



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die internationale Kunstausstellung in München. 3.

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

Die internationale Kunstausstellung in München.

Von Adolf Rosenberg.

3.



Der erste, welcher uns beim Eintritt in den glänzend decorirten Hauptsaal der spanischen Abteilung begrüßt, ist Velasquez: eine kolossale Figur aus Gips, welche in ihrem kurzen Wamms, ihren kurzen Kniehosen und in ihrer gespreizten Positur an einen Toreador oder an einen Springer erinnern würde, wenn sie nicht die Attribute des Malers in der Hand hätte. Es scheint das Modell zu irgend einem Monumente für den großen Meister zu sein, dessen Name den Spaniern geläufiger ist als seine Kunst. In München wenigstens spielt er nur die Rolle eines Thürstehers. Mit dem, was drinnen im Saale vor sich geht, hat er wenig oder nichts zu schaffen. Tubino sagt zwar in seiner Abhandlung, daß die spanische Malerei zu einem gewissen Naturalismus hinneige, „welcher derjenige des Velasquez oder des Murillo ist.“ Man muß jedoch die Beziehungen der modernen Kunst Spaniens zu den Altmeistern seiner Malerei so äußerlich wie möglich fassen. Die moderne spanische Malerei hat sich nicht an Velasquez, Murillo und Zurbaran emporgearbeitet, sondern sie hat sich ihre Inspirationen aus Rom und Paris geholt, und zwar haben Franzosen und Italiener (ungefähr zu gleichen Teilen) die äußere Physiognomie der modernen Malerei Spaniens beeinflusst. Die zeichnerische und malerische Technik derselben ist keineswegs national, sondern sie ist es erst in ihrer Anwendung auf nationale Stoffe geworden. In Rom haben die französischen Pensionäre der Villa Medici ihren eher nachteiligen als förderlichen Einfluß auf die jungen Spanier gewonnen, welche zu ihrer Ausbildung, wie es seit dem Anfange dieses Jahrhunderts üblich ist, nach der Metropole der klassischen Kunst geschickt werden. Einer dieser Pensionäre, Henri Regnault, hat sogar die Kühnheit seiner Farbenprinzipien, die Berwegenheit, die rücksichtslose Rohheit in der Wahl seiner Stoffe in eigener Person nach Spanien hinübergetragen und dann in weiterer Verfolgung seiner koloristischen Bestrebungen dieselbe Reise nach dem Lande unermesslicher Licht- und Farbenfülle, nach Marokko, gemacht, welche zehn Jahre früher einen vollständigen Umschwung in der Kunstanschauung Fortunys hervorgerufen hatte. Fortuny brachte von dort sein koloristisches Glaubensbekenntnis mit; aber er wußte damit nur, wie, nicht was er malen sollte. Das haben ihn in Paris erst Meissonier und Gérôme gelehrt. Die kurze Thätigkeit, welche ihm noch vergönnt war, teilte er in das ethnographische, afrikanisch-spanische Genre und in das Kostümbild. Seine Auffassung war rein äußerlich: eine pikante

Zeichnung, eine raffinierte Kofetterie in den Umrissen und in der Modellirung, bisweilen an das Lüfterne streifend, ein schillernder Glanz in den Kostümen, die größte Kühnheit in den Farbenverbindungen und eine vollendete Virtuosität in der Nachahmung aller Stoffe, wie Marmor, Atlas, Metall und Holz. Viel Esprit, aber keine Spur von wahrer und einfacher Empfindung, kein Anlauf, edlere Gefühle wachzurufen.

Ein großer Teil der spanischen Genremaler steht unter dem Einflusse Fortunys, dessen große, durch einen Pariser Kunsthändler geschickt in Szene gesetzte pekuniäre Erfolge für viele verlockend gewesen sind. Es sind vornehmlich die Vertreter des Kostümbildes, für welches man in Deutschland und zwar in Malerkreisen die schreckliche Bezeichnung „kostümirtes Genre“ erfunden hat. Man könnte die ganze Gruppe auch kurzweg „Genre Meissonier“ nennen, wenn nicht ein Teil der Spanier in der koloristischen Behandlung von dem Franzosen abweicht. Die einen freilich halten sich an seine konzentrierte, emailartige, vertriebene Mache, welche selbst bei der Prüfung durch das Vergrößerungsglas nichts von ihrer Glätte, ihrer plastischen Gebundenheit, ihrer vollkommenen Klarheit verliert; andre aber folgen mehr dem breiten, flotten Impasto Fortunys, das immer wie eine feste Augenblicksimprovisation aussieht. Eine dritte Kategorie verbindet sogar beide Manieren, indem sie die Figuren à la Meissonier, den Hintergrund in der Art Fortunys behandelt. Zu diesen Malern, welche ihre Stoffe mit Vorliebe aus dem Zeitalter des Rokoko oder dem Anfange dieses Jahrhunderts wählen, gehört Palmaroli, dessen „Wahrsagerin“ für die ganze Gruppe charakteristisch ist. In einem vornehmen Zimmer, dessen Wände ganz im Rokokogeschmack mit Porzellanvasen decorirt sind, kniet eine Zigeunerin vor einer jungen Dame. Was jene ihr aus den Karten und den Linien der Hand gesagt hat, muß eine lebhaftere Erregung in dem Herzen des Fräuleins hervorgerufen haben, da dasselbe sein Antlitz mit dem Rücken der rechten Hand verbirgt. Eine ältere Dame wendet sich über den Tisch hinweg mit fragender Geberde zu der Verlegenen, und rechts steht, an den Kamin gelehnt, eine dritte Dame, welche ihren Blick beobachtend auf diejenige heftet, deren Geheimnis offenbar geworden ist. Die Mittelgruppe der drei um den Tisch gesellten Frauen ist höchst geschmackvoll komponirt. Zeichnung und Modellirung sind von wunderbarer Akkuratess, und die Färbung von einer Zartheit, welche die Reize der Zeichnung in das beste Licht rückt. Aber auch die Möbel, die Stoffe der seidenen Koben, die Wände des Zimmers mit ihren Vasen, Spiegeln und Figuren und den großen Quirlanden der Tapeten sind mit derselben minutiösen Sorgfalt behandelt wie die Köpfe der Damen. Das Ganze ist in einem so lichten, klaren Tone gehalten, daß sich nirgends die Gegensätze zwischen Licht und Schatten ergeben, welche die Basis eines wahrhaft harmonischen Kolorits sind. Und diesen Charakter trägt die Mehrzahl der spanischen Genrebilder, am meisten natürlich diejenigen, welche das moderne Leben spiegeln. Murillo und

Velasquez haben ja auch Genrebilder im modernen Sinne gemalt. Aber der erstere hat für seine Straßenverkäufer und Gassenjungen von Sevilla doch eine ernstere und gediegenere Tonart gefunden, obwohl die Sonne zu seiner Zeit gewiß nicht minder hell schien als heute, und er ist vor allen Dingen zu einer vollkommenen Harmonie hindurchgedrungen, während von einer solchen bei den modernen spanischen Bildern nicht die Rede sein kann. Man wird dagegen einwenden, daß das Kolorit Murillos nicht so reich und blühend sei wie dasjenige der modernen Spanier, daß es leichter sei, eine Harmonie zwischen zehn Tönen herzustellen als zwischen zwanzig, und daß das große Format der Murilloschen Gemälde eine solche Harmonisierung bequemer gemacht habe als die kleinen Leinwandflächen der jetzigen Maler. Aber ein Hinweis auf die große „Heilige Familie“ und auf die „Geburt der heiligen Jungfrau“ im Louvre macht den Einwand bezüglich der Beschränkung der Farbenskala schon hinfällig. Noch schlagender und zwar nach allen drei Richtungen ist das Beispiel des Velasquez, dessen „Kavaliere im Freien,“ ebenfalls im Louvre, bei größtem Reichtum der Färbung und bei kleinem Format doch eine vollendet sanfte Harmonie des Kolorits aufzuweisen haben, welche überwiegend durch die Einschaltung warmer grauer Töne herbeigeführt worden ist. Die modernen Spanier könnten also, wenn sie wollten, auch hinsichtlich der malerischen Behandlung ihrer aus dem Leben gegriffenen Sujets innerhalb ihrer klassischen Tradition bleiben. Aber trotz aller Anstrengungen, trotz der von innen herauswirkenden nationalen Impulse ist das französische und italienische Beispiel immer noch so einflußreich, daß die Opposition gegen Frankreich sich zur Zeit erst sehr äußerlich kundgibt — fast ausschließlich in der Wahl der Stoffe.

Nach dieser Richtung ist die spanische Kunst durchaus national, wie sie es im siebzehnten Jahrhundert gewesen ist und wie sie es noch einmal durch Francisco Goya (1746—1828) wurde, welcher sich durch einen Aufenthalt in Italien nicht aus dem Zusammenhange mit der nationalen Schule bringen ließ und sich den Stil und das Kolorit des Velasquez für seine Porträts und Genrefiguren aus dem Volksleben in ähnlich selbständiger Weise zurechtlegte, wie es ein Jahrhundert früher der Niederländer Geraard Terborch gethan hatte. Goya war aber unter den Akademikern seiner Zeit, welche sich zum größern Teile an David und seine falschen Römer hielten, zum kleinern Teile der neuern deutschen Schule, namentlich Overbeck, folgten, eine vereinzelte Erscheinung, und erst dreißig Jahre nach seinem Tode wurden seine realistischen Bestrebungen durch Fortuny wieder aufgenommen. Fortuny war aber nur ein Genremaler, welcher sich in engen Grenzen bewegte, ein entschiedener Kolorist, dem es mehr um die glänzende und schillernde Außenseite der Personen und Dinge zu thun war, als um ihren Kern. Was aber die spanische Kunst der Gegenwart vor allen übrigen charakterisiert, ist ihre Historienmalerei, ihre Malerei großen Stils, nicht die Genremalerei, die sich in ihren Prinzipien und in ihren Erscheinungs-

formen nicht gar zu sehr von der italienischen unterscheidet. Dem oberflächlichen Beobachter werden sich freilich nicht so bald die eigentümlichen Züge der spanischen Historienmalerei offenbaren. Ihm wird eher die Verwandtschaft mit den gleichartigen Arbeiten der Franzosen in die Augen springen als die Vorzüge, welche die Spanier vor den Franzosen voraushaben. Die Stoffe tragen dazu bei, die Verwandtschaft mit den Franzosen deutlicher ins Auge springen zu lassen, als die charakteristischen Unterscheidungszeichen. Veras „Verteidigung von Numantia“ ist eine grauenhafte Morbszene, vor welcher selbst die Römer zurückschrecken, welche durch die zerstörte Mauer eindringen. Zum Tode verwundet liegt ein Numantiner über Leichen auf dem Erdboden und weist mit trotziger Geberde auf die in Flammen stehende Stadt. Ein anderer hat sich eben den Dolch in die Brust gestoßen, ein dritter wartet mit der Waffe in der Hand, um vor seinem Tode noch einen der verhassten Feinde in das Verderben hineinzuziehen, und eine Frau leert den Giftbecher. Ein Greis fleht auf seinen Knien den Sohn an, ihm die Brust mit dem Schwerte zu durchbohren, während der Sohn sich entsezt vor dieser Zumutung abwendet. Und rings umher Leichen und Trümmer, Flammen und Rauch, welcher die ganze Komposition in einen schwärzlich-grauen Nebel einhüllt. Wir haben also alle Elemente beisammen, aus welchen die Franzosen ihre blutigen Historienbilder aufbauen. Während aber diese bei jedem Versuch, intensive Gefühle zum Ausdruck zu bringen, in ein hohles, bühnenmäßiges Pathos verfallen, halten sich die Spanier durchaus in den Grenzen einer edeln Natürlichkeit. Da ist nichts Gemachtes und künstlich Aufgebautes, die Bewegungen sind einfach und natürlich, und jede Figur ist die Trägerin einer wahren und echten Empfindung. Diese tiefe Innerlichkeit, diese anspruchslos und naiv auftretende Wahrheitsliebe, diese von einer innerlichen Notwendigkeit durchdrungene und doch wie zufällig erscheinende Geberdenprache unterscheiden die spanische Historienmalerei von der französischen. Es sind diese Vorzüge ebenso charakteristisch für die Genremalerei; aber in der Historienmalerei treten sie doch noch potenter zu Tage, getragen durch einen heiligen Ernst und durch das energische Streben, jede Bewegung als durch einen Gedanken inspirirt zu zeigen. Die „Übergabe von Granada“ von Francisco de Pradilla, welcher schon 1878 in Paris durch ein figurenreiches Bild „Johanna die Wahnsinnige begleitet den Sarg ihres Gatten“ die Aufmerksamkeit der Welt auf die beginnende Entwicklung der spanischen Malerei zu hohen Zielen gelenkt hatte, faßt alle jene Vorzüge zusammen. Die Aufgabe, welche sich der Maler gestellt, war eine sehr schwierige. Die Übergabe vollzog sich am 2. Januar vor den Thoren der letzten Zufluchtsstätte der unterliegenden Mauren. Es ist ein grauer, kalter Morgen nach einer regnerischen Nacht. An einer starken Eiche haben Ferdinand der Katholische und Isabella, beide auf Rossen sitzend, welche mit prunkvollen Decken behängt sind, und umgeben von Bagen, Herolden, Rittern und Soldaten, Halt gemacht. Neben Fahnen und Lanzen ragt aus der Mitte des Heerhaufens das

Kreuz empor, das Zeichen des Sieges über den schwindenden Halbmond, dessen letzte Vorkämpfer auf dem von der Stadt führenden Wege dem königlichen Sieger nahen. Voran Boabdil, der letzte König, auf einem schwarzen Berberhengste. Mit der ruhigen Vornehmheit des Orientalen, welcher auch im Unglück seiner Würde nicht vergißt, schickt er sich an, die Schlüssel der Stadt dem Überwinder darzureichen. Dieser vermag vor Ungeduld, vor Begierde nach dem Genuße des endlichen Triumphes kaum noch an sich zu halten und die spanische Grandezza zu bewahren. Seine rechte Hand zuckt förmlich nach dem Mauren hinüber, und auch aus Isabellens stolzen Blicken schießt ein Blitz dämonischer Siegesfreude auf den Gedemütigten. Im Hintergrunde die eroberte Stadt, die Alhambra und die schneeige Kette der Sierra Nevada. Es war keine Kleinigkeit, in dem kalten, zerstreuten Licht die zahlreichen Figuren mit plastischer Kraft herauszumodelliren. Vielleicht hat aber gerade die Möglichkeit, überall graue Töne einschalten zu können, dem Maler die Herstellung einer Harmonie zwischen den prächtigen Farben erleichtert, welche die Gewänder des christlichen Königspaares und seines Gefolges, des Maurenkönigs und seiner Begleiter zur Schau stellen. Trotz dieser dem Auge sich aufdrängenden Kleiderpracht ist der Maler aber nicht in einer leeren Zeremonie stecken geblieben, sondern er hat es durch die Kraft seiner Charakteristik dem Beschauer unzweifelhaft gemacht, daß sich hier ein weltgeschichtliches Ereignis vollzieht. Wer den erstaunlichen Aufschwung, den die europäische Historienmalerei während des letzten halben Jahrhunderts genommen hat, richtig beurteilen will, der mag ein historisches Bild von Delaroche, von C. F. Lessing oder Gallaits „Abdankung Karls V.“ welche ungefähr am Anfang der neuen Epoche steht, mit der lebensvollen, durch und durch von der Natur eingegebenen und doch überaus vornehmen Schöpfung Pradillas vergleichen. Man sollte nun meinen, daß der Künstler in diesem Bilde den vollkommensten Ausdruck seines Wesens und Könnens gegeben habe. Dem ist aber nicht so. Wir begegnen demselben Pradilla noch einmal auf drei kleinen, überaus farbigen Bildchen, Szenen aus den Karneval in Rom darstellend. Sie sind so skizzenhaft behandelt, wie es neuerdings Menzel liebt, etwa wie des letztern „Abreise König Wilhelms zur Armee“ nach der französischen Kriegserklärung, ein Bild, welches jetzt wieder in München zu sehen ist und mit einigen meisterhaften Porträts von Knaus die Ehre der Berliner Malerei rettet. Pradillas Figuren sind aber noch kleiner als die Menzels, und seine Bilder, von denen eines die Korsosfahrt unter Blumenregen, ein andres das Wettrennen der wilden Pferde, *il corso dei barbari*, schildert, sind mit diesen winzigen Figuren vollgepfropft. Wenn man sich die Bilder aus unmittelbarer Nähe ansieht, empfängt man beinahe den Eindruck, als hätte jemand viele Farbentuben, wie sie ihm gerade in die Hand kamen, nebeneinander ausgedrückt: lauter schreiend bunte Farbenflecke! Sobald man sich aber entfernt, kommt Leben und Artikulation in diesen Wirrwarr hinein, und aus dem Knäuel von Farbenflecken gestaltet

sich ein Gewimmel von Menschen und Tieren, welche in lebhafter Bewegung sind.

Ein ähnliches Doppelgesicht zeigt José Casado, welcher in seiner „Glocke von Huesca“ ein Schauer- und Blutstück ersten Ranges geliefert hat, während seine „Belohnung des Stierkämpfers nach dem Gefechte“ — die Figuren tragen Kostüme aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts — eine Kabinetsmalerei von zartester Durchführung, von feinsten Helligkeit des Tons und von ausgefeiltestem Geschmack in der Gruppierung der Figuren ist. Hinter der „Glocke von Huesca“ steckt eine der schauerlichsten Episoden der spanischen Geschichte. König Ramiro II. von Arragonien nämlich, welcher im zweiten Viertel des zwölften Jahrhunderts regierte und wegen seiner klösterlichen Gewohnheiten von seinen Großen verspottet wurde, lud die Letztern zu einem vorgeblichen Glockenguß nach Huesca ein. Dort ließ er fünfzehn von ihnen in einen Keller locken und sie enthaupten. Der Maler hat den Moment aufgefaßt, wie der König, eine edle, aber unheimlich finstere Gestalt, seine Hofleute und die übriggebliebenen Edlen in den Keller geführt hat und ihnen den angeblichen Glockenguß zeigt. Die Köpfe der Hingerichteten sind in einem Kreise gruppiert und über diesem den Rand der Glocke darstellenden Rinde ist der fünfzehnte Kopf an einem Seile emporgezogen, sodaß er den Griff oder Knopf der Glocke zu bilden scheint. Zur Seite des Königs steht ein gewaltiger Rinde, zur Verteidigung seines Herrn bereit, falls ihn einer aus dem Gefolge wegen dieser furchtbaren Bluttat zur Rechenschaft ziehen wollte. Aber keiner von ihnen wagt es, ein Glied zu rühren; starr vor Entsetzen blicken aller Augen auf das blutige Schauspiel, welches mit ebenso unheimlicher Virtuosität gemalt ist, als es erdacht worden ist. Die Hellmalerei ist also keineswegs eine so durchgehende Eigenschaft der Spanier, wie sie es bei den Italienern ist, die nichts anderes kennen. Das „Begräbniß des heiligen Sebastian in den Katakomben“ von A. Ferrant — der Heilige wird an Stricken in die Tiefe hinabgelassen — ist noch dunkler gemalt, und die „Enthauptung des Don Alvaro de Luna“ von Manuel Ramirez ist ebenfalls in einem ernsten, tiefen Tone gehalten, wie er der grauenhaften Szene ziemt. Der spanische Edle hatte sich, ohne die Erlaubnis seines Königs, Johannes II. von Kastilien, mit der Infantin Maria von Portugal vermählt und war zur Strafe dafür enthauptet worden. Damit war die Rache des Königs aber noch nicht befriedigt. Es wurde dem Enthaupteten das Begräbniß verweigert, und so legten sich Mönche ins Mittel, um Almosen zu seiner Bestattung zu sammeln. Vor der Stadt, wo das Blutgericht vollzogen worden ist, liegt die Leiche auf einer Bahre. Der Maler hat uns zwar durch die Drapirung des Gewandes den Anblick des blutigen Stumpfes entzogen, dafür aber das Haupt des Gemordeten an einem an einer Stange befestigten Haken aufgesteckt. Es ist ein fürchterlicher Kopf. Ein hageres, langes Gesicht mit weithervorstehenden Backenknochen, ein glattgeschornes Haupt, und dazu die verdrehten Augen! An

der Leiche knien Mönche mit brennenden Fackeln, welche die Gaben in Empfang nehmen, die ihnen das vorübergehende Volk spendet. Mit Ausnahme des Pradillaschen Bildes haben wir also auch in der spanischen Historienmalerei die Vorliebe für grauenvolle Szenen zu konstatieren, die für die französische Malerei charakteristisch ist. Es fehlt der Spanischen aber die Ergänzung dazu, die Neigung für zweideutige und frivole Stoffe. Und das ist es, was Tubino in seiner Abhandlung mit Stolz betont. Die Spanier geben ein getreues Abbild von den Sitten und der Lebensweise ihres Volkes in diesem und dem vorigen Jahrhundert; aber sie hüten sich vor lasciven Szenen und gehen vorsichtig jeder Lüsterheit aus dem Wege. Sie wie die Italiener behandeln weder mythologische Stoffe, noch können sie sich zur Ausstellung weiblicher Reize ohne mythologischen Vorwand entschließen. Wenn man daraus einen Rückschluß auf ihre Gesinnung machen darf, so kann man der spanischen Kunst trotz jener Digressionen in das Reich des Schreckens zu ihrer gesunden Grundlage Glück wünschen.

Die Genremalerei hält sich mit drei oder vier Ausnahmen in den bescheidenen Dimensionen, welche dem Genre zukommen. Jene Ausnahmen sind augenscheinlich durch gleichartige französische Verirrungen veranlaßt worden. Wenn Alonso Perrez in lebensgroßen Figuren den Gottesdienst von Wahnsinnigen in der Anstaltskapelle darstellt, oder Munoz Degrain eine Episode aus einer Überschwemmung in gleichem Maßstabe, so ist das eine grobe Geschmacklosigkeit, das andre eine starke Überschätzung der Bedeutung eines an und für sich sehr dürftigen Motivs. Eine vollkommen reine Freude an der Lebendigkeit und Wahrheit der Schilderung, an der Feinheit und Richtigkeit der Zeichnung in der freundlich-lichten Färbung und an der treffenden Schärfe der Beobachtung gewähren uns dagegen folgende Genrebilder: von Segui ein Picknick im Freien, das durch die Dazwischenkunft eines wilden Stiers gestört wird, von Jimenez y Aranda die Predigt im Hofe der Kathedrale von Sevilla, wohl das vollendetste Stück der ganzen Ausstellung, erstaunlich in dem Reichtum der Beobachtungen und zu höchster Bewunderung reizend wegen der Natürlichkeit in der verschiedenen Stellung und Haltung der Zuhörer, von Clement Pujol der Besuch beim Antiquar, Casales y Campo, Apotheke im vorigen Jahrhundert, Uffel, Karneval in Sevilla, Masriera, Interieur eines Ateliers, Lizcano, Stiersechter und Arbeiter in einem Wirtshause, Domingo, Zirkusgesellschaft, Moreno, Die Sängerin, Villegas, Page u. a.

Die spanische Plastik schließt sich, wie z. B. in Gandarias „Harmonie,“ einer nackten weiblichen Figur, die mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einer Kugel sitzt, an die französische oder, wie in einer Springbrunnenfigur von Bereda, an den Naturalismus der Italiener an. An den letztern erinnert auch Benlliures „Unglücksfall,“ nur daß der Chorknabe, welcher sich an dem Wehrauchkessel die Finger verbrannt hat, ein echt Murillo'scher Typus ist. Eine Landschaftsmalerei in unserm Sinne haben die Spanier ebensowenig wie die

Staliener. Es scheint fast, als ob der geringe Wechsel der Luft- und Lichtphänomene die Südländer weniger reizt, sich so innig in die Stimmungen der Natur zu vertiefen, wie es der Nordländer thut, auf dessen Gemüt die Dramen, welche sich in der Luft und am Himmel abspielen, eine tiefe Wirkung ausüben. Die Landschaftsmaler in Italien und Spanien verfahren ganz synthetisch, d. h. sie reihen Haus, Baum, Berg, Himmel an und über einander, ohne nach einer fesselnden Luft- und Lichtstimmung lange zu suchen. Eine Marine von Monleon, Hafen von Alicante, erinnert noch am ehesten an die deutschen Behandlungen solcher Motive.

Wenn wir von der Malerei großen Stils absehen, läßt sich von der italienischen Malerei ungefähr dasselbe sagen wie von der spanischen: eine gleiche Freude an dem bunten Volksleben der Gegenwart und den koketten Kokosfigurchen des vorigen Jahrhunderts, eine gleiche durch das Klima bedingte Neigung, alles so licht als möglich und so viel als möglich im Freien, im vollen Licht zu malen, und ein gleiches Streben nach Natürlichkeit, Wahrheit und Lebendigkeit. Der Italiener hat aber auch ein Auge für die ernsten Seiten des Lebens, welches den Spanier nur in die Vergangenheit blicken läßt. Luigi Ronos *Refugium peccatorum* ist das Meisterwerk der italienischen Ausstellung auf diesem Gebiete, eine Schöpfung, welche mit den geringsten Mitteln, nur ausschließlich zur malerischen Prozedur ihre Zuflucht nehmend, die tiefste Wirkung ausübt. Der Schauplatz ist der Quai der venetianischen Lagune. Es hat kurz zuvor geregnet. Auf den Steinen stehen noch hie und da Pfützen, in welchen sich das Licht der untergehenden Sonne spiegelt. Man sieht am Horizonte nur einen gelben Streifen; der übrige Himmel ist mit grauen Wolken bedeckt. Der Wind hat gelbe Blätter über den Quai getrieben. Es muß ein frostiges, unheimliches Wetter sein. Auf dem Kanale sieht man Schiffe mit gelben Segeln, halb verdeckt durch die steinerne Balustrade, deren Pfeiler mit Figuren bestellt sind. Darunter ist auch eine Madonna. Man sieht nur das Postament und die Füße des Standbildes. Aber die Lampe davor und die Blumen deuten auf die gebenedeite Gnadenmutter. Und vor diesem Bilde kniet ein Mädchen aus dem Volke. Es hat sein Gesicht mit der Schürze verhüllt; aber auch ohne daß wir in die Züge des Mädchens blicken, erkennen wir an der kraftlos zusammengesunkenen Gestalt, daß ein tiefes Weh sein Herz durchzuckt, sein Inneres erschüttert und seine Seele demüthigt. Das Bild ist eine Ausnahme nach jeder Richtung hin, weil Luigi Rono zugleich der einzige Italiener ist, der die Natur zu reden veranlaßt, der es verstanden hat, der Natur ihre Geheimnisse abzufragen. Die Landschaft ist von einer großartigen, tragischen Stimmung, die uns so mächtig gefangen nimmt, daß wir nach diesem Bilde den hundertfarbigen Abbildern einer fröhlichen Landschaft, eines bunten Treibens von lustigen Menschen keinen rechten Geschmack abgewinnen können, zumal da die Italiener nicht über den echten Humor verfügen, welchen der Deutsche nun einmal für die Quint-

effenz des Lebens hält. An dem Bilde Luigi Ronos sehen wir aber wieder einmal, daß die Darstellung des Tragischen doch der Kunst die dankbarsten, wenn nicht die höchsten Aufgaben bietet, vorausgesetzt, daß die Kunst imstande ist, die tiefsten Wirkungen mit den einfachsten Mitteln zu erreichen. Ein umfangreicher Apparat verdirbt die Stimmung. Facciolis „Traurige Reise“ — eine Witwe mit ihrem Kinde im Eisenbahnwagen — läßt sich wegen des einfachen, schlichten Vortrags und der tiefen Empfindung, die aus den Zügen der blassen, das schlafende Kind beobachtenden Frau spricht, noch am ehesten nach der Tragödie Ronos betrachten, nicht aber die geräuschvollen Szenen aus dem Straßenleben, in welchen die grellsten Farbentöne unter dem weißesten Lichte aufeinanderplagen.

Mit einem Worte sei noch der hohen Entwicklungsstufe gedacht, welche die Aquarellmalerei in Italien erreicht hat — Kandaini mit seiner „Chirurgischen Operation“ im Stile eines Brouwer oder van Ostade steht hier oben — und des fabelhaften Naturalismus der Kleinplastik in Bronze und Thon, welche in d'Orsi ihren glänzendsten Vertreter auf der Ausstellung sieht.

Durch die Bemühungen des Malers Koehler in Boston ist eine sehr reichhaltige Sammlung von amerikanischen Holzschnitten zur Schau gestellt worden, welche uns einen umfassenden Überblick über den Stand dieser Technik in den Vereinigten Staaten gewährt. Wir kannten diese Mirakel der Xylographie oder richtiger der Radirung auf Holz schon lange aus den amerikanischen Zeitschriften, besonders aus Harpers Monthly; wir hatten aber nicht geglaubt, daß die Zahl dieser Virtuosen eine so außerordentlich große ist. Vinton, Cole und Füngling gelten für die Matadoren; es giebt aber noch eine ganze Reihe anderer, welche hinter ihnen nicht weit zurückbleiben. Der ursprüngliche Charakter des Holzschnitts ist durch diese Künstler freilich vollständig vernichtet worden; ihre Arbeiten sind keine Holzschnitte mehr, sondern Radirungen, welche, statt auf dem Metall, auf einer Holzplatte ausgeführt sind. Läßt man aber einmal diese Manier gelten, so muß man eingestehen, daß die Amerikaner darin eine Stufe der Vollendung erreicht haben, von welcher die französischen, englischen und deutschen Xylographen, selbst die besten Vertreter des Facsimileschnitts, noch weit entfernt sind. Diese Holztische werden den feinsten Schattirungen des Pinsels gerecht; oft erscheint der Ton wie hingehaucht, und vergebens späht man nach den Linien, welche diese zauberische Wirkung hervorgebracht haben müssen. Wahre Kunst ist das aber doch nicht, es ist eine raffinierte Spielerei, welche über kurz oder lang an der Grenze ihres Könnens ankommen und dann in Manier ausarten muß.

