



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Springer, A.: Die Kunstaussstellung zu Manchester.

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

Die Kunstausstellung zu Manchester.

Die Ausstellung der englischen Kunstschätze zu Manchester ist am 17. October geschlossen worden. Wenn vor dem Beginne derselben vielleicht ungemessene Erwartungen laut wurden, wenn während ihrer Dauer die kritischen Meinungen in entgegengesetzten Richtungen wogten, beinahe jeder Tag überdies neue Entdeckungen brachte: so ist jetzt für das unbefangene, summirende Urtheil der rechte Zeitpunkt gekommen. Daß die Ausstellung zu Manchester ihre Kosten kaum einbringt, daß sie nicht so gewaltige Menschenmassen aus aller Herrn Ländern herbeilockte, wie die Industrieausstellungen der vergangenen Jahre, kann nicht Wunder nehmen. Das Interesse an Kunstgegenständen umspannt an und für sich engere Kreise und dann, wie unsere Kunstbildung einmal beschaffen ist, erschöpfen bereits einige wenige Stunden alles, was selbst ausgedehnte Galerien an Anziehungskraft für uns besitzen. Einem Genuße aber, der kaum ein paar Stunden währt und nur eine dumpfe Empfindung zurückläßt, zu Liebe eine weite Reise anzutreten, dagegen tragen Viele ein arges Bedenken. Sollen wir sie deshalb tadeln? Können wir sie Lügen strafen, wenn sie behaupten, eine Industrieausstellung sei ein lebendiges Bild unseres Wirkens und Vermögens, der rechte Maßstab, um zu erfahren, wie weit wir es mit der Beherrschung der materiellen Mächte gebracht, sie sei eine wichtige culturgeschichtliche Thatsache und des allgemeinsten Interesses fähig; eine Kunstausstellung dagegen, namentlich wenn sie sich auf die Werke vergangener Zeiten bezieht, habe immer einen gewissen Mobergeruch an sich und bleibe dem gewöhnlichen Bewußtsein großentheils unverständlich. Die naive Freude am Schönen, die auch unserem Zeitalter nicht abgesprochen werden kann, wird durch die gleichzeitige Anschauung der verschiedenartigsten Werke übertäubt, die geläuterte Kunstempfindung durch den Zwang, rasch, ja unmittelbar aufeinander entgegengesetzte Eindrücke aufnehmen zu müssen, verletzt und so bleibt eigentlich nur das gelehrte Verstandesinteresse übrig, wie denn auch in der That Kunstgelehrte am feurigsten für Ausstellungen sich begeistern und für eine öftere Wiederholung derselben sprechen — und mit Recht, da sie das einzige Mittel bleiben, unsere ästhetischen Urtheile fest zu begründen und unsere künstlerischen Anschauungen

zu beleben. Trotzdem wollen wir nicht behaupten, daß der Einfluß der Art-Treasures - Exhibition sich bloß auf Kunstgelehrte und Kunstkenner beschränken werde. Für diese ist allerdings jede Abtheilung der Ausstellung, von Raphaels Handzeichnungen bis zu den Proben alter Stickerien und nürnberg'schen Ciern herab von hohem Interesse, sie werden auch durch die Betrachtung mittelalterlicher Schreiner- und Thonwaaren mannigfache Anregungen erhalten und Gelegenheit finden, zahlreiche neue kunsthistorische Thatsachen einzuzichnen. Aber auch in weitem Kreise dürfte die Ausstellung für die Bildung befruchtend wirken. Nicht in dem Grade allerdings, als man anfänglich erwartet hatte. Sie wird die „Manchester-Schule“ nicht zu Kunstenthusiasten umwandeln, und in ihren Augen das Spinnen und Weben und Färben nicht zu gemeinen Erwerbszweigen herabsetzen. Es ist aber unmöglich, daß selbst das minder geübte Laienauge sich gänzlich verschließt vor der Einwirkung, welche die wiederholte Anschauung von vielen tausend Bildern hervorruft. Ein gründlicher Respect vor den alten Meistern ist die erste erfreuliche Folge der Ausstellung, welche hervorgehoben werden muß. Das Beste, was die englische Kunst seit drei Menschenaltern geleistet hat, war hier den Schöpfungen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts gegenübergestellt. Für die modernen Werke sprach das unmittelbare stoffliche Interesse, die von den Stürmen der Zeit noch nicht heimgesuchte frische Farbe, der bestechende Glanz der äußeren Ausführung. Die Werke der Vergangenheit auf der andern Seite sind gar häufig weit entfernt von ihrem unversehrten Zustand, oft muß man sie erst in einen andern Farbenton im Geiste zurückübersetzen, um ihre ursprüngliche Schönheit zu errathen. Manches Motiv, in der alten Kunst vielfach vorherrschend, ist uns durch die moderne Bildung unverständlich geworden, andere Stoffe widersprechen unseren verfeinerten Anschauungen. Trotzdem aber, daß man oft gezwungen war, z. B. bei den alten Landschaften den grünen Himmel in blau, die schwarzen Bäume in Grün zu übertragen, daß man bei Figurenbildern Schatten wegdenken, Lichter in Gedanken hinzufügen mußte, fühlte doch jeder Unbefangene: das wahre Reich der Schönheit war bei den alten Meistern, uns aber ist dasselbe zwar nicht völlig verschlossen, doch schwerer zugänglich und nur nach unsäglichem Rathen und Tappen erreichbar. Freilich kommt die Zahl der Unbefangenen jener der Besucher der Ausstellung überhaupt nicht gleich, und von der Million, welche den Eingang der Art-Treasures-Exhibition im Laufe der letzten sechs Monate durchschritten, dürften nur wenige Tausende den rechten Sinn und die volle Muße zur Kunst-erkenntniß mitgebracht haben. Aber auch den Uebrigen imponirten die alten Schulen, auch die halbblinden Massen, welche die Ausstellung in wenigen Stunden hastig durchsegten, hielten oft unwillkürlich inne und legte so Zeugniß ab von der unwiderstehlichen Anziehungskraft der vergangenen Kunst.

Noch mächtiger wäre allerdings der Eindruck geworden, wenn die Absicht des Comites, ein vollständiges Bild der in England angesammelten Kunstschätze in Manchester zu vereinigen, nicht so viele Hindernisse gefunden hätte. Wenigstens was die alten Schulen anbelangt, so könnten die Räume der Ausstellung noch zweimal mit Bildern gefüllt werden und zwar mit gleichbedeutenden und gleichberühmten, ohne daß der Vorrath von Kunstwerken, den englisches Geld und englische Kunstliebe, — denn auch an dieser fehlt es nicht — aufgespeichert hat, zu erschöpfen. Auf der diesjährigen ersten und vielleicht auch letzten Ausstellung von Kunstschätzen war, um nur einige Beispiele anzuführen, die weltbekannte Grosvenorgalerie des Marquis of Westminster so gut wie gar nicht vertreten. Auch aus der Bridgewatergalerie, aus den Sammlungen des Herzogs von Devonshire, des Sir Robert Peel, des Lord Ellesmere, des Herzogs von Wellington u. a. fehlten alle Beiträge, die in der Kunstgeographie so oft genannten Namen: Bowood, Bathhouse, Hamiltonpalace, Petworth, Chatsworth, Leighcourt, Blenheim u. s. w. wurden in dem Ausstellungskataloge schmerzlich vermißt. Gerade dies bildete ja für Kunstfreunde einen wesentlichen Reiz der Manchesterausstellung, daß die meisten hier vorhandenen Kunstschätze bis dahin unzugänglich und unbekannt waren. Dieselbe war vorzugsweise eine Ausstellung der im Besitze der Mittelklassen befindlichen Kunstwerke und legte Zeugniß ab von der weiten Verbreitung des Sammeleifers in England. Aber weder dieser noch der andere Umstand, daß sie vielfach Neues und Unbekanntes brachte, konnte Ersatz bieten dafür, daß die berühmtesten Galerien durch ihre Abwesenheit glänzten. Wie ganz anders hätte sich Rubens repräsentirt, wenn auch die großen Rubensbilder des Marquis of Westminster und der chapeau de paille aus der Sammlung des Sir Robert Peel von den Wänden der Ausstellung herabgeschaut hätten. Nicht anders verhält es sich mit van Dyck, mit Tizian, mit Tintoretto und namentlich auch mit Raphael und Claude Lorrain, welcher letztere wirklich stiefmütterlich von dem Comite behandelt wurde und durchaus nicht so, wie es die von ihm in England befindlichen Landschaften gestatten könnten, vertreten war. Es wäre aber Unrecht, die Manchesterausstellung nach den Summen dessen, was in ihr nicht geschaut werden konnte, zu beurtheilen. Trotz ihrer Unvollständigkeit gewährte ihr Besuch doch einen ungemeinen Genuß, und gestattete die Anschauung ihrer Bilderschätze einen richtigen Schluß auf den Kunstreichthum und die Kunstbildung Englands. Sie zeigte, daß die größere Vorliebe sich dem siebzehnten Jahrhundert zuwendet, die spätere niederländische Schule am glänzendsten in den englischen Privatgalerien vertreten ist. Sie lehrt uns überdies, daß auch die Producte des Kunsthandwerkes, sowol jene die in Metall, wie jene die in Thon, Glas, Holz und Elfenbein ausgeführt sind, vorzugsweise nach England den Weg gefunden haben. Wäre die Aus-

stellung vollständiger und reicher gewesen, sie hätte diese Thatsachen noch kräftiger bewiesen, aber keineswegs zu anderen Resultaten geführt. Es ist natürlich, daß sowol die älteren nordischen wie die italienischen Malerschulen keine ausreichende Vertretung finden. Alle Achtung vor den altdeutschen Kupferstichen und Holzschnitten. Sie beweisen, daß poetischer Gedankenreichtum und ein unbeschränkter erfinderischer Sinn bei unseren Vorfahren eine heimatliche Stätte gefunden haben. Nur kurzichtiger Patriotismus aber kann namentlich von Fremden die bewundernde Anerkennung altdeutscher, formhäßlicher Delgemälde verlangen. Feinsinniger, im Ausdrucke maßvoll, in den Farben ebenso glänzend aber harmonischer sind schon die altflanderischen Bilder angelegt, aber auch für die Werkstattproductionen so sehr über die Schöpfungen der durch ihre Persönlichkeit hervorragenden Meister überwiegend, des Trefflichen überdies soviel zerstört und verdorben, daß auch diese Schule selten außerhalb Belgiens einen weiten Raum in Privatgalerien einnimmt. Doch war sie in der Manchesterausstellung nicht ohne alle Vertretung geblieben. Ob eine alte Copie des berühmten genter Altarbildes hier an ihrer rechten Stelle war und die beabsichtigte Wirkung hervorrief, läßt sich bezweifeln. Man konnte aus derselben nur das Aeußerliche der Composition errathen, grade dafür aber, wie für das Verständniß des Symbolischen überhaupt ging den meisten Besuchern der Ausstellung der Sinn ab. Bedeutende Originalwerke der Brüder van Eyck und ihrer Schüler waren nicht vorhanden. Doch erfreute sich das Auge an dem tiefen Glanze heimlicher Gestalten und wurde die Aufmerksamkeit durch ein seltenes Genrebild von Lucas van Leyden: die Kartenspieler gefesselt. Der kunstgeschichtliche Hauptgewinn ist die Bekanntschaft mit einem neuen flanderischen Meister, für dessen Namen vorläufig die Anfangsbuchstaben, die man auf einem seiner Bilder bemerkt: A. W. gelten müssen. Nach dem kühleren Farbenton und dem leisen pathetischen Anfluge im Ausdrucke zu schließen, fällt der Meister in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, nimmt aber unter den letzten Ausläufern der eyckschen Schule unbedingt eine der hervorragendsten Stellen ein. Eine große Beliebtheit errangen hier wie überall Quintin Messys' beide Geizhälse, in dem bekannten Windsorsexemplare, ein neuer Beweis, wenn es noch eines solchen bedürfte, daß die Laien sich zunächst von stofflichen Interessen bei der Kunstbetrachtung leiten lassen. Die Identität des Farbentones in den beiden Köpfen, der Mangel an Abtönung und Farbenperspective in diesem Bilde ist für das Auge keineswegs angenehm, weil aber das Bild den Verstand beschäftigt, viel zu rathen und zu meinen gibt, eine ganze Geschichte in sich birgt, bewährt es eine viel größere Anziehungskraft, als andere, ungleich bedeutendere, aber stofflich minder interessante Bilder.

Aus der Reihe der altdeutschen Bilder strahlt uns sofort das treffliche,

mit seltenem Fleiße ausgeführte Bildniß, das Dürer von seinem alten Vater gefertigt, entgegen. Trotz der Feinheit der Details macht das Werk dennoch mit seinem warmen Goldtone einen mächtigen Eindruck, es zeigt uns in gleichem Maße den ernstesten Künstler, den tiefen Beobachter und den liebevollen Sohn. Auch die kleinsten Züge, die den Vater charakterisiren und die nur langjährige stille Betrachtung dem Auge offenbaren konnte, fehlen nicht, aber ordnen sich anspruchslos der künstlerischen Einheit unter, die den Kopf eben als Ganzes auffaßt. Das Bild konnte dem Publicum nicht den rechten Begriff von Dürers geistigem Reichthum beibringen, lehrte aber mindestens den einfachen Ernst des Meisters, diese heutzutage fast ganz verloren gegangene Künstlereigenschaft, verehren. Es war vorauszu sehen, daß die altdeutschen Künstler keine genügende Vertretung auf der Manchesterausstellung finden würden. Man tröstete sich dafür mit der Hoffnung, den jüngeren Holbein in seinem vollen Glanze zu erblicken. Es ist ja bekannt, daß er viele Jahre seines Lebens in England zubrachte und hier einen ausgedehnten Wirkungskreis sich erwarb. Seine religiösen Bilder stammen zwar aus seiner frühern, deutschen Zeit, aber von Porträt darstellungen schuf er die meisten und vollendetsten erst in England. Wenn man in dieser Hinsicht getäuscht wird, so liegt die Schuld einerseits in der allerdings mangelhaften Vertretung des Meisters, andererseits in dem Umstande, daß seine Werke in zwei Abtheilungen der Ausstellung zerstreut vorkommen. Einzelne Porträts sind der Galerie der alten Meister, andere der historischen Porträtgalerie einverleibt. Gern möchte man sich diese Spaltung gefallen lassen, wenn der Zweck, welcher bei der Anordnung der historischen Galerie den Unternehmern vorschwebte, besser verwirklicht worden wäre. Es sollte dieselbe als eine Illustration der englischen Geschichte gelten, man glaubte, indem man die Reihe der historischen Bildnisse auf- und abwandelte, die Schicksale des Landes in ihnen verkörpert lesen zu können. Wäre es gelungen, alle Schätze, welche die englischen Privathäuser in Familienporträts besitzen, in Manchester anzusammeln, vielleicht hätte man dann in der Porträtgalerie wie in einem historischen Lesebuche lesen, aus dem physiognomischen Charakter das Wesen des Zeitalters errathen, dem Einflusse der Sitten auf die äußere Bildung der Individuen nachspüren können. Bei der Unvollständigkeit der Porträtgalerie in Manchester, bei der (wahrscheinlich unverschuldeten) schlechten Anordnung, welche Repräsentanten der verschiedenen Zeitalter durcheinanderwirft, ist an eine Ausbeutung im Interesse der Geschichte nicht zu denken. Wol über einzelne Gestalten eine große Anziehungskraft und gern vertieft sich der historische Sinn in ihre Betrachtung. Gar anschaulich machen die Bildnisse der jungfräulichen Königin ihren Stolz und ihre Eitelkeit. Die seltsamen Costüme, in welchen sie uns hier entgegentritt, führen noch deutlicher aus, was das Buch der königlichen Garderobe

lehrt, die außer dem Krönungs- und Trauerornate noch 99 Roben, 102 französische gowns, 125 Unterröcke, 13 Crinolinen u. s. w. aufzählt. Auch der Mörder der armen durch Walter Scott verherrlichten Amy Robsart, Robert Dudley, sein Stiefsohn Essex und einzelne andere Höflinge sprechen deutlich ihren Charakter aus. Ein natürliches Interesse haftet an den Bildnissen der schottischen Marie, wenn auch alle hinter der traditionellen Schönheit zurückbleiben. Eine lustige Gruppe von Dichtern und Schauspielern, den leichten Sinn und frischen Humor offen ausgeprägt, umringt den Chandos-Shakespeare und läßt uns beinahe vergessen, daß die Helden und abenteuerlichen Seemänner jener Zeit unseren Augen entzogen blieben. Aus den Köpfen der Prinzen Ruprecht und Moritz den Charakter der alten Cavaliere herauszulesen, dürfte schwer halten, eine desto größere Uebereinstimmung mit dem überlieferten Wesen schauen wir in Cromwells, Hollis, Eliots und namentlich in Hampdens Porträts. Es ist kaum nöthig zu bemerken, daß sich das leichtfertige Treiben am Hofe Karls II. auch in den zeitgenössischen Bildnissen ausdrückt, daß die literarischen Helden des vorigen Jahrhunderts unsere Aufmerksamkeit in hohem Grade fesseln. Aber im Allgemeinen fühlt man doch heraus, welche geringe Bestimmtheit in Porträts liegt, wie unsicher und unklar alle historischen Schlüsse sind, die man auf dieselben baut. Schon daß man die Auffassungsweisen der verschiedenen Maler stets in Anschlag bringen muß, nicht Porträts von derselben Hand und von der gleichen Trefflichkeit vor Augen hat, beschränkt wesentlich den Genuß. Van Dycks Porträtstiche sind eine vortreffliche Quelle für die Geschichte des siebzehnten Jahrhunderts, weil sich das Maß der subjectiven Zuthat, die bei jeder bildlichen Darstellung unausweichlich ist, bei allen Blättern gleich bleibt, hier dagegen, wo uns bald Meister ersten Ranges, bald schlechte Wandermaler entgegentreten, wo wir oft fühlen, daß die Richtung des Künstlers im Widerspruche steht mit dem Charakter des darzustellenden Individuums, kostet es die größte Mühe, den objectiven Kern aus der willkürlichen Auffassung herauszuschälen. Es ist, als ob die Persönlichkeiten einer Zeit alle von demselben Elternpaar abstammten, es scheint eine Familienähnlichkeit zwischen ihnen zu walten, so daß die Anschauung eines einzigen gutgewählten und die prüfende Betrachtung von hundert von Porträts aus derselben Zeit beinahe den gleichen Eindruck hervorruft. Möglich, daß eine bessere Anordnung und eine größere Vollständigkeit ein anderes Urtheil fällen ließ, auch sollen diese Bemerkungen durchaus nicht als Tadel gegen die projectirte Nationalporträtgalerie gelten. Der erste fragmentarische Versuch, den wir in Manchester sahen, muß aber offenherzig als schlecht gelungen betrachtet werden. Macaulay und einige andere intime Kenner der neuern englischen Geschichte sind gewiß einer andern Meinung, das größere Publicum aber fand geringe Kurzweil in der Betrachtung der Porträtgalerie, und gab unbedingt den andern

Abtheilungen den Vorzug. Selbst die Galerie der alten Meister, wenn sich auch kein nationales Interesse an dieselbe knüpfte und sie in eine fremdartige Stoffwelt führte, fesselte die allgemeine Aufmerksamkeit in höherem Grade.

Wer mit der ältern italienischen Kunstgeschichte auch nur einigermaßen vertraut ist, weiß, daß einige wenige, zufällig zusammengeraffte Temperabildchen durchaus nicht genügen, das Wesen des vorraphaelischen Zeitalters zu charakterisiren. Die Kraft der alten Schulen liegt in der Frescomalerei und nur im Angesicht der ausgebreiteten Wandsgildereien von Florenz u. s. w. ist man im Stande, das Streben und die Richtung derselben zu verstehen. Hatte man nicht schon von anderwärts eine Kenntniß der unterscheidenden Merkmale der sienesischen Schule und jener Giotto's mitgebracht, in Manchester konnte man dieselbe nicht gewinnen, ebensowenig aus den hier vorhandenen wenigen Porträts und Madonnenbildchen verstehen, weshalb Masaccio's und seiner Schüler Wirksamkeit von den Geschichtschreibern als epochemachend geschildert wird. Der Kunstgelehrte fand auch hier mannigfache Anregungen, er hatte hier eine seltene Gelegenheit, den Einfluß Mantegna's auf die alten Venetianer zu schauen, indem der glückliche Zufall es wollte, daß zwei Bilder gleichen Inhaltes von Mantegna und Giovanni Bellini nebeneinander gestellt wurden, er sah schon bei Filippo Lippi mythologische Motive in die Malerei eingeführt u. s. w. Für die Laien jedoch begann der eigentliche Kunstgenuß, als sie sich dem raphaelischen Zeitalter gegenüber fanden. Zwar was Raphael selbst anbelangt, so mußten sie sich damit begnügen, die Proben seiner Jugendentwicklung zu betrachten. Was aus seiner spätern Periode herrührt, ist entweder in einem argen Zustande oder unecht. Aber reichlicher Ersatz wird geboten durch eine halbfertige heilige Familie mit Engeln, deren wunderbare Formenvollendung nur Michelangelo schaffen konnte, auf welchen Meister sie auch jetzt allgemein zurückgeführt wird, durch eine heilige Familie von Sebastian del Piombo, durch das Duplicat der Magdalena von Correggio, das einzelne Kenner noch über das dresdner Exemplar stellen, während andere darin nur das betrügerische Werk eines spätern Malers erkennen. Wer Recht hat, hier zu entscheiden, würde zu weit führen. Das größere Publicum sah natürlich von dieser Streitsfrage ab und ließ sich in dem Eindrucke, den Correggio's Technik auf das Gemüth ausübt, nicht stören. Den Preis freilich trugen weder Correggio, noch die anmuthig reizenden Jugendbilder Raphaels, sondern, wie es ja unsere berbe Empfindungsweise nothwendig mit sich bringt, Carracci's pathetische „drei Marien am Grabe Christi“ davon. Ueber dem warmen Farbenton, der eleganten Zeichnung und dem fast übertrieben ergreifenden Ausdruck vergaß man das Absichtliche in der Composition, das bloß Effectvolle in der Schilderung. Die Wagschale der allgemeinen Gunst hätte sich vielleicht andern Bildern zugeneigt, wenn nicht auffallenderweise sowol die venetianische Schule, wie die italienischen Meister

des siebzehnten Jahrhunderts eine überaus schwache Vertretung gefunden hätten. Der erstere Umstand bleibt namentlich zu beklagen, da England an hervorragenden Werken der venetianischen Schule keineswegs arm ist. Wenn man Tizians *Riposo* aus der ehemaligen Orleansgalerie, ein jugendliches Frauenbild von demselben Meister und eine heilige Familie von Bonifazio ausnimmt, erscheint alles Uebrige als Mittelgut, das nur in einem Lande, wo man vielfach noch das Opfer von Kunstcharlatanen zu werden liebt, mit so prunkvollen Namen wie Tizian und Giorgione ausgeschmückt werden kann. Es überrascht, daß die spätitalienischen Schulen, deren Werke sich doch vorzugsweise für Galerien eignen, im Ganzen in Manchester so mangelhaft vertreten sind. Selbst Waagen, den man doch gewiß eher einer allzugroßen Nachsicht als einer allzuschärfen Kritik zeihen kann, ist in seinem raisonnirenden Kataloge der Ausstellung nicht im Stande, mehr als ein Duzend bessere Bilder aus dieser Periode aufzuzählen. Man kann ohne Gewissensbisse diese Zahl auf die Hälfte herabsetzen und ist selbst dann noch in Verlegenheit, was man aus dem Kunstbericht, als der Erhaltung werth, hervorholen soll. Die Erklärung dafür, daß die italienischen Eklektiker und Naturalisten in Manchester in den Hintergrund treten, ist wol nicht so sehr in dem nur der lessischen Periode zugewendeten Kunstsinne der britischen Kunstfreunde, als in der Schwierigkeit, in den Besitz der bessern Schöpfungen aus dieser Periode zu kommen, zu erblicken. Denn offenbar neigt sich die größte Vorliebe der Kunst des siebzehnten Jahrhunderts zu; die Leistungen derselben werden am häufigsten erblickt, und genießen auch auf dem Kunstmarkte das größte Ansehen. Die Manchesterausstellung strafte diese Vorliebe keineswegs Lügen. Das Beste, was sie dem Auge entgegenführte, gehörte diesem Zeitalter und zwar der niederländischen Schule an. Nur Rubens, wie schon früher erwähnt, zeigte sich stiefmütterlich behandelt und verlor hier manchen seiner alten Verehrer. Die Schuld lag theils in der mangelhaften Vertretung des Meisters, theils aber auch in der oft wahrhaft unausstehlichen Willkür seiner Auffassung. Es gab eine Zeit, wo die Sehnsucht nach frischer Farbe uns alle Mängel des Künstlers vergessen ließ, wo wir einem Maler alle Uebertreibung und alle Irthümer verziehen, vorausgesetzt, daß er uns der traurigen Mäthzigkeit, die unter dem Namen des Classicismus herrschte, entriß. Das ist geschehen, bis zum Uebermaße wurden wir von modernen Coloristen mit reichen Farben gesättigt. Damit hat auch Rubens manches von seiner Zauberkraft verloren. Er wird nicht grade unterschätzt, aber auch nicht jedes Bild, das bloß durch glänzende Farbenpracht sich auszeichnet, als vollendetes Meisterwerk gepriesen. Es traf sich aber grade auf der Manchester-Ausstellung, daß die technisch am besten gerathenen Werke einer Gattung angehörten, für welche Rubens, wie seine Zeit überhaupt, die geringste Empfängniß besaß. Seine Juno, welche des Argus Augen in einen Pfauenschweif

überträgt, Tomyris, mit dem Kopfe des Cyrus sind machtvolle Bilder; wie viel des Conventiellen und Erlogenen in der Composition muß man aber in Kauf nehmen, ehe man die technische Bravour genießen kann.

Rembrandt und seine Freunde sind auch arge Subjectivisten, Träumer, in deren Augen die historischen Verhältnisse und Persönlichkeiten sich zu Nebelbildern verflüchtigen, aus welchen die leichtbewegliche Phantasie alles gestalten kann. Bei ihnen merkt man es jedoch auch der Farbe, der ganzen Technik an, daß es mit der historischen Auffassung kein Ernst ist und das Bild durchaus nicht mit der Präntion objectiver Wahrheit auftritt. Kein Wunder, daß in den letzten Jahren aus diesem Grunde die Liebe für Rembrandt und die Holländer überhaupt sich steigerte. Auch auf der Ausstellung äußerten die Bilder aus dieser Schule die größte Anziehung. Rembrandt namentlich schlug seine Mitbewerber um die höchste Gunst nicht allein auf dem Gebiete, wo seine Meisterschaft allgemein anerkannt ist, auch als Landschaftsmaler offenbarte er seine unbedingte Genialität. Wie oberflächlich gedacht und matt empfunden, von der sorglosen Technik gar nicht zu reden, erscheint nicht neben Rembrandts Landschaft die berühmte Regenbogenlandschaft von Rubens. Und doch lag nach gewöhnlichen Begriffen der Vortheil ganz auf der Seite des letztgenannten Meisters. Eine brillante Lusterscheinung, eine farbenreiche Mannigfaltigkeit von landschaftlichen Formen, ein lebendiger Wechsel von Wald und Feld, von Fluß und festem Boden, eine anziehende Belebung der Natur durch eine bewegte Staffage — das sind ja die wahren Elemente, um ein wirkungsvolles, blendendes Werk zu schaffen. Und trotzdem sehen wir nur eine nüchterne Decorationsarbeit vor uns. Rembrandts Motiv ist das armseligste, welches man sich denken kann: Ein weites 'einförmiges Land, durch welches ein trüber Fluß träge dahinschleicht, wenig unterbrochen von Bodenhebungen, die, wo sie vorkommen, einfache gerade Linien und beinahe rechte Winkel zeigen. Kurz alles fehlt, was die landschaftliche Natur anziehend macht. Und doch hat es Rembrandt durch die meisterhafte Anwendung des Hellbunkels, durch die wohlberechnete Abtönung der Farbentöne und durch eine tief empfundene Harmonie des Colorits verstanden, ein Werk zu liefern, das noch heutigen Tages den Landschaftsmalern vom Fach als Muster dienen kann. Und auch unter den alten Fachmeistern halten nur wenige der Vergleich aus. Die modernen englischen Aesthetiker gestehen nur ihre gänzliche Unkenntniß der Thatsachen ein, wenn sie den britischen Malern der Gegenwart das Verdienst zuschreiben, die landschaftliche Natur zuerst in ihrer reinen Wahrheit und Mannigfaltigkeit aufgefaßt zu haben. Das läßt sich aber nicht leugnen, daß die alten Meister in vielen Fällen gar zu offen verrathen, auf welche Motive sie eingeschult sind. Ruysdael, Hobbema, Dnypp, Claude Manieristen zu nennen, wie der fanatische Anbeter Turners, Mr. Ruskin, ist eine arge Uebertreibung. Zugeben muß man

aber die häufige Wiederholung derselben Farbenstimmung, der gleichen Formengliederung. Charakteristisch sind in dieser Beziehung nicht allein die Birkenstämme und stehenden Wasser, welche Ruysdaels Vordergrund ausfüllen, sondern auch Hobbemas Waldwege, welche sich gegen die Mitte abschüssig hinziehen und der Sonnenschein, der den Mittelgrund durch eine wirkungsvolle Beleuchtung von der Umgebung abhebt. Freilich würde man auf der andern Seite auch unbillig verfahren, wollte man einzelne Meister nur nach ihrer Vertretung in Manchester beurtheilen. Corbington ist so gut wie gar nicht repräsentirt, bei Claude Lorrain ersetzen die an sich interessanten Skizzen und Studien in der Abtheilung der Handzeichnungen nicht den Mangel an bedeutenderen Bildern und auch Ruysdael lernt man z. B. in Dresden besser kennen, als dies in Manchester möglich war. Die Gunst des Zufalles winkte am freundlichsten Hobbema, der hier wenigstens seinen Lehrer und Meister Ruysdael weit überragte.

Schade daß der Raum mangelt, die niederländischen Genremaler eingehender zu besprechen. Wer Ludwigs XIV. Kunstanschauungen theilt, mag immerhin über die „magots“ die Achseln zucken. Dem Unbefangenen und jedem, der auf innere Wahrheit der Darstellung steht, that es wohl, wenn er sich von dem gleißnerischen Idealismus der spätern Italiener erholen konnte an der in der Naivetät der Auffassung an die eydsche Schule erinnernden Anbetung der Hirten von A. van Ostade, einem wahren Prachtwerke der Technik, das leider beinahe völlig unbeachtet blieb, oder an der derben Humoreske, zu welcher die Hochzeit zu Kana dem lustigen Schenkwirth von Delft das willkommene Motiv bot. Was geht es da lustig einher! Nöthig ist es nicht, daß oben auf der Emporbühne die Musikanten zur Heiterkeit auffordern, unten an den reichbeladenen Tischen und auf den Stufen, die zu jenen führen, hat der Wein schon alle jubiliren gemacht. Nud der Jubel und die Freude ist ihnen von ganzem Herzen vergönnt. Der Hochzeitsvater grollt dem Philister, der von dem vorsorglichen Weibe allzufrüh nach Hause geleitet wird und drückt das Auge zu, wenn er ein Bettelweib gewahrt, die reiche Spolien vom leckeren Mahle unter der Schürze verbergend sich davonschleicht. Das Bild ist auch technisch trefflich und verdient in jeder Beziehung den Vorzug vor den andern Proben des steenschen Humors, die auf der Ausstellung vorhanden waren, eine Gruppe von Männern, die sich um einen wandernden Musikanten im freien Felde geschart haben, etwa ausgenommen. Denn auch hier wird die Charakteristik nicht bis zum Zerrbilde fortgesetzt, auch hier auf das eigentlich Malerische ein großer Nachdruck gelegt. Die Reihe der trefflichen und genussreichen Bilder aus der spätern niederländischen Schule ließe sich noch lange fortspinnen. Doch es ist ja allbekannt, wie groß die Niederländer im Kleinen waren, und so mag denn hier die Hinweisung auf ein einziges Bildchen genügen, einen der größ-

ten Edelsteine der Ausstellung, wenn auch als der Held desselben nur ein Schimmel austrat. Er wird aus dem Stalle herausgeführt und steht im vollen Sonnenlichte. Eben die kleinen Dimensionen des Bildchens gestatteten dem Meister, Paul Potter, den Hauptnachdruck auf den Lichteffect zu legen und erlauben dem Zuschauer, ungehindert die virtuose Durchführung desselben zu bewundern, ohne durch ein prätentioses Vortreten des Stoffes im Genusse gestört zu werden. Um die Uebersicht der Abtheilung der alten Meister zu schließen, bedarf es nur noch einer Erwähnung der spanischen und der weit zerstreuten ältern englischen Schule. Muster der ältern französischen Schule waren in äußerst geringer Zahl vorhanden und auch N. Poussin nur durch zwei bemerkenswerthe Bilder, einen köstlichen Bachuszug voll Schalkheit und naiver Grazie und die bekannte Studie: Das Testament des Eudamidas vertreten. Seit dem peninsular-war steht England in dem Rufe, zahlreiche und treffliche Werke der spanischen Schule zu besitzen. Der Ruf ist, wie die manchester Ausstellung bewies, nicht ungegründet, wenn auch manches berühmte Bild, wie z. B. der Wasserträger von Sevilla aus der Sammlung des Herzogs von Wellington schmerzlich vermisst wurde. Dem größern Publicum war es natürlich nur angenehm, daß der empfindsame Murillo reicher und glänzender vertreten war, als der manierlich derbe Velasquez. Im Interesse einer gesunden Kunstanschauung wäre ein umgekehrtes Verhältniß wünschenswerther gewesen. Daß Murillo ein großer Maler war, bezweifelt niemand. Einzelne Proben in der Ausstellung: Die Wassertrinkerin, eine Studie zu seinem großen Bilde la sed, der h. Thomas von Villanueva und die Anbetung der Hirten gehören zu dem Höchsten und Besten, was menschliche Phantasie schaffen kann. Und dennoch wird man bald die in letzten Jahren so hoch geteigerte Vorliebe für Murillo zu beklagen haben, zumal als dieselbe sich weniger auf seine älteren energisch und frisch aufgefaßten, goldfarbigen Bilder als auf seine letzten matten und kalten Erzeugnisse bezieht. Seitdem für die Conception im Louvre ein so übertrieben hoher Preis gezahlt wurde, glaubt alle Welt pflichtschuldigt in diesen blutarmen Madonnen einen Ausbund von Schönheit und Grazie bewundern zu müssen. Der Tadel gilt als feigerisch und doch wird die Zeit kommen, wo man in Murillos spätern Werken den Verfall des spanischen Naturalismus ebenso deutlich schauen wird, als in den süßlichen Madonnen Carlo Dolce's den Untergang des italienischen Idealismus, natürlich immer Rechnung tragend der ungleich tüchtigeren Künstlerkraft des spanischen Meisters.

Für alle bis jetzt angeführten Schulen konnte man auch anderwärts eine ausreichende Anschauung gewinnen, vollständig neu und fremd waren aber namentlich dem continentalen Besucher die Leistungen der englischen Meister aus dem vorigen Jahrhundert. Hogarth allein war auch diesseits des Kanals wohl bekannt, und insbesondere durch Lichtenbergs geistreiche Erklärungen uns

anziehend gemacht. Von den wichtigsten Trägern der älteren englischen Malerei, von Reynolds und Gainsborough aber wußten wir eben nur die Namen anzugeben, höchstens daß wir die krausen Kunstansichten, die Reynolds vom Präsidentenstuhle der londoner Akademie zum Besten gab, zu belächeln gelernt hatten. Was kann denn auch aus dem 18. Jahrhundert Gutes kommen? Mit dieser Ueberzeugung trösteten wir uns über unsere Unkenntniß, bis wir erst in Manchester merkten, daß wir in der That viel verloren, und daß insbesondere Reynolds hinsichtlich der Fülle der künstlerischen Anlage den bedeutendsten Künstlerindividuen beigezählt werden muß. Seine Wirksamkeit beschränkt sich freilich nur auf das Porträt. Aber hier, getragen von einer guten Tradition und unterstützt von den aristokratischen Neigungen der Briten, welche der Porträtkunst überhaupt günstig waren, leistete er in der That Großes. Nur eine Schule konnte er nicht gründen, weil er selbst von allzuviel Schulen und Weisen abhängig war, und nur seiner guten Natur es zu danken hatte, daß er nicht Widersprechendes aufeinander häufte, oder in einem flachen Eklekticismus sich verlor. Schade, daß die meisten Bilder schon unglaublich viel gelitten haben. Bei besserer Erhaltung würde z. B. das zauberische Strawberry-girl gewiß ein Liebling der Kunstgebildeten Europas werden.

Mit Reynolds und Gainsborough beginnt die überaus reich vertretene Abtheilung der modernen Maler, die so ziemlich mit einer Galerie der modernen englischen Malerei gleichbedeutend ist. Mit Ausnahme Ary Scheffers nämlich ist kein einziger namhafter fremder Künstler durch mehrere und bedeutende Werke, ja die meisten gar nicht vertreten. Dagegen ist kaum ein englischer Maler der letzten sechzig Jahre, Delmaler wie Aquarellmaler vergessen geblieben. Erfreulich ist der Gesamteindruck nicht, welchen man durch die Anschauung der neuern englischen Malerwerke erhält, wenngleich das Vorhandensein zahlreicher und darunter hervorragender Talente zugestanden werden muß. Man wird unwillkürlich an Schlemihl, der seinen Schatten sucht, erinnert. Der Mangel einer stetigen Tradition, der Abgang eines festen Schulverbandes läßt die englischen Künstler rathlos stehen, so daß sie das Nächste und Natürlichste nicht erblicken, und dem Absonderlichen als dem Ideale der Wahrheit und Schönheit nachjagen. Der Zustand der technischen Bildung ist im Durchschnitt nur dilettantenmäßig, daher auch die Aquarellmalerei, die Malerei flach eleganter Skizzen, das höchste Ansehen genießt. Desto störender für die Kunstentwicklung erwies sich der technische Dilettantismus in Kreise der Delmalerei. Nicht darüber soll Klage geführt werden, daß der akademische Schnürleib, in welchen gleich nach Reynolds Tode jede künstlerische Individualität eingezwängt wurde (B. Wests Tod des General Wolfe ist die einzige rühmliche Ausnahme eines frischeren Naturalismus) endlich be-

seitigt wurde. Noch weniger möchten wir Partei ergreifen für die gegenwärtige königliche Akademie mit ihren pedantischen Regeln und ihrem gelehrten, aber künstlerisch ganz unbedeutenden Präsidenten Sir Ch. Eastlake gegen die kleine Schar selbstständiger Talente, die seit etwa zehn Jahren neue Bahnen versuchen. Nur das müssen wir bestreiten, daß die letzteren einen dauernden Werth besitzen. Die kleine Gemeinde der „Praeraphaeliten“ — so nennen sich jene Leute — tritt in England ziemlich geräuschvoll auf, und zählt auch hier viele Anhänger, in Deutschland ist sie dagegen vollkommen unbekannt. Wer kennt bei uns die Namen: Millais, Hunt, Lear, Collins, Martineau u. s. w.? Schwerlich wird auch die Gelegenheit so bald kommen, sie durch die Anschauung kennen zu lernen. Aber selbst das Verständniß ihres Strebens ist nicht leicht erreicht. Der Name Praeraphaeliten verführt leicht zu dem Glauben, es würden in der That die Meister des 15. Jahrhunderts, des vorraphaelischen Zeitalters, zum unmittelbaren Vorbilde genommen. Und doch gibt es keinen größeren Gegensatz als zwischen der Schilderungsweise z. B. eines Benozzo Gozzoli und dem Vorgehen eines englischen Praeraphaeliten. Dort die lautere Naivetät, hier die aus dem fanatischen Hass gegen alles Conventionele hervorgegangene berechnete Uebertreibung der Detailwahrheit, dort der natürliche Sinn für Farbenharmonie, hier die absichtliche Aufnahme schreiender Töne und widriger Contraste, dort das frische Herausgreifen der Motive aus der unmittelbaren Wirklichkeit, hier das Verarbeiten willkürlicher Einfälle, die nicht Leben, nicht Blut haben, oder das Betteln beim Dichter, um der vertrockneten Phantasie zu Hilfe zu kommen. Dies alles verwehrt, die Praeraphaeliten unseren Nazarenern gleichzusetzen, mit welchen sie allerdings die meisten theoretischen Kunstanschauungen gemein haben, und welchen ähnlich sie vielleicht auch einen befruchtenden Einfluß auf die Entwicklung der Malerei üben werden. Insofern, als Gegner des trocknen Conventiellen darf man sie anerkennen, aber der Himmel bewahre uns davor, daß ihre Praxis sich eine dauernde allgemeine Geltung erwerbe.

Die Abtheilung der alten Meister, welche sich links vom Hauptschiff, und jene der modernen Schulen, welche sich auf der gegenüberliegenden Seite und (watercolours) hinter dem Transsepte hinzog, bildeten die Hauptgruppen der Ausstellung und die wesentlichen Anziehungspunkte für das größere Publicum. Doch war mit denselben keineswegs die Summe der Schätze, welche der lustige Glasbau in sich barg, abgeschlossen. Auf den Galerien im Transsepte konnte man in einer reichen Zahl von Handzeichnungen dem innersten Wesen der Künstlerphantasie lauschen und an der Betrachtung köstlicher Blätter von Lippi, Raphael, Michelangelo, Tizian, Dürer, El. Lorrain u. a. sich ergötzen. Wer den Sinn offen hatte für die Eigenthümlichkeit des Holzschnittes und Kupferstiches oder für die Entwicklungsgeschichte dieser Kunstzweige sich interessirte,

find hier in nahe 1500 meist trefflichen Blättern eine erwünschte Gelegenheit, die Fortschritte in derselben von den ersten Incunabeln bis auf ihren modernen Zustand stetig zu verfolgen. Uns Deutschen mußte besonders der Besuch dieser Galerie eine große Genugthuung gewähren. Fanden wir unsere alte Kunst in der Abtheilung der Maler vernachlässigt, so strahlten dafür hier desto heller Dürer und Schöngauer, Lucas von Leyden und Israel von Meckenheim u. s. w. Alle guten Eigenschaften unserer Altvordern, der Reichthum im Erfinden und Erfinden treten in den Vordergrund, keiner ihrer Mängel, in Delbildern so störend, wurde bemerkbar.

Stieg man nun von den Galerien herab in den Raum des Mittelschiffes, so fand man aufgespeichert in Kisten und Glastischen einen endlosen Stoff zum Genuße. Das „ornamentale Museum“ blieb, wie das nicht anders zu erwarten war, von der großen Menge unbeachtet, die meisten Besucher meinten, es sei, ähnlich wie die allerdings im Ganzen werthlosen Sculpturen hier nur, um den Raum zu füllen, aufgestellt. Und doch lag, wenigstens nach der Ueberzeugung des Verfassers dieser Zeilen, grade in dem „ornamentalen Museum“ die Hauptstärke der Ausstellung. Man kann auch nach dem Besuche der Manchester-Ausstellung keine einzige europäische Bildergalerie missen. Dem genauen Betrachter des ornamentalen Museums jedoch wird schwerlich eine andere Sammlung noch viel des Neuen und Interessanten bieten. Kein Zweig des Kunsthandwerkes, der hier nicht vollständig und auf das glänzendste vertreten gewesen wäre. So fand sich, leider in mehreren Schreinen zerstreut, ein überaus reiches Material für die Geschichte der Emailirkunst vor. Wir sahen byzantinische Emaille, kenntlich an den Goldfäden, welche die einzelnen Farbensfelder scheiden, dann alte limousinische Werke, eigentliche Goldschmidarbeit, und als Uebergang zu der Emailmalerei der späteren Limousiner, die hier in allen ihren bedeutenden Namen repräsentirt sind, die in Italien ausgebildete Emailirkunst mit durchscheinenden Farben. Auch in den ausgestellten Metallarbeiten ist kaum eine einzige erhebliche Lücke bemerkbar. Von dem ehrwürdigen Dunooganbecher aus dem 11. Jahrhundert geht die Beispielsammlung das ganze Mittelalter herab in die Renaissanceperiode, die auf diesem Gebiete so schöpferisch und kunstreich auftrat, und schließt erst mit unserem Zeitgenossen Bechte, der Cellinis Kunst wieder zu neuem Ansehen brachte.

Ob der Name Cellini, den man in dieser Abtheilung öfter antrifft, immer richtig gewählt sei, wollen wir dahingestellt sein lassen. Es ist seine Weise wenigstens, der wir begegnen, ähnlich wie in der Abtheilung der Elfenbeinschnitzereien die reizenden Putten zwar nicht stets auf Flamingo, aber doch auf seinen belebenden Einfluß hinweisen. Jedenfalls wird kein Unbefangener sich dadurch, daß manche Werke namenlos erscheinen, im Genuß ihrer Schönheit stören lassen, und der Bewunderung über die Fülle von Goldschmidarbeiten.

und Schnitzereien, die im englischen Privatbesitz angehäuft sind, freien Lauf lassen. Wir hätten, wenn wir die Glasarbeiten, die Thonwaaren, die Waffen und Rüstungen, die Meubel erwähnen, nur wieder zu wiederholen, was oben gesagt wurde, daß alle diese Kreise des Kunsthandwerkes mit staunenswerther Vollständigkeit uns entgegentraten. Man braucht um die Kenner von der Richtigkeit unserer Behauptung zu überzeugen, nur hervorzuheben, daß das Beste, was der verstorbene Sir S. Meyrick an Waffen und Rüstungen gesammelt hatte, so wie die ganze Soulagensammlung, so reich an Majolica, Bronzen, Holzschnitzereien u. s. w. in der Ausstellung Platz gefunden hatte. Dazu kamen noch die reichen Beiträge der Krone, des britischen Museums, der städtischen Corporationen, der ehrenwerthen Gilden und der hervorragenden Mitglieder der hohen Aristokratie, welche sich für das ornamentale Museum ungleich freigebiger erwiesen, als für die Galerie der alten Meister. Vom altbritischen Schilde, dem römischen Vorbilde unmittelbar nachgeahmt, bis zum Zierschilde Karl V. und Franz I. herab, vom normannischen Helme aus der Zeit König Johannis bis zum Bourguignote, vom Panzerhemd bis zur ecrevisse und zu den Staatrüstungen des 16. Jahrhunderts (eine Halbrüstung des Herzogs Alphons II. von Ferrara dürfte wol als das schönste Waffenschmidwerk Europas gelten), ist hier alles vereinigt, was das Auge des Liebhabers ergötzt. Endlos war auch die Zahl der Waffen, unter welchen namentlich die Feueergewehre aus dem 17. Jahrhundert durch ihren Kunstwerth hervorrugen.

Zu weit würde es führen, den Reichthum der Thonwaaren, die zur Ausstellung gelangten, und die allseitige Vertretung der verschiedenen Stile und Formen zu schildern. Neben alten maurischen Gefäßen, ausgezeichnet durch ihren Metallglanz waren Prachteremplare italienischer Majolica aus Gubbio, Pesaro, Urbino, was man im Allgemeinen unter dem Namen der raphaelischen Schüsseln begreift, neben interessanten Proben der rustiques sigulines von der Hand des Vaters des Barocken, von B. Palissy gearbeitet, mächtige deutsche Humpen und niederländische Krüge vorhanden, die letzteren, man kann es nicht leugnen, sprechen mehr für die Unergründlichkeit des Durstes unserer Vorfahren, als für die Feinheit ihres Geschmacks. Den Edelstein in der ganzen Sammlung bildeten unbedingt ein Leuchter, eine Gießkanne und ein Salzfäß französischen Ursprungs aus der Zeit Heinrichs II. und gegenwärtig im Besitze des Baron A. Rothschild. Man kennt kaum ein halbes Hundert Gefäße dieses Stiles und unter ihnen nehmen die angeführten Gegenstände wohl die erste Stelle ein. Die Feinheit des Thones, die Feinheit des weißen Grundes, die Eleganz der zarten, wellenartig eingelegten schwarzen Ornamentlinien, die Schönheit und der Reichthum der Formen, alles stempelt diese Gefäße zu Meisterwerken ersten Ranges, wie sie kaum noch ein anderes Zeitalter auf-

zuweisen vermag. Das Auge trennt sich überhaupt schwer von den ausgestellten Thonwaaren, am schwersten aber von diesem altfranzösischen Schätze. —

Im Vorstehenden wäre die Uebersicht der Art-Treasures-Exhibition zu Ende geführt. Summiren wir das Urtheil, so müssen wir zwar eingestehen, daß die anfänglichen Erwartungen nicht sämmtlich befriedigt wurden, so wenig als die gehofften Folgen auf die Bildung des Volksgeschmackes alle eintreffen werden. Der Laie nahm nur einen ganz allgemeinen Eindruck mit nach Hause, fand sich eher betäubt als angeregt, Bilderliebe bei den Gebildeten und Reichem in erhöhtem Grade dürfte sich als die wichtigste und vielleicht einzige Folge der Ausstellung herausstellen. Wahren Genuß fand nur ein kleiner Kreis, der vorbereitet nach Manchester kam und Muße hatte, mehrere Wochen dem Besuche der Ausstellung zu widmen. Aber dieser Kreis kann nicht genug dankbar sein für diese wahrscheinlich einzige Gelegenheit, die Kunstanschauungen zu erweitern und das Kunsturtheil zu bilden. Den Hauptgewinn trägt die Wissenschaft davon. Ist dies aber nicht lohnend genug für die Mühe der Unternehmer und die Liberalität der Beitragenden? Eine Bemerkung drängt sich uns zum Schlusse auf. Dem Eifer einiger wenigen Privatleute gelang es nach kurzer Vorbereitung, eine Kunstsammlung auf sechs Monate zu vereinigen, welche den berühmtesten und ältesten Galerien Europas nahe kommt, wenn sie dieselben nicht gar erreicht. Auch in Deutschland sind dem größern Publicum unbekannt im Privatbesitze kostbare Kunstschätze verborgen. Gibt es wol in Deutschland so viele unternehmende Männer und eine so große Zahl patriotischer und liberaler Kunstliebhaber, daß wir hoffen könnten, einmal auch eine Ausstellung deutscher Kunstschätze zu schauen? Der Gedanke ist lochend, die Ausführung nicht unmöglich, aber — schon an der Wahl des Ausstellungsortes, fürchten wir, würde der Plan scheitern. London beneidete Manchester, aber hinderte nicht das Zusammenkommen der Ausstellung. Würde Wien gegen Berlin oder Frankfurt gegen München ähnlich verfahren?

A. Springer.

Hamburgs geistiges Leben.

1.

Die wissenschaftlichen Bibliotheken.

„Ich bin Jahr und Tag in Hamburg gewesen und habe nicht gewußt, was in Hamburg zu thun sei. Ich habe nicht gewußt, wie mancher fluge Kopf darin verborgen liege. Ich habe nicht gewußt, daß Hamburg eine kleine