wenig concentrirt, so wenig zur Herausarbeitung seines Besten gelangt war.

---

Die eiserne Reiterstatue des Kurfürsten Maximilian I., nach Thorwaldsen's Skizze von Matthiae modellirt, ist der Art, wie die in solcher Weise gelieferten Werke zu sein pflegen, — gut in Composition und Ausführung, und doch ohne innere Frische. Es ist eben etwas Langweiliges darin, besonders auch in der trivialen, der letzten Zeit des Ritterthums angehörigen Rüstung. Auch das Pferd entbehrt des Ausdruckes schöner Energie. Uebrigens hat das (leider ganz kahle) Piedestal ein gutes Verhältniss zu der Statue, wie das ganze Monument zu dem umgebenden Platze.

---

Die Sculptur der gemüthlich religiösen Richtung bethätigt sich in einzelnen bemerkenswerthen Leistungen. Dahin gehören die Sandsteinstatuen des St. Georg und des St. Michael am Isarthor, von C. Eberhard, die, einfach componirt und ohne grossen Styl in der Gewandung, durch ein gesundes schlichtes Gefühl ansprechend sind. Dahin auch die Holzsculpturen von Schönlaub in der Au-Kirche, Altäre mit ungefärbten Reliefs auf goldnem Grunde, und Tafeln mit den Leidensstationen, gleichfalls ungefärbt, doch auf blauem Grunde, — auch diese, ohne sonderliche Genialität, in gemüthlich ansprechender Weise behandelt.

Mehr Anspruch schon machen die in natürlicher Farbe derb bemalten und sinnlich anmuthenden Statuen Christi und der Maria, in ein Paar Seitenkapellen der Ludwigskirche. Die zahlreichen Beter, die man stets vor diesen Figuren erblickt, zeigen, was wirkt.

---

Eigenthümliches Interesse gewährte ein Besuch im Atelier des Bildhauers Schaller. Seine Arbeiten vereinen Naivetät und innig geistvolle Behandlung in anziehender Weise. Er hat es auf die Ausführung eines ziemlich umfassenden Cyklus von Dichterstatuetten von nicht zu kleiner Dimension angelegt. Ich sah davon schon eine namhafte Folge zumeist trefflicher Gestalten vollendet. Sein Calderon erschien mir höchst bedeutend; sein Goethe genügte mir weniger.

---

Die Freskomalereien von P. v. Cornelius in der Glyptothek, aus der griechischen Götter- und Heldenmythe, welche den Beginn seiner künstlerischen Thätigkeit in München bezeichnen, möchten wohl die glücklichsten Arbeiten dieses Künstlers sein. Hier ist ein Gebiet der Poesie, in welchem er sich in genialer Unbefangenheit, Freiheit und Grösse ergeht und wo sich ihm geistreiche Gedankenverbindungen ungesucht darbieten. Das poetisch symbolisch Repräsentirende, was sein eigentliches Element zu sein scheint, ist in diesen Darstellungen die Hauptsache; wo der Stoff vorzugsweise dazu geeignet war, zeigt sich naturgemäss auch die bedeutungsvollste Lösung der Aufgabe.

So ganz besonders in dem Göttersaale, der zugleich wegen des glücklichen Verhältnisses der Bilder zur Architektur äusserst erfreulich wirkt. Minder in dem trojanischen Saale; die Bilder werden hier zu gross, die architektonischen Formen treten zu sehr zurück und die Gestalten drücken auf den Beschauer. Dies ist doppelt unbehaglich, da das dramatische Element in den Darstellungen dieses Saales vorherrscht und der Künstler, gewaltiger Handlung zu genügen, in Manier übergeht. Wo indess wiederum das ruhiger Repräsentirende seine Stelle findet, wie z. B. in den Hauptgruppen der Zerstörung Troja's, da macht sich aufs Neue seine Grösse geltend. Hier befindet sich auch diejenige Composition, die man vielleicht geradehin als das schönste und gediegenste von Cornelius Werken bezeichnen darf, die monochrom gemalte Entführung der Helena, ein Bild, welches die edelste, unmittelbarste und reinste Darstellung des Gedankens in der körperlichen Form ist. — Die ganze malerische Behandlung dieser Fresken ist freilich scharf, hart, conventionell; aber sie hat dabei zugleich noch etwas entschieden Primitives, etwas, das mit der keuschen Strenge der Kunstrichtungen des funfzehnten Jahrhunderts noch durchaus parallel läuft. —

Die grossräumigen Fresken, die Cornelius in der Ludwigskirche ausgeführt, stehen in ihrer Gesammtheit, trotz sehr schöner Einzeltheile, gegen die der Glyptothek zurück. Sie sind der Entwicklung des dogmatischen Gedankens gewidmet, und zwar in einer entschieden scholastischen Richtung, die mit der Naivetät künstlerischer Conception gelegentlich in einen bedenklichen Widerspruch geräth, sich gelegentlich auch mit dem Nothbehelf kleinlicher oder kaum auszudeutender Embleme begnügen muss. So sieht man, an dem Bandgewölbe über dem Hauptaltar, den weltschaffenden Gott gleichzeitig in feuriger Bewegung und in unwandelbarer Ruhe dargestellt, — ruhig sitzend und doch mit dem Oberleibe gewaltsam bewegt, was, der Natur der Sache nach, kein Bild reiner Erhabenheit gewährt. Die Embleme seines Schaffens sind Sonne und Mond, denen er mit der Rechten und mit der Linken ihre Bahnen anweist, und die Erde, auf der seine Füsse ruhen, — Andeutungen, die in der Vorzeit allerdings gäng und gäbe waren, weil sie der damaligen kindlichen Weltanschauung entsprachen, die aber für die tieferen Blicke, welche die neuere Zeit in den Bau der Welt gethan, eben nichts mehr sagen. Um ihn her sind Repräsentanten der verschiedenartigen Engelchöre, ganz nach den Feststellungen der mittelalterlichen scholastischen Lehre. Hier werden die bezeichnenden Embleme noch misslicher. Die Gestalten der „Scientiae“ z. B. tragen, um das höchste Wissen von Zeit und von Raum anzudeuten, die kleinen irdischen Geräthe einer Sanduhr und einer Kugel nebst Zirkel

in den Händen, während zugleich bei den „Potestates“ die Kugel, aber in andern Begriff, als Symbol der Herrschaft wiederkehrt. Glücklicher, weil einer viel einfacheren Anschauung angehörig, sind die Gruppen der Erzengel in den Stichkappen desselben Gewölbes; deren Begriff freilich ebenfalls nur durch das Zurückgehen auf den mittelalterlichen Gedanken klar wird.

Bei Weitem das Vorzüglichste sind die Gruppen an den Hauptgewölben, die das Walten des heiligen Geistes ausdrücken sollen: in den vier Feldern des Mittelgewölbes die Heiligen des alten Bundes, die Apostel des neuen und die Märtyrer, die Kirchenlehrer und Ordensstifter, die Verbreiter und die Schützer des Christenthums nebst den heiligen Jungfrauen; in den Feldern des einen Seitengewölbes die Evangelisten, in denen des andern die Kirchenlehrer. Diese Compositionen sind im Ganzen sehr grossartig, weil es hier einfach auf traditionelle Ruhe und Stylistik ankam, mit der sich zugleich die persönliche Symbolisirung ganz wohl vereinigen liess. Die Gestalten der Evangelisten sind vortrefflich, die des Lucas namentlich höchst schön und bedeutend. Die Gestalten der Kirchenväter, deren Entwürfe und Cartons nicht von Cornelius selbst, sondern von Hermann, herrühren, sind ungleich schwächer.

Die grossen Wandbilder haben das Walten des Gottes-Sohnes zum Inhalt. Geburt und Kreuzigung, auf den Seitenwänden, stehen einander gegenüber. Beide sind stylistisch componirt, doch zumeist schwach in der Ausführung und unangenehm in der Gewandung. An dem Bilde der Kreuzigung machen sich im Einzelnen scharfe und selbst schöne Charaktere geltend. Die kleineren Nebenbilder über beiden, von Hermann, sind wiederum unbedeutend. — Das Hauptbild, an der kolossalen Wand des Hauptaltars, ist das jüngste Gericht, das von Cornelius eigenhändig gemalt ist, während er die malerische Ausführung aller übrigen Bilder seinen Gehülften überlassen hat. Aber auch dies grosse Werk ist künstlerisch ohne Wirkung; es hätte entweder mehr in architektonischer Strenge oder mehr in eigentlich malerischer (visionärer) Wirkung behandelt sein müssen. Es ist eben ein grosses Durcheinander in matt harmonischen Farben. Die technische Ausführung ist mässig, die Gewandung wiederum unschön. Am meisten Geniales ist in den Teufeln, auf der unteren Hälfte des Bildes. Aber auch dies, wie es hier vor Augen steht, ist doch eben nur eine Phantasterei, die das neunzehnte Jahrhundert schwerlich mehr für gegenständlich erachtet. Ueber das Verhältniss der Gemälde zur Architektur der Ludwigskirche habe ich bereits im Obigen gesprochen. —

Neben den Gemäldesälen der Pinakothek läuft der Corridor der Loggien hin, in dem es sich behaglich lustwandelt, und der so vielen mehr oder weniger freien Nachbildungen, welche das neue München in sich schliesst, nun auch ein Seitenstück der berühmten raphaelischen Loggien hinzufügt. Der Inhalt der Malereien, die arabeskenhaft und in kleinen Bildern den Raum ausfüllen und die bekanntlich ebenfalls nach Cornelius Entwürfen ausgeführt sind, gehört der Kunstgeschichte an. Das Totale der Dekoration ist von sehr anmuthigem Eindruck, in reicher, edler Pracht, dem Style der vatikanischen Loggien ungefähr entsprechend. Es sind allerlei kunsthistorische Gedankenspiele, die in den symbolisch arabeskenhaften Andeutungen meist einen sehr reizenden Eindruck machen, sich auch in den kleinen Kuppel- und Lünettenbildern dem Ornamentisti-

schen in der Regel unterordnen, so dass das gelegentlich Banale, — z. B. die Bezeichnung von Dürer's und von Tizian's künstlerischer Bedeutung dadurch, dass Kaiser Max jenem die Leiter hält, Karl V. diesem einen Pinsel von der Erde aufhebt, — im Allgemeinen nicht auffällig wirkt. Die Ausführung dieser kleinen Gemälde ist freilich ohne sonderlichen Geist, ängstlich flau stylistisch und fern von allem energischen Lebensgefühl.

Unter den Freskomalereien von Schnorr sind ebenfalls diejenigen, mit denen seine künstlerische Thätigkeit in München begann, — die aus dem Cyclus des Nibelungenliedes im Erdgeschoss des neuen Königsbaues (deren Beendigung durch die folgenden Arbeiten einstweilen unterbrochen wurde), entschieden die bedeutenderen, aus der Unmittelbarkeit des künstlerischen Gefühles entsprungen. Besonders trefflich sind die des Eingangssaales, welche die Darstellung einzelner, in ihrer Persönlichkeit ruhig repräsentirender Gestalten enthalten. In der Behandlung freilich sind auch sie herb und scharf, in Farbe und Stylistik völlig quattrocentistisch, etwa der Richtung eines Pinturicchio entsprechend.

Im Festsaalbau sind von Schnorr drei grosse Säle mit Darstellungen aus der Geschichte Karls des Grossen, des Friedrich Barbarossa und Rudolph's von Habsburg, — etwa zur Bezeichnung der Hauptepochen des deutschen Kaiserthums, — angefüllt. Diese haben mehr oder weniger den Charakter von Tapeten, — nicht bloss deshalb, weil sie solche scheinbar, durch entsprechende Einfassungen, vorstellen, sondern weil sie sich eben nicht architektonisch einfügen, weil die Darstellungen gewaltsam aus der Wand vortreten, weil die ganze Behandlung dekorativ ist, weil dieselbe auch (wie in der Hauptepoche der Tapetenfabrikation) an die Stelle jener naiv alterthümlichen Richtung eine etwas manieristische Nachahmung Raphael's treten lässt. Bei grossen Motiven, bei sehr schöner Einzelausführung fehlt es doch an wahrer Grösse des Styles; am meisten tritt dieser noch hervor, wo die Darstellung, wie z. B. im Barbarossafest zu Mainz, einen dekorativ repräsentirenden Charakter hat. Die Gestalten gehen, im Widerspruch gegen Aufgabe, Format und Mangel des Helldunkels (den man in München für nothwendig zur grossen historischen Malerei zu halten scheint), genrehaft schwer durcheinander. Die Gewandung wird, wenn sie frei sein soll, häufig wiederum unschön, wenn auch keinesweges in der auffälligen Weise, wie dies in den Malereien der Ludwigskirche der Fall ist. Trotz der Grösse der Räume, trotz jenes dekorativen Gesamtcharakters wirken die Darstellungen auch in räumlicher Beziehung nicht behaglich; es wird dem Beschauer in dem Gewühl, welches ihn umgiebt, eben nicht recht wohl. —

Die Räume des neuen Königsbaues, auch einige des Festsaalbaues, enthalten ausserdem noch eine sehr grosse Fülle bildlicher Ausstattung von den Händen verschiedener Künstler, mit Darstellungen aus griechischen und aus deutschen Dichtern. Sie beginnen, im neuen Königsbau, mit ältest griechischen Dichtungen und mit einer Behandlungsweise, welche, wie es scheint, zugleich die Anfänge der griechischen Malertechnik ver-

gegenwärtigen soll. Es sind zunächst kleine orphische Scenen des Argonautenzuges, monochromatisch (roth auf gelblichem Grunde), nach Compositionen von Schwanthaler. — Dann colorirte Umrisszeichnungen auf lichtgrauem Grunde, aus Hesiod, ebenfalls nach Schwanthaler. — Darstellungen aus den Hymnen Homer's, nach Schnorr, in der Composition vielfach anmüthig, sind wiederum äusserlich dekorativ gehalten, ohne eine tiefere künstlerische Befriedigung zu gewähren. — Den auf diese folgenden pindarischen Reliefs von Schwanthaler, im Thronsaale, reihen sich anakreontische Compositionen von A. Zimmermann an, matt und angelernt in der Erfindung, bunt in der Wirkung. — Compositionen aus Aeschylus, nach Schwanthaler, sind meist sehr kleine Bilder, pompejanisch bunt aufgebaut, mit einzelnen schönen Figuren, doch zumeist, und besonders in der Ausführung, sehr äusserlich behandelt. — Kleine Bilder aus Sophokles, ebenfalls nach Schwanthaler, sind wiederum nur Dekoration, wie dergleichen zur Genüge auch an andern Orten geliefert wird. — Mit innerem Kunstgefühl und sehr erfreulich, wenn auch ohne durchgehend gediegene Meisterschaft, erscheinen dagegen die Bilder aus Aristophanes, auch diese nach Schwanthaler. — Scenen aus Theokrit, nach H. Hess und Andern, sind sehr verschiedenartig; Anmüthiges wechselt mit Unbedeutendem und Mattem.

Die Bilder aus deutschen Dichtern beginnen mit Walther von der Vogelweide, von Gassen gemalt; sie sind unbedeutend und sehr affektirt. — Die aus dem Parival, von Hermann, sind studirt, mit trockner, aller naiven Frische entbehrender Feierlichkeit. — Die aus Bürger's Gedichten von Ph. Foltz haben Haltung, ansprechende Naivetät und malerische Wirkung, wenn auch in Ton und Gefühl ohne tiefere Energie. Sie nähern sich der Düsseldorfschen Richtung an. — Die aus Klopstock, von Kaulbach gemalt, sind bedeutend in der Composition, doch ohne eigentliche Grösse des Styles und ohne Naivetät in der Gewandung. — Darstellungen aus Wieland's Oberon sind in einem bunt pompejanischen Frieze enthalten; sie rühren von Neureuther her und sind in dessen bekannter Weise componirt, in der Ausführung sehr schwach. Unter dem Frieze befinden sich andre Scenen aus Wieland, nach Kaulbach's Entwürfen, artig dekorative Compositionen auf dunkelbraunrothem Grunde, von sehr mässiger Ausführung, doch gut im Ton. — Darstellungen aus Goethe, von Kaulbach, verrathen ein entschiedenes poetisches Gefühl, aber nicht die unmittelbare künstlerische Intuition. In der Gewandung sind sie durchweg schwach conventionell, in den malerischen Elementen sehr mässig. — Darstellungen aus Schiller, theils von Ph. Foltz, theils von W. Lindenschmit, sind, bei Mängeln im Einzelnen, einfach edel im Gefühl. — Darstellungen zu Tieck's Dichtungen, von M. v. Schwind, sind ansprechend und mit innerlicher Poesie durchgeführt.

Im Obergeschoss des neuen Königsbaues ist noch ein Zimmer anzuführen, dessen Hohlkehle, in pompejanisch bunter Anordnung, kleine griechische Landschaften, nach Rottmann's Compositionen, die sich als artige Dekorationen geltend machen, enthält.

In den unteren Räumen des Festsaalbaues ist eine Reihe von Sälen mit Bildern aus der Odyssee geschmückt, nach Schwanthaler's Zeichnungen von Hiltensperger gemalt. Auch diese wiederum sind nicht sonderlich erfreulich. Die Compositionen sind, dem Gedichte allerdings sehr wohl entsprechend, in einer halb idyllisch landschaftlichen Weise

gefasst, aber nicht mit recht naiver Frische durchgeführt. Es ist viel Herkömmliches darin, und unter diesem sogar das Beste. Der Ausführung fehlt es ebenfalls an wahrer innerer Kraft und Frische; es sind mehr oder weniger glänzende Dekorationen, zum Theil in süßen Tönen, die an die Zeit der Angelika Kauffmann erinnern.

Die Freskomalereien, welche von H. Hess und seinen Freunden und Gehülfen in der Allerheiligen-Kapelle ausgeführt sind, haben eine sehr entschiedene Eigenthümlichkeit. Der fast mystischen Wirkung, welche das Hervortreten dieser Gestalten aus dem goldschimmernden Grunde der Wölbungen hervorbringt, ist bereits oben gedacht. Höchst würdig, ideal verklärt und in feierlichster Ruhe blicken die Gestalten auf den Beschauer herab. Diese allgemeinen Eigenschaften sind es, was ihnen den künstlerischen Styl giebt; alterthümliche Motive sind bei ihnen nur im Einzelnen aufgenommen, nichts von knechtischer Nachahmung der Darstellungsweise einer früheren Zeit. Gleichwohl ist bei ihnen Alles, trotz der schönen modernen Behandlung, nur Repräsentation im altchristlichen Sinne, ist Alles somit symbolisch, mystisch. Reelle Gegenständlichkeit, thatkräftige Wirkung und Wirksamkeit werden nicht erstrebt. Es ist eben durchweg ein Bild des neu-mittelalterlichen Katholicismus, aber in seiner edelsten, am meisten berechtigten Gestalt. Im Allgemeinen sind die Bilder über den Mittelräumen die gediegeneren, und gehören sie zumeist wohl der eignen Hand des Meisters an.

Aehnlicher Richtung, von denselben Meistern ausgeführt, gehören die Fresken der Bonifacius-Basilika an. Ich sah dieselben noch nicht völlig enthüllt. Die Gestalten der Absis, auf goldnem Grunde, sind trefflich, ganz in der Weise von Hess; doch vielleicht ist die entsprechende Darstellung in der Allerheiligenkapelle noch feierlicher gehalten. Die an den Wänden ausgeführten Bilder aus der Geschichte des h. Bonifacius, — die grösseren dramatisch componirt und mit landschaftlichen Gründen, die kleineren grau in grau gemalt, enthalten viel Gutes und schöne innige Motive; doch scheint sich die Richtung der Künstler, — Hess und Schraudolph, der beiden eigentlich bedeutenden unter denen, die hier thätig waren, — nicht recht in diesem Elemente zu bewegen; es fehlt ihnen die höhere dramatische Energie, was sich auch in der Zähmheit des malerischen Tones zeigt. Die kleineren Bilder sind zum Theil wirklich befriedigender, weil hier das dramatische Element sich wiederum mehr der symbolisirenden Richtung zuneigt.

Die protestantische Kirche hat ein grosses, al fresco ausgeführtes Deckengemälde von C. Hermann: Christi Himmelfahrt; zu seinen Seiten zwei anbetende Engel, über ihm Gott Vater mit verschiedenen Reigen von Engelköpfen; unter ihm die beiden weissen Engel und die Jünger. Es ist ein mathematisch strenger Ernst in diesen Gestalten und besonders in ihren Gewändern; wo dies nicht der Fall, wie z. B. in dem

bewegteren Christus, wird die Darstellung matt. Die ganze Gefühlsweise ist entschieden byzantinisch starr; dem entsprechen auch die dunkelnden, grau-blau-röthlichen Farbenspiele, die ein seltsames Mysterium um die Gestalten her anzukündigen scheinen. Von edler katholischer Sinnlichkeit ist Nichts in dem Bilde; insofern könnte man es fast protestantisch nennen. Aber der Gegensatz gegen das sinnliche Element bringt, in jener düstern Starrheit, einen fast unheimlichen, höchst zelotischen Eindruck hervor. Dem gemäss ist aber freilich der Ausdruck der Köpfe zum Theil sehr ergreifend, besonders der Kopf des einen der beiden weissen Engel, der, auf die Gemeinde niederblickend, sie mit schmetterndem Eifer zur Beobachtung des Vorganges auffordert.

Der grosse al fresco gemalte Fries von Neher am Isarthore, den Einzug Kaiser Ludwigs in München darstellend, wiederum eins der früheren Schmuckwerke des neuen Münchens, ist sehr schön componirt und auch in der Ausführung, bei einfachem Vortrage, sehr edel gehalten. Leider geht er, dem Wetter ausgesetzt, seinem Untergange schon entgegen. Dasselbe ist der Fall mit den beiden Heiligenbildern über den Seiteneingängen des Thores.

In den Arkaden des Hofgartens haben sich den Darstellungen aus der bairischen Geschichte und den italienischen Landschaften von Rottmann, in dem, dem Festsaalbau gegenüberstehenden Flügel, neue Frescobilder angereiht. Die Wände haben hier wiederum eine reiche pompejanische Dekoration und oberwärts kleine Bildfelder, die, in sehr grosser Folge, Darstellungen des griechischen Freiheitskampfes, von Rigas bis auf König Otto, enthalten. Es sind Compositionen von Peter Hess, ausgeführt von Nilson. In Berücksichtigung des kleinen Raumes, der für die Darstellung der einzelnen Scenen gegeben war, sind diese jedesmal mit wenigen Figuren, doch zumeist in sehr geschickter Andeutung des Vorganges, vergegenwärtigt. Die Ausführung ist ganz gut. Nur reichen so beschränkte Mittel auf die Länge allerdings nicht hin: das Ganze wird dadurch zuletzt doch bilderbuchmässig, anekdotisch. Ueberhaupt fällt es einigermassen auf, hier, an der Stelle öffentlichen Verkehrs, nächst den italienischen Landschaften, — die, derb dekorativ behandelt, leider mehr und mehr ihrem Untergange entgegengehen, — wieder das Ausland vorgeführt zu sehen.

Hiebei ist der in Oel gemalten Schlachtenbilder von Peter Hess zu gedenken, welche sich im Bankettsaale des Festsaalbaues befinden. Diese geben durchweg, den Ruhm des Meisters in solchen Darstellungen charakteristisch bezeichnend, eine vortrefflich energische Erzählung der jedesmaligen Thatsache, mit künstlerischen Episoden und in höherer landschaftlicher Haltung. — Die andern Schlachtenbilder in demselben Saale, von Adam u. A., sind weniger interessant.

In benachbarten Sälen hängen die gefeierten Bildnisse schöner Frauen der Jetztzeit, von Stieler gemalt, — artige Mode-Portraits.

In einem Raume des Festsaalbaues, vorläufig zusammengestellt, sah ich die Bilder mit Ansichten Griechenlands, von Rottmann, die, wie mir gesagt wurde, zuerst in den Arkaden des Hofgartens (zur Seite der italienischen Landschaften) gemalt werden sollten und die nun in einer neu zu bauenden Pinakothek ihre angemessene Aufstellung finden werden. Es ist eine bedeutende Reihenfolge von Bildern, in verschiedener Technik ausgeführt, zumeist in der, von den Münchnern vielfach geübten Wachsmalerei. Es sind Werke eines wunderbar hohen und ernsten Styles, historische Landschaften im ächtesten Sinne des Worts. Eine grosse elegische Stimmung, ernste Formen und ein entsprechender, doch je nach der Aufgabe sehr verschiedenartiger Ton sind ihnen überall eigen. Es weht den Beschauer aus diesen Naturbildern der Ernst an, der die Basis eines grossen Volkslebens ausmacht und zugleich dem Vergangensein desselben entspricht. Die ergreifendsten sind die in kühleren Tönen gehaltenen Landschaften; einige haben glänzende Lichteffecte, auch diese höchst meisterlich, doch der Art, dass hier, zunächst wenigstens, das virtuosenmässig Frappante vorherrscht. Durchweg sind sie mit höchst meisterlicher Derbheit und Kühnheit gemalt. — Diese Bilder dürften dem Bedeutendsten der gesammten Münchener Kunst den Rang streitig machen.

Einige treffliche, in Oel gemalte Landschaften, von andern Künstlern, sah ich im Lokal des Kunstvereins. In einfach plastischer deutscher Weise componirt, waren sie zugleich durch schöne Luft- und Lichtwirkung ausgezeichnet. Auch bei ihnen gewährte das gediegen malerische Element einen wohlthätigen Gegensatz gegen so viel Conventionelles, das zu München in den sogenannten höheren Kunstfächern den Vorrang zu behaupten strebt.

Besuch in Kaulbach's Atelier. Kleiner Karton zum Sturz Babels und Ausgang der Stämme in alle Welt. In der Mitte der Babelthurm; davor der König. Ueber ihm Jehovah, dessen Blitz die Götzen zerschmettert, welche fallend den Sohn des Königs erschlagen. Verhöhnendes Volk auf den Seiten. Vorn die ausziehenden Stämme: links die Semiten (Asien), patriarchalisch feierlich; in der Mitte die Chamiten (Afrika), knechtische Götzendiener, rechts das kühne Jägervolk der Japhetiden (Europa). Höchste symbolische Poesie, aber hier eben in adäquater Form. Ein Totalgedanke, formell schön gegliedert. Hoher künstlerischer Aufbau, lebendigster innerer Zusammenhang, selbst zwischen den Zügen der Auswandernden, schärfste Individualisirung. Naivetät und Schönheit. Freie volle Gewandung, bei der Grösse des Styles. Ungleich entwickelter als die Hunnenschlacht und ungleich höher als der Fall Jerusalems.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Ich nehme von dem Obigen, was ich 1845 im Angesichte des kleinen Cartons geschrieben, Nichts zurück, ob sich auch bei dem grossen Wandbilde, welches nach dieser Composition in der Treppenhalle des neuen Museums zu Berlin ausgeführt wurde, wiederum der Bruch zwischen dem künstlerischen Gedanken und der künstlerischen Intuition und, neben aller Schönheit der Ausführung, selbst wiederum ein Mangel an voller, ernstlicher Naivetät kund gegeben hat. Die, schön im Technischen mehr symbolisirende Andeutung eines kleinen Cartons und die reale Gegenständlichkeit einer grossen Malerei sind eben verschiedene Dinge und stellen verschiedene Bedingungen.

Die letztere Composition gross in Oelfarbe ausgeführt, energisch und im Einzelnen wunderschön gemalt; aber dadurch das Ganze, in seiner Absichtlichkeit und allen Folgen derselben, nicht gebessert.

Andre Gemälde, in denen Kaulbach als ausgezeichnete freier Colorist erscheint, voll und kräftig, und nur selten noch etwas süss. Ganz vortreffliche italienische Studien, namentlich ein meisterhaft gemalter Hirtenknabe. Bildnisse; besonders schön und gehalten zwei Münchener Künstler, ganze Figuren im Kostüm des sechzehnten Jahrhunderts, aus einem Festzuge. König Ludwig, ganze Figur im Hubertusorden-Kostüm, mit vier Pagen (diese leider etwas süsslich). Alles wundervoll gemalt und auch in den Stoffen höchst gediegen.

Sammlung der Porzellangemälde, im Erdgeschoss der Pinakothek. Platten verschiedener, doch nicht sehr grosser Dimension und elegante Teller. Reiche Folge von Copien, besonders der königlichen Sammlungen. Vorzugsweise gelungen die Nachbildungen der strengeren Meister, z. B. des schönen Madonnenbildes von Francia. Die Haltung in solchen Bildern ist vortrefflich. Auch Einzelnes von mehr malerischer Gattung, Giorgione's schönes Portrait, einige holländische Bilder u. drgl., ist gut wiedergegeben. Wo kräftigere kühnere Färbung und Originalität der Behandlung nachzubilden waren, wie bei Gemälden von Rubens, genügen die Arbeiten viel seltener. Von so grossen Malereien, wie in Sèvres, ist nichts vorhanden. Die Sammlung soll in die neue Pinakothek kommen und wird dort hoffentlich eine mehr künstlerische Verwendung, wie solche bei derartigen Luxuswerken erforderlich ist, erhalten.

Holzschneide-Anstalt von Braun und Schneider. Viele Proben ihrer Arbeit, namentlich zu der grossen Bibel. Die Behandlung in der Münchnerisch-stylistischen Weise (nach neuester, minder einseitiger Art), theils durch die Zeichnung, die häufig sogar mit dem Pinsel auf den Stock aufgetragen wird, theils eben im Schnitt selbst. Das ganze Institut ist wiederum ein charakteristischer Beleg für die Richtung der Münchner Kunst. Die Arbeiten sind trefflich und bedeutend in der Gesamtwirkung — hier namentlich für den ruhigen Effekt des, von Drucklettern umgebenen Holzschnittes, aber ohne die höhere, gefühlte Zartheit der Linienführung, während bei uns (in Berlin) die letztere, selbst bis zum Raffinement, vorherrscht und die Totalwirkung — wenigstens die des Bildes im Buche — zuweilen unberücksichtigt bleibt. — Die „fliegenden Blätter“ dienen zur fortlaufenden Beschäftigung der Künstler, welche in dem Institut arbeiten.

## Die Walhalla bei Regensburg.

Äusseres. Höchst edle und grossartige Wirkung des dorischen Peripteros, eines Hauptbeispiels für die Erscheinung derartiger griechischer Anlagen. Gleichwohl die Wirkung auch hier noch ungenügend und kalt, da noch zu viel fehlt: der Schmuck der Metopen und die Detaillirung der Glieder durch Farbe und Gold. Die Eck-Akroterien nach beiden Seiten gleich gebildet: — C. Bötticher's Princip für die Formation dieses Baustückes würde ohne Zweifel eine ungleich bessere und richtigere Erscheinung geben. Schöne Wirkung der durch Statuen ausgefüllten Giebel, besonders des hinteren mit den Figuren der Hermannschlacht, die, so schlecht sie an sich sind, doch den Raum sehr rhythmisch ausfüllen. — Die kolossalen Unterbauten würden einen viel leichteren Eindruck machen, wenn ihre Ecken mit Statuen und Gruppen besetzt wären.

Das Innere in der Haupt-Disposition und demgemäss in der Hauptwirkung sehr glücklich (wie ich dies schon früher, bei einer Besprechung der Zeichnungen des Gebäudes, dargelegt hatte), nur keineswegs genügend durchgebildet. So in mehrfacher Beziehung im Architektonischen an sich, z. B. dass die Pilaster hinter den Karyatiden fehlen, u. dgl. So in der Farbe. Der braunrothe Marmor der Wände ist zwar sehr schön und das anderweitig Farbige und Vergoldete, auch an den Karyatiden, im Allgemeinen nach gutem Princip angeordnet; aber die Farben sind nicht hinlänglich charakteristisch entschieden und auch nicht fein genug, daher ihre Wirkung unschön und bunt wird. So auch in der Disposition, indem die Büsten an den Wänden füglich in einem mehr architektonischen Rhythmus aufzustellen gewesen wären und insbesondere die Victorien-Statuen von Rauch zu verloren und bedeutungslos; zum Theil auch durch die Büsten beengt, dasitzen oder stehen. Ihnen wäre eine, irgendwie tabernakelartig ausgestattete Aufstellung zu wünschen gewesen.

Uebrigens geben auch diese Victorien wieder einen bezeichnenden Beleg des Unterschiedes der Berliner und der Münchener Kunstrichtung. Sie sind, zumal im Vergleich mit Schwanthalers rohen Arbeiten, mit unendlicher Schönheit ausgeführt, verrathen aber fast in zu hohem Grade das subjectiv leidenschaftliche Streben des Meisters nach höchster Vollendung und entbehren mindestens für ihren äusseren Zweck der Bezugnahme auf eine architektonische Totalwirkung.

Der Fries von Wagner, der im Inneren die Wände der Walhalla schmückt, ist von sehr reicher und mannigfaltiger Composition, doch im Eindruck etwas monoton, indem der Styl sich, bei aller Durchbildung, in einer conventionellen, zumeist der klassischen Schule angehörigen Weise bewegt und die naive Freiheit der Natur hiemit keinesweges verbunden ist.

## L e i p z i g.

Zwei Denkmäler in der Promenade, ein altes und ein neues, beide charakteristisch in ihrer Art.

Das eine ist Gellerts Monument: — ein Säulenstück, eine grosse

Urne, Kinder und das Reliefbild des liebenswürdigen Mannes; — aus Chodowiecky's Zeit und in seinem Geschmack, in den Kindern artig naïv.

Das andre ist das Monument Sebastian Bach's. Es ist wie ein Heiligenhäuschen spätromanischen Styles behandelt; ein kleines Tabernakel, von einem eleganten Säulenbündel getragen, an jeder Seite eine Arkade, darüber Giebel und Spitzen. In der vorderen Arkade, seltsam kleinlich angeordnet, ganz eng eingeschlossen, Bach's stark vortretendes Gesicht en face. In den drei andern Arkaden Flachreliefs: — in der einen eine Orgelspielerin mit einem Knaben, der den Balg der Orgel bewegt, in der zweiten eine Singschule, — diese beiden originell naïv und anmuthig; auf der Rückseite eine Figur, welche etwa die heilige Tonkunst vorstellt. Der zarte Sculpturstyl, wie er hier zur Anwendung gekommen, — lebhaft an Rietschels schöne Arbeiten erinnernd, — ist übrigens Bach's mächtiger Derbheit sehr wenig analog. Auch das Architektonische erscheint zu kleinlich.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Ueber das Monument wird mir von befreundeter Hand aus Leipzig die folgende Mittheilung gemacht: — „Wir verdanken Mendelssohn's Pietät gegen Bach das Denkmal desselben an der Thomasschule. Jener hatte seine Freunde Bendemann und Hübner über die architektonische Anordnung berathen, diese wiederum Semper u. A. Das Architektonische hat endlich Steinmetzmeister Hiller in Dresden ausgeführt; die Büste Bachs und die schönen Reliefs dagegen rühren von unserm hiesigen geschickten Bildhauer Hermann Knaur allein her.“