



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

J., M.: Die Malerei auf der internationalen Kunstausstellung in München :  
(Schluß zu Nr. 36.)

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

Schöpfungskraft Wagners im Erlahmen begriffen sei, letztere haben sich wohl aufs Neue gesagt, daß derselbe längst die Linie überschritten hat, wo Sinn und Wahnsinn sich scheiden. Wenn das neue Werk auch keine besonderen Ausschreitungen erkennen läßt, so gibt es doch neue Belege für längst gehegte Befürchtungen.

### Die Malerei auf der internationalen Kunstausstellung in München.

(Schluß zu Nr. 36.)

Die niederländischen Maler stellen auf wichtigem Gebiete moderner Schil-  
derei die Vermittelung zwischen deutscher und französischer Kunst her. Ueber-  
schaute man die Hauptleistungen von diesseits und jenseits des Rheins, so  
scheint es, als sollte der Lauf unseres Stroms, der sich im deutschen Lande  
nährt, um unter französischem Namen ans Ziel zu kommen, auch für die  
Schicksale im ästhetischen Bereich symbolisch sein. Und könnten wir hoffen,  
unsere Sorgen und Gebrechen gleich den Blumen loszuwerden, die man einst  
zu Köln am Johannistage den Rhein hinabschwimmen ließ, so hätten wir  
gegen diesen Weg, der uns auch politisch so wichtig ist, nichts einzuwenden.  
Selbst mit der romanisirenden brabantischen Richtung haben wir, was die  
Intention anlangt, noch nähere Verwandtschaft als mit den Franzosen, so  
viel ähnlicher sich auch deren Producte ausnehmen, und die neue holländische  
Malerei hat mit der neudeutschen den Ursprung gemein: die Wiederaufnahme  
einer nationalen Kunstweise der Vergangenheit. Hätten wir Deutsche statt  
des geistigen und materiellen Glends aus dem Jahrhundert unsrer Religions-  
kriege eine Kunsttradition wie die Niederländer in ihren Rembrand, Rubens,  
Van Dyk besitzen, deren Vorbild auch der modernen brabantischen Malerei die  
reichste Lehre bietet, dann würde sich unter uns das dogmatische mit dem  
gymnastischen Element, Stil und Technik, wol noch eher vereinigen, als bei  
den Nachbarn.

Heute sind auch bei ihnen die Gegensätze noch sehr stark. Die Nach-  
ahmung einer alterthümlichen Kunstweise bringt, wenn die geistigen und ge-  
müthlichen Bedingungen sich nicht decken, immer die große Gefahr des Ma-  
nierismus mit sich. Mit ganz anderem Bewußtsein als unsere deutschen  
Maler an der Wende des Jahrhunderts erst den Dürer, dann die vorrafael-  
ischen Italiener, haben die Neu-Niederländer ihre Van Goyck wieder studirt.  
Jenen ging vermöge einer geistigen Einkehr und Vertiefung, welche mannig-  
faltige Gründe hatte, der Sinn für die gebundene Schönheit der Quattro-

centistenkunst auf und unter gesunden Verhältnissen konnte in dieser Richtung hier so gut wie in Italien das Höchste erreicht werden, denn die Fühlung mit der classischen Kunst fehlte nicht. Bei den Holländern dagegen ist das Verhältniß zu den Altmeistern eine Vernunfttheirath, ein Resultat der Reflexion. Das treffliche Mittel, am Studium der mittelalterlichen Meister sich in die Geheimnisse der Formenstrenge und des stilvollen Colorits einzulernen, schützt, wenn es Zweck wird, vor dem Widerspruche nicht. Je naiver man erscheinen will, desto gesuchter wird man, und schließlich verwandelt sich die Unschuld erst recht in Coquetterie. Mit Vorliebe sehen wir diese Richtung eine ganz historische Schönheit anstreben, bei welcher die innere Beziehung zum Urheber immer mehr verschwindet. So gibt uns hier de Briendt ein kleines Bild „aus der Geschichte Karls des V.“: der Gegenstand spricht sich nicht aus; ein Paar Figuren, dabei ein Knabe, üben ihre Andacht in einer reichdecorirten Kapelle; es ist eine distinguirte gedankenlose Gesellschaft, die nur das Leben der Race und den absoluten Zustand ausdrückt. So meisterhaft bei aller Härte die Farbenbehandlung auch ist, sie kennt Nichts als den Localton, Alles erscheint wie Stoff; die Gestalten sind ganz auf die Fläche projecirt und mit Aengstlichkeit vor dem wenn auch schon seit 300 Jahren modernen Element der Luftperspektive behütet. Etwas mehr Atmosphäre zeigt Einnig's „flämische Stickerin“, aber die Tendenz ist dieselbe: die eigenthümliche, bei aller Kraft der Farbensubstanz doch blöde Wirkung des Mosaiks wird auch hier nicht überwunden, ja sie ist ausdrückliche Absicht. Mit dieser Repristinationsucht, so anziehend bei alledem ihr Effect sein kann, wird man schließlich in die reine Teppichmalerei gerathen, wenn nicht die Wahl der Stoffe einen Ausweg ebnet, auf dem sich z. B. Alma Tadema mit der Leichtigkeit und Sicherheit des Tänzers bewegt. Offenbar liegt ein großer Reiz in der drastischen Belebung von Sujets aus dem Alterthume. Seit die modernen Franzosen, geführt von Gérôme, die Eindrücke der immer mehr sich füllenden Museen in Darstellungen aus dem Leben der Aegypter, Griechen und Römer zu verwerthen anfangen, ist dieser Geschmack schnell populär geworden. Hier nun haben wir den neusten Routinisten dieser Richtung in einer ganzen kleinen Gallerie vor uns. Er zeigt uns die Cultusgebräuche der pharaonischen Aegypter bei der Beisetzung einer Mumie, einen jungen Herrn vom Nil, vielleicht den Architekten einer Pyramide von Ghizeh, in der Morgentoilette, dann die Kaiserin Agrippina in düsterem Gemach, oder die lockere Lesbia im Atrium ihres ebenso wohnlichen wie gastlichen Hauses, den Sperling betrauernd, der auf ihrem Schooße liegt („Passer mortuus est meae puellae“) — alles mit höchster Meisterschaft und Subtilität gemalt und mit solcher Detailkenntniß der Privatalterthümer erfunden und gezeichnet, daß man jedes Kleid, jeden Schmuckgegenstand, jedes

Möbel oder Architekturstück mit einem Citat aus antiken Schriftstellern belegen könnte. Unsere Sprache hat für die äußerste Imitation dieser Art einen Ausdruck, der sehr bezeichnend ist: wir reden von „lächerlicher Aehnlichkeit“; diese ist hier im höchsten Grade vorhanden. Die Bildchen wirken wie Witze und sind es eigentlich auch, denn der Versuch, Etwas zur Totalität des wirklichen Lebens zu reconstruiren, was uns bloß aus leblosen Ueberresten bekannt ist, macht in der That einen komischen Effect. — Bescheiden sich solche Darstellungen im Stilleben oder in kleinem Genremotiv, dann kann eine rein künstlerische Wirkung sehr wohl erreicht werden. Das sieht man an einem recht hübschen Bilde von Stückelberg in Basel, der zwar bei weitem nicht mit der Fertigkeit und Kenntniß des Belgiers, aber mit glücklicher Erfindung die Scene schildert, wie ein Gaukler einem altgriechischen Liebespaar Marionettenfiguren von Göttern producirt — eine lukianische Gruppe, deren eigenes harmloses Amüsement für den Beschauer durch den Reiz des Fremdartigen gesteigert wird. Versteigt sich aber der Maler in eine höhere Region, dann ist der unfreiwillige Humor die Strafe. Sowie wir an einer dramatischen Handlung das Kostüm im weiten Umfange des Wortes d. h. das Ethnographische der Handelnden als Hauptsache empfinden, ist bei der bildenden Kunst wie bei der Poesie, die ethische Wirkung aus und das Ganze wird Curiosität oder Travestie. So das kleine Bild, worauf Alma Tadema den stolzen Tarquinier Disteln köpfend die Gesandten von Gabbitas empfangen läßt. Hier wundert man sich, daß diese Figuren in ihrem maskeradenhaft etruskischen Auspuß nicht selbst in Gelächter ausbrechen; denn Handlung und Erscheinung sind in demselben Maße ästhetisch incongruent, in welchem sie antiquarisch richtig sind. Eine quantitative Grenze gibt diesen Sujets ferner der Maßstab. Sollte schon das in heimischen Vorstellungen sich bewegende Genrebild eine gewisse Größe nicht überschreiten, die sich stark unter dem Leben hält, so ist diesen fremdartigen Stoffen, die eben immer genrehaft bleiben, wie hoch man auch die Sohlen machen mag, die Lebensgröße vollends schädlich. Die „Stiefta“ desselben belgischen Virtuosen zeigt zwei griechische Männer (Dichter oder Philosophen) mit vollkommen anakreonischer Ungenirtheit auf dem Pfühl ausgestreckt; eine dralle Sclavin lullt sie mit den Tönen der Doppelflöte in Schummer — wieder alles correct nach Aglaophamos oder Charikles, aber Garderobe und Geräthschaften ganz allein für sich würden dieselbe oder noch packendere Wirkung machen, denn die Langeweile ins Griechische oder in die Naturgröße übersetzt wird nur noch langweiliger. Sehr anziehend aber ist daneben das Bildchen aus dem Hofleben der Merovinger; hier ist der Stoff wirklich künstlerisch bezwungen.

Als Extrem im Bereiche der Darstellung antiker Gegenstände möchten wir Feuerbach's „Gastmahl des Platon“ anführen. Ebenfalls in lebens-

großen Figuren schildert der Künstler den Moment, wie der weinselige Alkibiades auf zwei Hetären gestützt und von Clavenknaben geleitet in das Gemach des Agathon hereinstürzt und den Wirth beglückwünscht, dessen würdige Gäste mit der Tiefe des Pokals auch die Tiefe ihrer Gedanken messen. Der Gegensatz des wilden Schwarmes der Ungebetenen und der ernstesten Gesellschaft am Tische, deren Mittelpunkt Sokrates bildet, ist gut gedacht und von den Figuren sind etliche trefflich erfunden, aber das Ganze leidet an einer Unsicherheit des Vortrags und an einer — sollen wir sagen Beschränkung oder Unfähigkeit der Durchführung, die es zu keinem reinen Eindrucke kommen lassen. Feuerbach ist ein Sonderling; Stoiker und Epikuräer zugleich schwankt er zwischen Strenge und Ueppigkeit seltsam hin und her, bald die volle Farbenskala der Venezianer, bald die Herbigkeit mancher Florentiner nachahmend bringt er es bei aller Begabung zu keinem individuellen Stil. Das vorliegende Bild ist zwar insofern in sich harmonisch, als die ganz reliefartige Composition auch fast nur grau in grau wie ein leicht getuschter Karton, nicht wie Delgemälde erscheint, eine Abschwächung, welche durch die Nachtdämmerung der Scene doch nicht hinreichend motivirt erscheint, aber dabei ist wieder der Grad der Körperlichkeit bei den einzelnen Figuren nicht übereinstimmend und hier und da ist auf die Stoffe zu viel Aufmerksamkeitsamkeit gewandt. Das ist eben das Heikle bei solennen Sujets aus der Antike, daß sie eine abgeklärte Phantasie und einen ganz deutlichen Willen beim Darsteller verlangen; er kann fehlgreifen und es entsteht dann ein ungenügendes Bild, aber er muß vor allem das Hybride, Schielende der Auffassung vermeiden.

Zurückführen läßt sich diese Vortragsweise, die in jenem Falle ein Mislingen des Effektivens ist, auf ein ganz bewußtes Verfahren neuerer Franzosen. Wie die Uebersättigung und Ueberreizung schließlich ins Elementar-Natürliche flüchtet, so üben sie sich und ihr Publicum zuweilen geradezu in Hungercur auf malerischem Gebiet. Es ist, als bekäme man statt erwarteten Weines warmes Wasser vorgefetzt, wenn man eine gewisse Sorte ihrer sogenannten Sittenbilder betrachtet, die man ästhetisch auch Unsittenbilder nennen könnte. Wir nehmen die Extreme voraus. Dicht unter dem in Ermangelung besseren Spielzeugs mit einem Papagei tändelnden eigenthümlich bleich gefärbten nackten Mädchen von Courbet hängt das Bild desselben Malers, welches zwei Steinklopfer darstellt. Ein Alter und ein Junger, beide in der halbhochenden Stellung, wie es ihr armes Geschäft mit sich bringt, beide schräg gestellt, sodaß man nicht in den Gesichtern lesen kann, all in ihrer Dürftigkeit, mit den Lumpen, die sich kaum vom Staube unterscheiden, in welchem sie hantiren, mit der ganzen Lahmheit und Formlosigkeit niedrigsten banausischen Glends, — *salva venia* wie lebensgroß in Roth modellirt. Mög-

licherweise sind es Vater und Bruder der Grisette oben, denn sie sind ganz Fadenscheinigkeit wie alle gemalte Moral, vielleicht haben sie auch weiter keinen Zweck, als da zu sein und den Beschauer mit der Frage nach dem Warum? zu verirren. — Eine andere Species vertritt Millet. A la Rembrand — d. h. wenn man einen Rembrand nach Art des seligen Andrea del Sarto in Berlin wüsche — stellt er einen alten häßlichen Holzträger vor, der seine Bürde eben abgesetzt hat und nur dadurch erträglicher gemacht wird, daß noch ein Häßlicherer, nämlich Freund Hein erscheint, um ihn abzuholen; — wir hätten nichts dagegen, wenn dieses Geschäft mit Gegenseitigkeit betrieben würde. Obgleich bloß in Halblucht und Halbschatten gemalt, ohne jede Spur von gezeichneter Form, breit und salopp vorgetragen, hat das Bild etwas Originelles, ja Fascinirendes. Aber die Farbe ist doch nicht dazu da, um bloß als Geräusch zu wirken? Das Concert muß eine Tonart haben; warum sonst überhaupt Farbe? Will man die gemeinste Glendigkeit nicht lieber auf sich beruhen lassen, statt sie darzustellen, dann sollte man ihr wenigstens einen Schein von Idealität geben, indem man sie etwa mit der Nadirnadel behandelt, die solcher Wirkung völlig gewachsen ist, ja die ihr noch weit adäquater wäre, wie uns denn, offen gestanden, das ganze Bild auch vermöge seiner stofflichen Verwandtschaft mit den Todtentänzen darnach aussieht, als hätte sich der Maler im Mittel vergriffen. Passirt dies dem Arzt, dann kann der Patient sterben; aber auch beim Künstler ist das Spiel nicht ungefährlich. Immerhin glauben wir Herrn Millet noch eher als Courbet; jener ist zwar eine wunderliche Natur und bringt es trotz seiner Liebe zur Häßlichkeit selten bis zum beau du laid, aber es ist doch Auffassung, wenn auch die eines einsiedelnden Autodidakten in dem, was er macht. Courbet dagegen vertritt in solchen Bildern eine gemachte Naivetät, die deshalb so unangenehm wirkt, weil sie sich wie absichtliche Täuschung des Publicums ausnimmt, wenn sie es nicht wirklich ist.

Eine dritte Nuance bietet Gustav Doré. Er hat sich mit einem halben Duzend Delgemälden über den Rhein gewagt, da seine Bilderbibel ihm so erfolgreich den Boden bereitet hatte. Nicht das Gemeine, sondern überhaupt gemein darzustellen, ist sein Geheimniß. Auf einen Augenblick frappiren vielleicht diese in Del gefesteten Carikaturen; es gibt eine Frechheit, die beinahe wie Heroismus aussieht; einmal erkannt aber werden seine Gemächte bis zum Unerträglichen ekelhaft. Sein „Neophyt“ zeigt uns einen jungen Geistlichen, der verdutzt und erschrocken in einer Reihe älterer Genossen sitzt; sie sind vollendet geschmacklos, wie Messer und Gabeln in einem Stui Einer neben den Andern postirt und repräsentiren die unterste Classe von Stumpfsinn und Erbärmlichkeit. Ferner eine Gruppe Gaukler, Auswurf von Menschengefichtern, wahrhaft obscön häßlich; dazu ein Paar Bettelkinder aus

Cordova, das einzige seiner bemalten Leinwandstücke, das wie ein Bild aussieht; der in Schmutz untergegangene spanische Typus der Modelle ist doch nicht gänzlich umgebracht. Zuletzt: ein Paar rothe, braune, blaue, grüne Flecke hinter einem gemalten Gitter, das aus völlig parallelen laublosen Baumstämmen besteht: das ist „der Schwarzwald!“ — Hier ist weder Laune, noch Erfindung, sondern eine grasse Wirklichkeit, wie sie etwa dem Haschischraucher erscheinen mag, zu Deutsch Delirium. Geistesverwandt, aber gehaltvoller ist Roybet („Siegender Page“); er verwechselt zwar derb mit tölpelhaft, wenn er charakterisirt, aber seine Farbe hat doch Saft und die Kostüme sind mit kräftigem Handgelenk, breit und sicher vorgetragen. Damit haben wir die Kunst beisammen. Den gesunden Grobian, von dem man das „eminement Gaulois“ rühmen könnte, was jetzt als Ehrenprädikat auf literarischem Gebiet Mode ist, sucht man vergebens. Blickt man ihnen herzlich ins Gesicht, so entpuppen sie sich als Varietäten der Blasirtheit.

Ihnen gegenüber stehen die Erscheinungen, die in gesunder aber reflektirter Art durch absichtliche Gelassenheit und Mäßigung oder durch Verzicht auf Composition den großen Eindruck zu erzeugen streben. In dieser ganz modernen Behandlungsweise des Geschichts- und Sittenbildes begegnen wir allen auf der Ausstellung vertretenen Nationen. Aus der Reihe der Franzosen gehört neben Courbet (s. o.) Elie Delaunay hierher mit einem Bilde, das eine nächtliche Episode aus der Geschichte der Stadt Rom während der ersten christlichen Jahrhunderte zum Gegenstande hat — Angriff des Aesculaptempels bei einer Pestilenz —, ernst gedacht und gut gestimmt, aber ganz von der Lockerheit des Aufbaues, die wie Zufall erscheint. In einem zweiten Nachtstück stellt H. le Roux die Messalina dar, wie sie in Gesellschaft ihrer Sclavin an der Thür eines Lupanars lauscht. Eugène le Roux gibt in der Versammlung nordfranzösischer Bauern an der Leiche eines Landsmannes, der begraben werden soll, ein düsteres und ergreifendes Bild des Respektes vor dem Tode; die Monotonie in Haltung der Figuren und Arrangement des Ganzen wirkt hier außerordentlich drastisch. Ihnen gesellen sich bei den Italienern Focosi, der Katharina von Medicis malt, die ihren Sohn Karl d. IX. bestimmt, das Decret zur Ermordung der Hugenotten zu unterschreiben, eine trocken aber kernig colorirte, scharf belichtete Gruppe, dann Hayez in Mailand mit seiner Befreiung Vittore Pisani's, und neben Anderen noch Faustini, der eine Verschwörungsscene aus dem 17. Jahrhundert in dieser Auffassungsweise, aber mit sehr feinem Halbdunkel-Effekt vorführt. — Unter den Niederländern finden wir diesen leidenschaftslosen Vortrag, der ihnen vermöge ihrer Complexion am natürlichsten zu Gesicht steht, bei zwei Meistern hohen Ranges wieder: auf dem Gebiete der Geschichtsillustration bei Guffens, dessen Zeichnungen zu den leider zerstörten

Antwerpner Fresken neben einer Anzahl biblischer Compositionen ausgestellt sind, und im Bereich des Sittenbildes bei Reys, der an Ernst und gediegener Vornehmheit alle mit und seit ihm auf das Studium der alten heimischen Vorbilder gerichtete Genossen noch immer übertrifft. Der in Weimar lehrende Pauwels (von dem „die Rückkehr der Verbannten“ ausgestellt ist) bildet wie nach der Art seiner Stoffe, so auch nach seiner edlen Charakteristik die Mitte zwischen beiden. Sehr ungerne vermissen wir ein Gemälde dieser Richtung von G. Spangenberg in Berlin, der in seinen ersten Bildern einen Ton anschlägt, welcher viel verheißt. Er verband seinen echten Geschmack in der Wahl der Typen, gute Zeichnung, freies — etwas zum Lässigen neigendes Arrangement mit einer Farbe, deren stark contrastirende Accorde eine erfrischende Rauheit und gesunde Kraft athmen. Sehr zu bedauern wäre, wenn die einseitige Steigerung ins Elegante, welche die kleinen Proben zeigen, die von ihm vorliegen, eine grundsätzliche Veränderung seiner Malweise bedeuteten. Ein recht mackeres Bild von ähnlicher Intention ist Kieffhals' „Kirchhofbesuch“, Erfindung und Farbe schön und einfach, die Stimmung ernst und herzlich.

Ungebundener und anspruchsvoller treten auf diesem nächst dem kleinen Genre populärsten Gebiete die Berliner C. Becker (Karl der V. bei Jigger, ein fein colorirtes und elegant vorgetragenes Anekdotenbild, mit welchem man Sohn jun. in Düsseldorf leider nicht an Ort und Stelle vergleichen kann) und Henneberg auf. Bei seinem vielbesprochenen „Glücksritter“, der das Studium manches hier vertretenen Vorbildes bekundet, ist es doch erfreulich, wahrzunehmen, daß er auch in der ungewöhnlichen Gesellschaft sich mit Ehren zu behaupten weiß.

Den großen Coloristen Gallait finden wir in mehreren hervorragenden Arbeiten vertreten. Ob man seine Weise, in der das Können stets größer scheint wie das Wollen, als Muster preisen darf, wie es bei den Rundreisen seiner Bilder in Deutschland geschah, ist seit den unleugbaren Fortschritten der letzten Jahre eher zu beantworten. Schade, daß wir Delaroche nicht auch vor Augen haben, um die beiden Maestri hier aufs Lehrhafte hin zu vergleichen. Beiden haftet ein gewisser nationaler Kunstdialect an, der die rechte Vertraulichkeit ausschließt; am meisten in den genrehaften Darstellungen, so hier in Gallait's „Geiger“, gewiß einem seiner vorzüglichsten Gemälde. Eine Atmosphäre der eleganten Welt umspielt diese Gestalten, die uns heute wie veraltete Empfindsamkeit vorkommen will, und auch gegen die Sujets seiner Geschichtsbilder, gegen die unentwegte ritterliche Grausamkeit, welche die edlen Grafen Egmont und Hoorn mit Glacehandschuhen ins Gefängniß, aufs Schaffot und wieder herunter geleitet, sind wir bei allem Respekt vor der Technik heute verstimmt. Um so mehr, wenn man angesichts der Ge-

schichtsbilder aus der neuen Münchener Schule die Befürchtung schöpft, als stünden diese Gegenstände und diese Technik in einem inneren Zusammenhang. Denn auch Piloty malt mit Vorliebe Ereignisse, denen gegenüber das Gemüth des Beschauers befangen bleibt. Diesmal sehen wir zwar weder den Nordbrenner Nero, noch den todten Wallenstein oder die letzten Augenblicke Cäsars, aber ein Todesurtheil muß es wenigstens sein. Diese Maria Stuart mit Hanna und den Großwürdenträgern ist ein einfach componirtes und nicht empfindungsloses Bild; die Mischung von Stolz, Groll und Entsetzen in den gezwungen impassibeln Zügen der schönen Königin sehr ergreifend, wie ja der ganze Vorwurf in seiner leidenschaftlichen Macht und Prägung dem Künstler Gelegenheit zu außerordentlicher Leistung bietet. Aber auch höchste Darstellungskraft überwindet die Ungunst nicht, die darin liegt, daß das Publicum mit Voreingenommenheit an das Bild tritt, und das ist immer da der Fall, wo der Maler sein Sūjet der dramatischen Kunst direct entlehnt. Er hat alsdann mit den mannigfaltigsten stillen Einwendungen zu kämpfen, die nicht immer berechtigt, aber nichtsdestoweniger vorhanden und um so hartnäckiger sind. Und Piloty bringt sie nicht zum Schweigen. Die Männergruppe entbehrt des Grades von Individualisirung, den jeder Leser Schillers verlangt und die äußerst wirksame und meisterhafte Behandlung des Kostüms ersetzt den Mangel nicht, sondern macht ihn nur noch fühlbarer. Mit Genugthuung nehmen wir wahr, daß der Künstler neuerdings seine Figuren in kleinerem Maßstabe zeichnet, nur müßte dann auch der gar zu pastose Farbausstrag, der auf Fernwirkung berechnet ist, moderirt werden. Colossalgestalten zu erfinden, ist ihm nicht gegeben, wie er auch trotz seines Antheils an den Wandbildern im Nationalmuseum der historischen Kunst im strengen Sinne ganz fern steht, schon weil seine Erfindungskraft nicht groß und nicht selbständig ist und die ganze Auffassung der menschlichen Figur vom Wirbel bis zur Zehe modern und die Färbung genrehaft bleibt, da es ihr stets vorwiegend auf die Stoffmalerei ankommt. In beiden Beziehungen hat man in Steinle wol das entschiedenste Gegenbild. Leidet sein kleiner Cyclus zu dem Märchen „Schneewittchen und Rosenroth“, ein ziemlich mißlungener Versuch auf Schwind's Domain, an gesuchter Stilisirung, die ans Unbeholfene streift, so ist dagegen die Illustration zu Shakespeare's „Kaufmann von Venedig“ (Porzia mit den Kästchen) eine höchst anmuthige Composition voll guter Laune in Erfindung und Vortrag; auch das leichte Colorit des Cartons hat etwas sehr Ansprechendes und läßt uns den oft zum Bizarren neigenden Meister wieder einmal in seiner ganzen Liebeshwürdigkeit schätzen.

Das beliebte, jetzt schon ins zweiten Stadium modischen Interesses eingetretene Gebiet der Kostümmalerei, die Schilderung des Orients, ist reich

vertreten. Fromentin's „arabische Tänzer“ beanspruchen zwar hohen Rang unter ihres Gleichen, allein der fette flüchtige Vortrag dieses teppichbunten Gewirres, das nichts als den ungeschminkten Schein der Wirklichkeit geben will, macht selbst gegen Horace Vernet's ins Arabisch übersezte Patriarchen und Stammütter Israels toleranter, die bei aller Racemäßigkeit doch die künstlerische Umgangssprache einer durchgebildeten Form reden. Auch von den Kriegsbildern des Bravsten der Braven auf der Leinwand ist nur die bekannte Episode aus der Eroberung von Constantine „der Soldat als Amme“ ausgestellt, ein Bild, das freilich durch Glätte und Conventionalismus sehr von der rücksichtslosen Naturauffassung abweicht, die heute bei solchen Stoffen verlangt wird, das aber die Adepten des neuen Realismus, die es umlagern, an die künstlerischen Rechte der Linie mahnen kann.

Im Schlachtenfach ist Hippolyte Bellangé mit seinen „Kürassieren von Waterloo“ erschienen, einem kleinen Bilde, das die Wucht dramatischer Massenwirkung durch tiefernstes Colorit steigend seine Aufgabe meisterhaft und ohne Phrase löst. Auch deutschen Malern wird das Kriegstheater ein Feld der Ehren: Franz Adam in München gibt in seiner umfangreichen Schilderung „nach der Schlacht von Solferino“ ein ergreifendes, aber von sicherer Hand des Darstellers beherrschtes Gemälde der Verwüstung und jenes stupiden Zustandes der Betäubung, den ein geschlagenes Heer von der Beschaffenheit der fremden Regimenter Oestreichs nach einem solchen Tage bieten mag. Die gewählten Typen wirken im Gegensatz zu den Franzosen, welche nicht mehr als Kämpfer, sondern als Mitleidende am Plage sind, fast wie eine Illustration zu dem Wort von Frankreichs civilisatorischen Kriegen, das dem kaiserlichen Redner am 10ten Erinnerungstage des Ereignisses im Lager zu Chalons entschlüpfte. Bedeutender noch scheint uns ein anderes kleines Bild desselben Künstlers — scheinbar ein Zoll poetischer Gerechtigkeit —: eine Scene aus dem Rückzug der großen Armee aus Rußland, meisterhaft in Local- und Wetterstimmung, sodas sich die Gewalt eines ungeheuren Naturereignisses trotz des kleinen Maßstabes nicht unvollkommener ausspricht, wie bei Bellangé. Illustrationsartiger, aber respectabel genug nimmt sich daneben Camphausens Begegnung der Sieger bei Eylau aus. Massenwirkung und Porträtzzeichnung sind aber in allen Fällen schwer zu vereinbaren, namentlich wo die geringe Zeitentfernung die Phantasie des Künstlers bindet. — Zwei außerordentliche Talente in naturwahrer Wiedergabe des Menschen- und Thiermaterials, womit der Kriegsgott seine Spiele spielt, haben wir hier noch hervorzuheben: Horschelt, den artistischen Begleiter der letzten kaukasischen Expedition des russischen Heeres, der die Völkermenerie jenes Kriegstheaters in der Aufregung passiver Leidenschaften und im Zwange militärischen Dienstes photographisch exakt und mit absoluter Glaubwürdigkeit der Auffassung ab-

schildert, und Josef Brandt, welcher eine „Episode nach der Schlacht am weißen Berge“, Vorführung von Beutepferden, in einer Farbenstimmung gibt, die in der gesammten Ausstellung, auch unter den Franzosen, an Geschmack und Schönheit ihres Gleichen sucht. Beide der Münchener Kunstgenossenschaft angehörig, vertreten sie zwei verschiedene Seiten des modernen Realismus in der ehrenvollsten Weise. —

Bei Revue der zahlreichen Gesichter, die uns aus dem beinahe endlosen Gebiet des kleineren Genrebildes mit größerem oder geringerem Humor, feinerer oder breiterer Charakterisierung, stillen oder bewegten Gemüthes ansehen, muß ein Name abge sondert werden, der zwar auf den aller kleinsten Bildchen zu lesen steht, aber an Bedeutung alle anderen überragt.

Meissonnier scheint nur aus Laune Cabinetbilder zu malen. Was er gibt, hat bei aller Reduction der Verhältnisse eine Großartigkeit und Breite, eine Vollendung der Figurenauffassung, daß man große Compositionen wie durch das verkehrte Oprenglas zu sehen meint. Er liebt freilich, Gruppen darzustellen, die in leichter beschaulicher Stimmung eben nur harmonischen Zustand feiern, und er umgibt sie mit einem Comfort, an dem auch die kleinste Kleinigkeit liebevoll gezeichnet ist, — lauter eigenthümliche Züge des Genremalers, die ihn als den Meister in diesem Gebiet erscheinen lassen; aber wenn er daneben seine einsamen Figürchen sehen läßt, diese feingebildeten Naturen — wohl alle Junggesellen — mit dem Anflug von philosophischem Humor oder sanfter Schwermuth, dann erhebt er sich zu einer Charakteristik, in welcher er von keinem Landsmann, ja von keinem Zeitgenossen überhaupt erreicht wird. Es will uns dann räthselhaft erscheinen, daß er der Schilderei im Großen wirklich nicht fähig sein soll, denn in diesen Cabinetstücken ist keine Spur von Kleinlichkeit, sondern die vollendetste Plastik der Körper, der höchste Geschmack im Arrangement. Aber ein anderes Räthsel hört dagegen auf: dies nämlich, daß die Liebhaber für solche Bildchen von kaum 8 Zoll im Geviert bis 20,000 Francs bezahlen. Die drei Exemplare, die wir in München sehen — kartenpielende Soldaten, der lesende Mann im Lehnstuhl und ein Reiterzug — sind zugleich drei Gattungen und je in ihrer Weise fesselnd. Wenn man auch die contemplative Einzelfigur, ein vollendet erfundenes Porträt, vorziehen mag, die feine Gemüthsmalerei des erst- und die Subtilität des letztgenannten, dessen Gestalten die Größe von Stecknadeln haben, können nicht übertroffen werden. Nur der Loupe erschließen sich die discreten Details dieser Bildchen, und wenn man sie beschaut, erwärmt die Empfindung, daß man einen Mann vor sich sieht, dessen schöne Seele noch unendlich mehr birgt. — Am nächsten unter den Franzosen kommt ihm in Feinheit der Figurenschilderung auf kleinster Fläche Eugène Fichel, ursprünglich Schüler von Delaroche. Auf den ersten Blick erkennt man seine Abhängigkeit

von Meiffonnier, aber auch die Inferiorität, obwohl das beste seiner in München ausgestellten Bilder, „die Verhaftung des Spions“, ein Meisterstück der Gattung, in der dramatischen Bewegung über Meiffonnier hinausgeht. Neben ihm stehen Trayer und Anton Seitz in München, beide mit ähnlichen Mitteln Stoffe aus der Sphäre des ländlichen oder kleinstädtischen Lebens behandelnd, der deutsche besonders durch seine Physiognomie der Köpfe und Hände hervorragend. Eleganter und mechanischer schon erscheint der Spanier Zamacois. Er und Comte (hier mit seinen unpastend Weise wie auf Porcellan gemalten Wachtsoldaten im Käsenjammer) bildet den Uebergang zu den Malern der Salonszenen. Goupil mit den stark parfümirten, aber nichtsdestoweniger sehr lebenswahren Damenbildchen ist nur durch ein kleines Solostück (Mädchen mit Fächer) von schalkhafter Nettigkeit vertreten, Stevens dagegen durch eine Gruppe in größerem Format, eine „Trauervisite“, aus der uns die graziöse Gedankenlosigkeit der Pariser Modeexistenz mit eigenthümlichem Zauber anredet. Auch August v. Heyden in Berlin, dessen großes skizzenhaft behandeltes Geschichtsbild „Luther und Grundberg“ eine mißlungene Vergrößerung zu nennen ist, da sie ihre Figuren dem Auge wie mit dem Tubus aufdrängt, gehört mit einem sehr hübschen, trocken doch geschmackvoll behandelten Genrestück, „die alte Chronik“ (zwei Damen in altfranzösischem Kostüm, denen ein Geistlicher vorliest), in diese Reihe. Wir schließen sie mit Erwähnung des Italieners Iduno, der sein Rokoko-Familienstück sauber und liebevoll vorträgt, und mit dem Feinschmecker Brilloin und seinen etwas précieux vorgetragenen Einzelmotiven aus entlegener Zeit. In Avignon haben wir dann den Schalk der Richtung zu erkennen. Er gibt in einem den Stil und das Kostüm des 15ten Jahrhunderts meisterlich parodirenden Bildchen „Monsieur le Dauphin“ zum Besten, einen halbwüchsigem Vollblut-Balot, der sein livre d'heures auf den Stuhl geworfen hat und sich mit der Energie eines gründlich gelangweilten Bürschens dem königlichen Vergnügen widmet, mit der hohlen Hand Fliegen zu fangen. Wenn nur das Fliegenfangen nicht schließlich auch Geschäft der hommes du chic auf dem geschilderten Gebiete wird!

Recht vollzählig und in trefflichen Proben sind die heutigen Hauptmeister des deutschen Genrebildes beisammen: Gautier, Meyerheim, Knautz, dessen ergötliches Kinderbild „Wie die Alten sangen etc.“ seinen in Composition etwas saloppen und im Colorit flauen Darstellungen neueren Datums wieder den munterern, kräftigeren Ton entgegengesetzt, der mehr an seine frühen, trotz einer gewissen Unfreiheit der Färbung doch besten Arbeiten erinnert. Auch Hagn muß hier genannt werden, der altmünchener Kleinleben sehr lebenswürdig und mit feingestimmter an Watteau gebildeter Farbe schildert. Sodann fehlen auch Salentin und Enhuber nicht, leider

aber Waldmüller, dessen kecke Lichtbehandlung am besten geeignet wäre, unseren französischen Rivalen zu imponiren. Diese haben sich nur spärlich eingefunden. Wie deutscherseits den einzigen Ludwig Richter, so vermiffen wir Breton und seine Genossen höchst ungern. Als sehr achtungswerther Vertreter der Fremden aber fällt A. de Meuron aus Genf auf; in seinen vollendet gemalten „Gemsjägern“ klingt wenigstens die Tradition Roberts würdig nach. Ribot präsentirt sich in seiner Domäne, Küche und Keller, als geschickter Nachahmer der vulgären Altholländer.

A. n. a. u. s. beginnt den Reigen dann auch im Porträtsache mit einigen meisterhaft breit und trocken behandelten Bildnissen. Bei den Franzosen steht hier Paul Flandrin's sattes, glatt verarbeitetes Colorit einer Anzahl Deutscher gegenüber, von denen nur Richter in Berlin ähnliche Intention, aber Steigerung ins Elegante zeigt. Werthvoller sind die Porträts von Lenbach und Leibel in München. Ist es auch für das Original eines Porträts ein zweifelhaftes Vergnügen, wenn dasselbe wie 300 Jahre alt aussteht, so hat doch die Anlehnung an classische Vorbilder des Hellsdunkels bei dem Geschmack, mit welchem Lenbach verfährt, nichts Bedenkliches. Wir nennen noch Haider in München, Cajetan Schweizer in Leipzig, dessen wackere stilistische Intention Lob verdient, endlich Borchmann in Berlin, dem in der Porträtgruppe die Verbindung modernsten Lebens mit gediegener Formgebung anmuthig gelingt.

Auch in der Malerei des Thierlebens überwiegen die deutschen Produkte an Zahl und an künstlerischem Werth. Die photographisch reproducirten Wiederkäufer von Kaver de Cock und August Bonheur — die virtuosere Schwester ist leider ausgeblieben — namentlich eine Viehherde des ersteren, die mit der ganzen Wirklichkeit eines Bildes in der Camera obscura auf den Beschauer losrückt, haben keine Gegenstücke diesseits des Rheins; Gaermann und Brendel mit ihren cultivirten Thieren lassen Rivalen wie Brassacat (der nicht vertreten ist) und Verboekhoven den Rang; entschieden obenan steht aber in der ganzen Section Volk. Er verbindet Thier, Landschaft und Menschen, ohne einem der Theile Zwang anzuthun, zu der Einheit behaglichen Gemeinlebens, das uns die alten Niederländer schildern, aber er bleibt dabei durchaus originell.

Die Landschaften, welche in der Ausstellung vereinigt sind, bieten fast weniger als die anderen Hauptgebiete einen Ueberblick über die charakteristischen Richtungen, wenn auch interessante Einzelheiten in großer Zahl vorhanden sind. Beinahe ganz mangelt die historische Landschaft: kein Preller, kein Kottmann, kein Schirmer oder Richter erfreut das Auge; Albert Zimmermann hat eine ungünstige Auswahl getroffen; selbst die jüngste Generation der mittelbaren Schüler des alten Koch auf diesem nur noch bei uns zu Recht be-

stehenden Felde ist schwach vertreten: H. Gärtner's edler Wohlklang fehlt in dem Concert, wenn auch Hummel in Weimar, R. Hoffmann in Wien, Rau in Dresden achtungswerthe Kraft der Composition zeigen und Dreber-Franz in Rom mit einem colossalen Bilde den kühnen Versuch wagt, eine ganze Gebirgswelt auf ein Mal zu schildern, ein Bild, das leider zugleich Leiter und Loupe verlangt, um gewürdigt werden zu können.

Ein einziges französisches Bild, P. Flandrin's „Erinnerung aus der römischen Campagna“ — freilich sehr absichtsvoll und monoton stillfirt — zählt in diese Classe. Um so lebhafter wird es im Bereich der Beduten- und landschaftlichen Stimmungsmalerei. Und sie hat treffliche Dinge aufzuweisen, obgleich die erste Größe dieser zweiten Reihe, Lessing, fehlt, den wir hier weit mehr vermiffen als im Historiensach. Wem die Brüder Andreas und Oswald Achenbach das A und O der Landschaftskunst scheinen — so sind sie in Düsseldorf alles Ernstes genannt worden — der vergißt, daß wenn nicht zwischen, so doch außerhalb ihrer eben noch ein ganzes Alfabet von Möglichkeiten Platz hat. So schön Andreas complicirte Form- und Lichteffecte zur Geltung zu bringen weiß — wie hier in einem holländischen Motiv — seine künstlerische Bildung schützt ihn so wenig vor Dürftigkeiten wie den Bruder Oswald seine größere Fertigkeit und das beschleunigte Tempo der Nache vor Häßlichkeiten bewahrt. Sein Stolz ist, an Italien nun einmal bloß das Ordinaire zu sehn und in seinen Bildern sagen zu können: das Land, wo die Orangen blühen, besteht aus eitel Dreck und Feuer. Nun wol, man muß ihm glauben; denn was er macht, ist unwidersprechlich: gewiß, so wie er's malt, sieht es aus, wenn die neapolitanischen Fischer beim Scirocco am Quai entlang lungern oder wenn ein Cardinal, von den fuochi des Landpöbels begrüßt, die verwitterten Stufen einer römischen Bergstadt herabstrahlt, und für den Preis, den diese Beduten machen, kann man hingehn, um sich mit eigenen Augen zu überzeugen. Aber das wird Alles mit einer gewissen Schadenfreude als die Wirklichkeit Italiens den Idealisten vors Gesicht gerückt. Von Goethe zeichnete bekanntlich einst Jemand ein Porträt, als der Göttersohn gerade zum Fenster hinaus sah. Es war frappant getroffen — aber von hinten. — Mit ganz andrem Sinne und doch ohne alle Präntion und Schwärmerei, sondern hübsch nüchtern und real erfaßt Valentin Raths in Hamburg seine italienischen Motive: da ist die Zeichnung der Form, welche die Natur wirklich hat, nicht weggeleugnet und die freie klare Modellirung des Terrains mit dem Tactfönn verfolgt, der den inwohnenden Rhythmus nachzuempfinden vermag. Lieber noch sehen wir den wenig bekannten, kürzlich zum Mitgliede der Berliner Akademie erwählten Künstler die Natur seiner Heimath schildern: die holsteinische Haide oder die Geest, das Bodenleben der feuchten Niederungen oder sterilen Campagnen weiß er

mit der ganzen anziehenden Melancholie des menschenleeren Landes, das auch beim hellsten Mittagssonnenschein wie verzaubert aussieht, aufs wirkungsvollste und doch einfachste zu schildern. Schleich, der mit vorwiegender Betonung des atmosphärischen Lebens und naturalistischerem Sinn besonders gern die Poesie der süddeutschen Ebene zeigt, hat in Vier einen würdigen Genossen; Chr. Morgenstern jedoch, der jüngst verstorbene Meister des Lustlebens, ist nicht in seinen vorzüglichen skizzenhaften Cabinetbildchen, sondern durch größere ausgeführte Bilder vertreten, die wesentlich hinter diesen zurückbleiben. — Zwei geistreiche Maler des Wetters und der Jahreszeit lernen wir in Scherres und Seibels kennen: jener bringt eine Landstraße, die sich grad vor uns ganz eben in die Ferne verliert; ein paar Figürchen quälen sich, diese schlechte Unendlichkeit im vollen Landregen abzumessen, ein Bild, das mit größter Fertigkeit gemalt einen höchst humoristischen Eindruck macht. Seibels malt ein Stück Dorfgegend in dem Schimmer des Frühlings, alle Dinge durch die klar gewordene Luft angefrischt, alles Leben neu aufathmend, eine Schaasheerde vorn, die sich den triefenden Weg in ganzer Breite daher drängt. Daneben erscheinen Decamps mit den leimig zähen Tönen seiner überkräftigen Localskizzen, Harpignies mit den fleckigen, vor lauter Substanz nicht zur Plastik gelangenden Studien, Camille Bernier mit seinem frappanten Waldporträt, zu welchem Lamorinière in Brüssel das geschmackvollere Gegenbild gibt, ziemlich roh. Baudit und Appian, ebenfalls ausschließlich mit Farbe modellirend, beschränken sich in den hier vorliegenden Proben zu sehr auf die bizarren Phänomene des Sumpflandes. Sie sämmtlich, ebenso wie Corot, der in ähnlicher Intention einen „Windstoß“ gemalt hat, zwingen uns nicht zu der Ueberzeugung, daß das, was sie geben, gerade in Del gemalt werden mußte, wie man denn überhaupt bei den Naturalisten eine große Unsicherheit im Instinkt für die Darstellungsmittel wahrnimmt. Nicht bloß in diesem Sinne heimathlos sind nun auch die Bilder Hildebrandt's, den übereifrige Bewunderung kürzlich mit dem Titel „Maler des Kosmos“ gekrönt hat. Die Kunst wird nicht wie manche Weine besser, wenn sie die Linie passirt; im Gegentheil, mit der wachsenden Kenntniß des Tropen-Kostüms, der Natur, des Fremdartigen und Seltenen wird der Sinn für die immer einfache künstlerische Wirkung getrübt. So ist es Hildebrandt gegangen und infolge dessen eine ursprünglich vielleicht recht tüchtige Kraft ins Absurde geführt worden. Sein ausgestelltes Bild aus der Tropenwelt erhebt sich nicht über die handfesten Dekorationsstücke, wie man sie in Dioramen auf dem Jahrmarkt bewundern kann. — Nur in ganz wenig Proben ist die Marine vertreten, doch sind sie dafür von ausgezeichnetem Art. Neben einem überaus subtil und schön gestimmten Strand im vollen Sonnenglanze von Gudin, der in dieser räumlichen Einschränkung noch Besseres

leistet als auf großen Flächen, gebührt den beiden Bildchen von Sturm in Baden (Brigg an der norwegischen Küste und Schaluppe vorm Winde segelnd) besondere Auszeichnung. Hier erhebt Bescheidenheit und Liebe des Künstlers eine anspruchslöse Specialität zur reinsten ästhetischen Wirkung. —

Auf dem Meere, dem Raum der Hoffnung, verlassen wir die bunte Malergesellschaft, die jetzt in München wettstreitet. Es wäre unrecht vom Laien, ohne Dank zu scheiden, und gefährlich für den Künstler, nach irgend einer Richtung mit Steinen zu werfen; nicht bloß weil man sich wirklich im Glashaufe befindet, sondern weil Keiner ist, der nicht von einem Andern lernen könnte. Das einzige Gemeinsame, das wir wahrnehmen, ist die unter den Künstlern immer fester werdende Ueberzeugung, daß die Farbe wieder zu einem wesentlichen Element erhoben werden müsse, — eine Einsicht, die uns Deutschen lange gefehlt hat. Noch heute thun es uns Franzosen und Belgier darin zuvor. Wie ihre Sprache sich formelhafter entwickelt hat als die unsrige, haben sie auch einen deutlicheren Instinkt für die coloristische Benennung ihrer Kunstserzeugnisse. Und das ist mit nichts ein müheloser Besitz. Es kann nicht geleugnet werden, daß sie fleißiger und ausdauernder studiren, denn wenn wir die gegenseitigen Kunstleistungen der Vergangenheit vergleichen, erkennen wir es als eine Selbsttäuschung, daß die Fähigkeit, die Dinge farbig zu sehn, Naturvorzug ihrer Race sei. Die Wahrheit ist: das Studium des Künstlers diesseits des Rheins wird viel zu sehr in Zeichnung und Malerei getrennt, sodas sich das Verständniß des Formenwesens und des Lichtscheinens der Dinge nur in seltenen Fällen schon im Auge der Lernenden zu der Einheit verbindet, die das malerische Kunstwerk bedingt. Auch hervorragenden Gemälden aus deutschen Schulen merkt man ab, daß sie gefärbt, nicht in Farbe erfunden sind. Franzosen und Niederländer haben in ihrer Ausbildung auch dem Umstande viel zu danken, daß sich das bei uns verzettelte und verachtete Erbe des 18. Jahrhunderts unter ihnen in lebendigerer Ueberslieferung erhielt und sie die Technik der Malerei nicht erst so gut wie neu erfinden mußten. Und auch die Zucht war bereits in der vorigen Generation weit strenger. Man lasse sich nur erzählen, mit welcher Feldwebelenergie z. B. der alte Van Brée in Antwerpen seine Schüler vor frühreifem Meisterspielen bewahrte.

Am hastigsten ringen ohne Frage die Münchener, aus diesem Bann herauszukommen, in den uns eine zu weiche Erziehung gebracht, und wir haben manches sehr achtbare Resultat zu verzeichnen gehabt. Aber uns Deutschen liegt die Gefahr, in Extreme zu gerathen, nicht ferner, sondern näher als Anderen, weil wir zu leicht geneigt sind, aus einer neuen Wahrheit einseitig Princip zu machen. So wird heute in demselben München, in welchem vor 40 Jahren die deutsche Monumentalmalerei ihre Triumphe

feierte, aus einer wahren Tyrannei des Colorits Schule gemacht. Gleich einem Adepten hat man hier einen Maler wie Makart erhoben, dessen ganzes Geheimniß in der Naivetät besteht, womit er alle Hauptelemente der Figurencomposition dem Lüste seiner papageiertig gestimmten, kaleidoskopisch combinirten Farbentöne opfert. Ein gut Theil Schuld an dieser Verirrung tragen allerdings die modernen Franzosen mit ihrer fecken Experimentirlust in der Wahl der Sujets, aber im Technischen sind sie, — und vollends die Niederländer mit ihrer aristokratischen Ruhe — immer noch besonnener, wenn sie auch die Grenzen der einzelnen Darstellungsmittel oft mißachten. Dagegen ist die Phantasie der deutschen Maler unbefleckt und künstlerischer; die jungen Münchener Extravaganzen sind doch Ausnahmen und bestätigen die Regel. Darf man bei der Lückenhaftigkeit dieser Ausstellung der künftigen Entwicklung der Malerei ein Prognostikon stellen, so wird es all dem Unzulänglichen zum Troß doch am günstigsten für uns ausfallen. Die Franzosen sind auf einem Niveau angelangt, das unendliche Ausdehnung in die Breite gestattet; doch haben sie ihre Kunst dergestalt mit dem Leben, d. h. der modernen Anschauung verquickt, daß sie nicht nicht wissen, wie wieder herauszukommen, und so werden sie das, was wir vor ihnen voraushaben, den Glauben an den Selbstzweck der Kunst, nicht leicht zurückzuerwerben. Wohl aber können wir lernen, was jetzt noch ihr Vorzug ist.

Dazu ist nur Eins noth. Beim Eintritt in den Transept der Münchener Ausstellung starrt uns eine Unform von plastischem Conglomerat entgegen, die sich beim Näherreten in Hausstrümmen und Körperseken auseinander thut. Es ist das Effectstück eines italienischen Patrioten und soll an die Verwüstungen der Revolutionenkämpfe mahnen. Zu diesem Ende führt es die Aufschrift: „Dem Gewissen der Regierungen gewidmet.“ Gut gebrüllt, Löwe! Dem Künstler aber männiglich, nicht bloß diesem hier, möchten wir rathen, künftig jedes Werk nur dem eigenen Gewissen zu widmen. Dann wird die Kunst nicht lange mehr fehl gehen, wenn sie auch den goldenen Bergen noch eine Weile fern bleibt.

M. J.

---

### Die Aussichten des nächsten bayrischen Landtags.

München, Anfang September.

In nächster Zeit muß der Landtag zur Erledigung der vielen dringenden Geschäfte, die seiner harren, einberufen werden. Was wird er bringen? Werden die Liberalen, werden die Ultramontanen Herren der Lage werden?