



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die Pariser Weltausstellung. 8 : Französische Portrait- und Genremalerei. - der Orient und die Landschaft. - die Kunstindustrie. - Englisches Porzellan. - Englisches Porzellan und ...

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

muß hunderterlei Fragen zu Leibe gehen, in eine reiche Literatur sich einarbeiten, kurz er muß er mag wollen oder nicht, ein gerechter und vollkommener Philologe werden. Aus diesem Grunde haben wir die vorliegende Arbeit mit aufrichtiger Freude zur Hand genommen, und, trotz mancher Schwächen, die ihr anhaften, mit aufrichtiger Befriedigung aus der Hand gelegt.

—rt.

Die Pariser Weltausstellung.

Von Adolf Rosenberg.

8. Französische Portrait- und Genremaler. — Der Orient und die Landschaft. — Die Kunstindustrie. — Englisches Porzellan und Faience. — Französisches Porzellan.

Die französische Portraitmalerei macht, wenn man von dem glänzenden Gestirne Bonnat's absieht, nicht den blendenden, bestechenden Eindruck, den sie auf der Wiener Weltausstellung hervorrief. Die Portraitmaler Deutschland's und Oesterreich's haben den Franzosen inzwischen die Kunst abgelauscht, Atlas und Spitzen, Seide und Sammet mit überraschender Naturwahrheit zu konterfeien, und da sie den letzteren in der Wiedergabe des geistigen Wesens der darzustellenden Person stets gewachsen, wenn nicht gar überlegen waren, neigt sich heute die Waage stark zu Gunsten Oesterreich's und Deutschland's. Sie würde vollwichtig auf den Boden sinken, wenn nicht auf der anderen Seite Bonnat das Gleichgewicht wiederherstellte.

Bonnat, wie Gustav Richter, Deutschland's erster Portraitmaler, ein Schüler Cogniet's, darf nach seinen letzten Schöpfungen den ersten Bildnißmalern aller Zeiten an die Seite gestellt werden. Im Grunde genommen gründet sich der Anspruch Bonnat's auf solchen Ruhm auf ein einziges Bildniß, das alle seine übrigen Leistungen aufwiegt, auf das Bildniß des ersten Präsidenten der dritten Republik, das gerade zu einer Zeit zur ersten Ausstellung gelangte, wo die Popularität des berühmten Staatsmannes am höchsten gestiegen war. Es war in den erregten Maitagen von 1877, als sich der „Salon“ öffnete und als vornehmstes Meisterwerk das Bildniß des Herrn Thiers zeigte. Wie aus Marmor gemeißelt, aber weit entfernt, hart und kalt zu erscheinen, tritt der Kopf wie ein warnendes Mene tekel aus dem dunklen Fond heraus. Die Lippen sind fest zusammengekniffen, und um den Mund, der sonst so gutmütig zu lächeln pflegte, sind herbe Falten eingegraben. Die weitgeöffneten Augen

blicken wie gewöhnlich scharf und durchdringend, aber mit gramvollem Ausdruck vorwärts. Aus diesen pergamentenen Zügen liest man die Geschichte eines kummervollen Jahrzehnts: man fühlt, daß man vor dem Bilde einer historischen Größe, mithin vor einem echten Historienbilde steht, einem Bilde von so überwältigender Wahrheit, wie es vielleicht kein zweites unter den zweitausend Gemälden auf dem Marsfelde giebt. Mit großer Selbstverleugnung hat der Maler auf jeden Effekt verzichtet: ein schwarzer, bis obenhin zugeknöpfter Ueberrock, ein dunkelvioletter Fond, und nur auf den grandiosen Kopf fällt von oben herab ein volles, aber mildes Licht.

Der Nimbus, der heute das Haupt des Staatsmannes umstrahlt, ist selbstverständlich noch um vieles heller als vor einem Jahre. Man hat dem Bilde, das den Typus seines Angesichts ein für allemal festgestellt und volkstümlich gemacht hat, einen Platz, den besten, in dem Ehrensaale der Kunsthalle auf dem Marsfelde angewiesen, dort wo die Bilder Meissonier's des Großen in langer Reihe neben einander hängen. Wenn man aus dem reizenden Blumen-garten, der den Pavillon der Stadt Paris umgiebt, durch das monumentale Portal in die Kunsthalle tritt, fällt der Blick des Eintretenden zuerst auf das ehrwürdige Gesicht, das sich wie ein leuchtendes Gestirn vom dunklen Firmamente abhebt.

Leider ist der Mann, vor dem, sowie er uns hier entgegentritt, selbst derjenige Ehrfurcht und Bewunderung empfinden wird, der sein politischer Gegner gewesen ist, nicht in die beste Gesellschaft gerathen. Nicht durch seine Schuld, sondern vielmehr durch die seines Malers, der es nicht verschmäht hat, seinen Pinsel einem so übelberufenen Manne wie Don Carlos dienstbar zu machen. So kam es, daß einer der persönlich unbescholtensten Männer der neueren Geschichte in denselben Saal mit einem verabscheuungswürdigen Abenteuerer gekommen ist, weil der Maler nach dem Grundsatz: Non olet! die Dukaten des letzteren mit Behagen eingestrichen hat, vielleicht auch das pikante Sujet benutzen wollte, um in der internationalen Gesellschaft von Paris ein bißchen Sensation zu machen. Es läßt sich, wie man sieht, die Geschichte kaum eines großen, französischen Künstlers erzählen, ohne daß ein häßlicher Flecken sein Charakterbild entstellt.

Die Modemaler, die auf der Wiener Weltausstellung so viel Aufsehen erregten, sind auffällig zurückgegangen. Carolus Duran, der gefeiertste unter ihnen, hat sich eine brutale Mache angewöhnt, die sich in den schreiendsten Farbkontrasten bewegt. Das tollste Beispiel dafür ist das enfant bleu, richtiger hieße es l'enfant terrible, das auf dem „Salon“ von 1873 den Schrecken der Besucher bildete: ein etwa fünfjähriger Knabe in dunkelblauem Kleide, der sich von einer himmelblauen Wand abhebt und auf einem zeisiggrünen Teppich steht. Auch Nello Jacquemart, die durch die Portraits des damaligen Unter-

richtsministers Duruy (1869) und des Marschalls Canrobert in Wien alle ihre Rivalen schlug, hat ihre früheren Leistungen durch neue nicht in den Schatten gestellt, und doch verstand sie es noch am besten unter den französischen Portraitmalern dem geistigen Charakter eines Individuums gerecht zu werden. Vollends flach und geistlos, mehr Robenporträts als Menschenbilder, sind die Bildnisse von Cabanel und Robert-Fleury, und gerade sie — das ist Charakteristisch — gehören zu den bevorzugtesten Portraitmalern von Paris, insbesondere der offiziellen Welt.

Cabanel ist, wie ich schon bei Besprechung der historischen Malerei angedeutet habe, der ausgeprägteste Typus des Akademikers, den man sich denken kann, und obwohl Robert-Fleury noch nicht die Ehre hat, zu den Membres de l'Institut zu zählen, ist er um seiner Kunst willen dieser Ehre längst würdig. Keiner unter den modernen französischen Malern erinnert so lebhaft wie er an den Vater des akademischen Stils, an L. J. David, den Jakobiner und Historienmaler, der zugleich als der geistige Vater der gegenwärtigen Historienmalerei Frankreich's angesehen werden muß. Die echte, die wahre Größe, wie sie sich in Delacroix offenbart hat, findet in Frankreich keine Nachfolger mehr. Nur das Gepreizte, das Theatralische, das Komödiantenhafte findet seine Verehrer. Die großen Bilder David's, die jetzt fast sämtlich in den Sälen des Louvre vereinigt sind, werden von den Franzosen als leibhaftige Evangelien klassischer Kunst angestaunt, diese hohlen, frostigen Deklamationen, diese wohlarrangirten Theaterzenen, denen nicht die leiseste Spur von Wahrheit und Empfindung innewohnt. Während der Republikaner in seiner Formgebung noch ziemlich streng und ehrbar war, merkt man es den Bildern Robert-Fleury's an, daß ihr Maler die Lottereschule des zweiten Kaiserreichs mit Erfolg durchgemacht hat. Sein riesiges, figurenreiches Gemälde „Der letzte Tag von Korinth“, der schon auf der Wiener Weltausstellung paradirte und zum großen Theil dazu beitrug, dem französischen Salon einen Namen einzutragen, den wir hier nicht wiederholen wollen, ist für würdig befunden worden, dem Museum des Luxemburg einverleibt zu werden. Wir sehen ihn jetzt wiederum auf dem Marsfelde: es ist nicht viel mehr als ein Ragout nackter, üppiger Frauenleiber, die in wollüstigen Stellungen zu einer großen Gruppe vereinigt sind. Man würde eher an ein Bacchanal, jedenfalls an alles andere eher denken als an die Schrecken einer Eroberung. Nur der Consul Mummius, der mit seinen Kriegern von links her angeritten kommt, erinnert uns daran, daß den schönen Damen im Vordergrunde kein angenehmes Schicksal bevorsteht. Neuerdings ist Robert-Fleury asketischer geworden. Er hat die Ueppigkeit Korinth's vergessen und ist zu den Schrecken eines Irrenhauses herabgestiegen.

Um sein Bild, welches diesem traurigen Stoffe gewidmet ist, — es ist die zweite seiner größeren Kompositionen auf der Ausstellung — verstehen zu können, müssen wir etwas weiter ausholen. Ohne Kommentar sind die meisten Schöpfungen der modernen Historienmalerei Frankreich's absolut unverständlich. Der dirigirende Arzt des Pariser Irrenhauses, der Salpêtrière, Pinel (1795), protestirte als der erste energisch gegen die grausame Behandlung der Wahnsinnigen. Er machte sich die allgemeine revolutionäre Bewegung zu Nutze und setzte es durch, daß den armen Irren die Ketten und Fußblöcke, mit denen sie gefesselt waren, abgenommen und daß sie fortan nach den Gesetzen der Humanität behandelt wurden. Robert-Heury's Bild stellt den edlen Wohlthäter dar, wie er in den Hof des Irrenhauses tritt und den Befehl giebt, den Irren die eisernen Ketten abzunehmen. Einige, die schon befreit sind, drängen sich um ihn und küssen instinktiv seine Hände. Andere, Männer und Frauen, wälzen sich noch, halb von Kleidern entblößt, die sie sich vom Leibe abgerissen haben, in ihren Ketten auf dem Boden herum. Wir begegnen hier wiederum der unseligen Vorliebe für das Gräßliche, die wir schon früher als charakteristisch für die französischen Maler geschildert haben. Denn nicht Pinel ist der Mittelpunkt des Bildes, sondern das Häuflein Wahnsinniger, diese entfleischten Gestalten mit den glanzlosen, stieren Augen und den grauenhaft, verzerrten Gesichtern, die sich in schrecklichen Konvulsionen bemühen, ihre Ketten zu zerreißen und von den Fußblöcken loszukommen.

Nächst Bonnat verdient Bouguereau als Portraitmaler eine ehrenvolle Erwähnung. Ist sein Fleischton auch von einer eigenthümlichen, elfenbeinartigen Kälte, die, wie ein Vergleich mit seinen anderen Bildern zeigt, beabsichtigt ist, so kommt doch auch durch ihn der geistige Ausdruck der Physiognomie zur Geltung. Er mahnt in seiner sorgfältigen Modellirung und minutiösen Durchbildung des Angesichts und in dem erwähnten, elfenbeinfarbenen Tone an einen sehr geschätzten deutschen Maler des vorigen Jahrhunderts, an Balthasar Denner. Bouguereau's Stärke liegt jedoch in seinen religiösen Bildern, die sich einer großen Beliebtheit erfreuen. Eine Madonna mit dem Leichnam Christi im Schooße und eine Maria consolatrix sind die besten unter ihnen. Mit großer Virtuosität und mit großem Farbaufwand gemalt, mit bewunderungswürdiger Korrektheit gezeichnet und modellirt, vermögen sie doch nicht eine nachhaltige Wirkung zu erzielen. Es fehlt ihnen die Wärme des Gefühls, die Innigkeit, welche die religiösen Bilder auszuströmen pflegen, denen man in Deutschland Verehrung zollt.

Auch nur um des trefflichen Modellstudiums wegen fand ein tochter Christus von Henner auf dem „Salon“ von 1876 lebhaftere Bewunderung. Auf dem Marsfelde verschwindet er unter der Menge von Aktstudien, welche die fran-

Grenzboten III. 1878.

zöfischen Maler mit verschwenderischer Hand in ihre Säle ausgestreut haben. Die Körper dieser Damen, deren Reize hier in den erdenklichsten Situationen ausgestellt sind, unterscheiden sich nicht sehr von einander. Sie sind alle sehr sorgfältig gezeichnet, sehr geschickt und weich modellirt, sehr zart abgetönt, aber sonst ziemlich charakterlos. Ihre zierliche, süßliche Eleganz wirkt schließlich auf das Auge wie ein kalligraphischer Schnörkel: trotz des emsigsten Naturstudiums schrecken die französischen Maler vor der Naturwahrheit zurück, wo diese über den landesüblichen Kanon hinausgeht. Den Muth, die Natur so unge schminkt darzustellen, wie sie ist, haben nach Courbet, dem kühnen, genialen Bahnbrecher des Realismus, nur äußerst wenige gehabt. An und für sich ermüden diese Nymphen, Odalisken und Modellfiguren in ihrer unabsehbaren Wiederkehr: nur das raffinierte Arrangement und der Kontrast der Farben verleiht hie und da einem Bilde besondere Reize. So ruht z. B. eine Dame Henner's auf einem schwarzen Divan, der wunderbar auf dem weißen Körper reflektirt. Ebenso pikant ist das Farbenpiel auf dem Körper einer Dame, welcher Dargent einen Platz auf einem violetten Divan angewiesen hat. Hirsch und Parrot lüften den Schleier von den Geheimnissen des Ateliers und gewähren uns einen Blick, der eine in das Atelier eines Malers, der andere in das eines Bildhauers, wo gerade ein schönes Mädchen auf der Drehscheibe steht, um das Modell für eine Galathee herzugeben.

Eine zweite Gruppe von solchen Figuren, die sich aber wenigstens den Luxus eines mythologischen Mäntelchens erlauben, sind die Bacchantinnen, die Quell-, Fluß- und Waldnymphen und die allegorischen Damen. Die Ahnfrau dieses Geschlechts ist die berühmte „Quelle“ von Ingres, die eben jetzt aus Privatbesitz durch Vermächtniß in den Louvre gelangt ist. Dieser Kanon wurde später aufgefrischt durch die „Wahrheit“ von Lefebvre, eine schöne, nackte Frauengestalt mit ernsten, großen Augen, die mit der ferzengerade aufgerichteten Rechten einen Spiegel emporhält, aus welchem blickende Strahlen sprühen. Dieses Bild ist außerordentlich populär geworden und 1870 in das Luxemburgmuseum gekommen. Im Grunde ist es eine ziemlich flache, nichtsagende Arbeit. Man sieht an ihr, mit wie wenigem man bei den Franzosen sein Glück machen kann.

Eine der wenigen völlig sympathischen, durch und durch gesunden Künstlergestalten des jungen Frankreich's ist der Bauernmaler Breton, dessen wir schon bei der Charakteristik der englischen Genremaler gedachten. Seine Bilder gleichen den Eklogen Vergil's: ohne in das Sentimentale und Unwahre zu verfallen, sind seine Darstellungen aus dem Leben der bretonischen Bauern mit einem gewissen poetischen Lichte übergossen, das sie in eine ideale, von den Plagen des Daseins befreite Sphäre rückt. Er zeigt uns Säerinnen und Schnitterinnen bei der Arbeit, vollkräftige Gestalten von gesunder Schönheit strotzend, etwa wie wir

uns Goethe's Dorothea denken, Mäher, die sich zur Mittagsruhe auf eine saftgrüne Wiese gestreckt haben, während das Sonnenlicht durch die schützenden Zweige auf die Schläfer fällt, eine heimkehrende Schnitterin, die von der Abendsonne beleuchtet wird, Fischer am Strande des mittelländischen Meeres — fast alle in Figuren wenig unter Lebensgröße, die von einem feinen Schönheitsgefühl und von einer vornehmen, poetischen Auffassung der Natur zeugen.

Obwohl, wie wir in der Schilderung der Schreckensherrschaft in der französischen Historienmalerei gesehen haben, die Bekanntschaft mit dem Orient den meisten Malern zum Verderben ausgeschlagen hat, fehlt es auf der anderen Seite auch nicht an solchen, die reelle Vortheile für ihre Kunst, insbesondere für ihre Palette mitgebracht haben. Zu ihnen gehört in erster Linie L. Leloir, ein junger Künstler, dessen Name bisher nicht über die Bannmeile von Paris hinausgedrungen war und der nun mit einem Male in aller Munde ist. Es sind sechs kleine Blätter in Aquarell, denen er seinen schnell erworbenen Weltruhm verdankt, sechs Portraits von Odalisken, die der Maler jedoch, der Gewohnheit seiner Kollegen zuwider, vollständig kostümiert hat. Es sind, wenn man will, sechs Apothosen des süßen Nichtsthuns, diese süßen, pikanten Blumen des Orients, die einen förmlich berausenden Duft ausströmen. Die eine spielt mit weißen Mäusen, die andere mit einem blauen Vogel, die dritte bläst die Flöte — alle lagern sie auf schwellenden Divans, von einem Schwall von Seide, Mouffelin, Brokat und köstlichem Geschmeide umgeben. Mit der Schärfe des Zeichenstifts hat Leloir's geistreicher Pinsel die verschiedenartigen Komplexionen dieser Geschöpfe charakterisirt und zugleich eine Leuchtkraft der Farbe entfaltet, die ihm einen Platz unter den ersten Aquarellisten des Marsfeldes — und das sind die ersten Aquarellisten der Welt — anweist.

Daß Leloir ein ebenso gewandter Delmaler ist, zeigt eine Reihe kleiner Genrebilder, von denen das originellste eine Versuchung des heiligen Antonius, das farbenreichste ein Taufgang mit Figuren in Kostümen des vorigen Jahrhunderts ist. Der alte Einsiedler wird nicht wie auf den Bildern des alten Breughel und Teniers von allerhand phantastischem Höllensput geplagt, sondern zwei veriteufelt hübsche Mädchen, denen man ihre höllische Provenienz nicht im geringsten ansieht, machen sich um den Alten zu schaffen, der kaum noch Widerstand zu leisten vermag und sich wie ein Verzweifelter an ein in den Boden getriebenes Kreuz festklammert.

Neben diesem neu aufgetauchten, glänzenden Gestirn verbleicht selbst der alte Orientmaler Gerome, noch einer von der klassischen Tradition, ein Schüler von Delaroche. Seine glatten, sauberen Bildchen zeigen zwar noch den alten Farbenglanz, die alte Fähigkeit, ungemein zart und fein zu modelliren, aber zugleich eine akademische Kälte, die empfindlich wirkt, wenn man sich an den

mit alter Liebe durchgeführten Details, den Geräthen, den marmornen Fußböden u. s. w. satt gesehen hat. Ein türkisches Bad mit einer Perle des Harems und ein zweites, größeres Bad mit einer ganzen Schaar von Daulisten zeigen uns den Meister noch von seiner besten Seite.

Ein dritter Maler, Namens Moreau, ist deshalb hier zu erwähnen, weil er das Unglück gehabt hat, durch die Berührung mit dem Orient den Verstand zu verlieren. Nichtsdestoweniger ist er bereits vier Mal dekorirt worden. Seine Bilder gehören eigentlich mehr in ein Museum für pathologische Abnormitäten als in eine Gemäldegalerie. Er sieht nämlich die Gestalten der antiken Mythe und des alten Testaments mit den Augen eines Persers an d. h. er kleidet, wo es etwas zu bekleiden giebt, seine Figuren in die abenteuerlichsten persischen Kostüme, setzt sie in persische Tempel und läßt durch alle Fenster, Ritzen und sonstigen Oeffnungen Lichtströme in das Innere hineinfließen, die man für Schwefeldämpfe hält. So tanzt z. B. auf einem Bilde Salome vor Herodes, der auf seinem Throne dastht, ausgeputzt und mit Juwelen behängt wie ein indisches Götzenbild. Und nun stelle man sich den komischen Eindruck vor, wenn ein Maler von dieser Geschmacksrichtung Herkules im Kampfe mit der Hydra und Oedipus vor der Sphinx malt, die sich eben anschickt, von dem Felsen herabzuspringen.

Wie Moreau für die gelbe Farbe und den Orient, so schwärmt Le Roux, ein gleichfalls viermal dekorirter Maler, für die weiße Farbe und das klassische Alterthum. Nicht zufrieden damit, uns drei Tempelszenen gemalt zu haben, auf denen es von Priesterinnen in weißen Gewändern wimmelt, führt er uns sämtliche fünfzig Töchter des Danaos in zwei langen, parallel tief in das Bild hinein laufenden Bügen vor, wie sie eben beschäftigt sind, an dem öden Felsenufer des Acheron Wasser zu schöpfen und das lecke Faß zu füllen. Fünfzig weißgekleidete Jungfrauen in zwei langen Reihen nebeneinander!

Die französische Landschaftsmalerei ist auf der Ausstellung nicht besonders glänzend vertreten. Und doch fehlt nicht ein einziger Träger eines berühmten Namens. Hätte sie überhaupt, möchte man weiter fragen, besser vertreten sein können als sie es in der That ist? Ich möchte, auf die Gefahr hin, eine Kezerei zu begehen, mit einem vollen Nein! antworten.

In der modernen Landschaftsmalerei Frankreich's hat bekanntlich diejenige Richtung den Sieg davongetragen, die, von Courbet inauguriert, von dem jüngst verstorbenen Daubigny ausgebildet und in ein förmliches System gebracht worden ist. Diese moderne realistische Schule sieht, um es kurz zu sagen, in der Natur nicht die Form, das Einzelne, das Wesen, sondern etwas Gesammtes, eine Masse, den Schein. Sie verzichtet deshalb auf die Wiedergabe des Einzelnen, eines Baumes oder eines Felsens, durch die Zeichnung und giebt nur

durch den jedesmaligen Ton, den ein Gegenstand unter diesem oder jenem Lichte hat, den sinnlichen Eindruck wieder. Aus diesem Grunde hat man den Anhängern der Schule, welche die Prinzipien des Meisters natürlich noch auf die Spitze trieben, den Namen „Impressionisten“ gegeben. Die Impressionisten hatten einen langen und schweren Kampf zu bestehen, bevor sie sich zu förmlicher Anerkennung durchfochten. Jahre lang vom „Salon“ ausgeschlossen, veranstalteten sie ihre Separatausstellungen, bis sich ihnen endlich die Pforten des „Salons“ öffnieten. Ende April, als der Nachlaß Daubigny's, eine große Anzahl von Gemälden und Skizzen, versteigert wurde, war ganz Paris impressionistisch gesinnt.

Wenn man ein Bild Daubigny's aus unmittelbarer Nähe betrachtet, unterscheidet man nichts als eine Anzahl rother, blauer, grüner, weißer und schwarzer Flecke, die mit dem Pinsel scheinbar willkürlich dick nebeneinander hingesezt sind. Erst in weiterer Entfernung löst sich dieser Wirrwarr von Flecken auf und bei einigem guten Willen kann man so etwas wie einen Sonnenuntergang auf einer Wiese erkennen. Ein Haufen weißer Delfarbe soll dann eine Winterlandschaft darstellen, ein Sammelsurium von allerhand Grün den Frühling u. s. w. Es ist nicht auffällig, daß solche Exzentritäten in Paris große Schaaren von Bewunderern finden. Das darf uns jedoch nicht hindern, diese moderne Richtung in der Malerei als das zu bezeichnen, was sie wirklich ist, als eine völlig kunstwidrige, auf niedrige Sensation berechnete Verirrung.

Wie Daubigny ein an sich nicht unvernünftiges Prinzip durch maßlose Uebertreibung diskreditirt hat, so ist Corot durch einseitige und ausschließliche Anwendung des durch ihn vertretenen Prinzips in Manierismus verfallen. Im Gegensatz zu Daubigny war er ein Poet, vor dessen Augen sich die Welt und die ganze Natur in einen silbergrauen, lichten Schleier hüllte. Er gewöhnte sich allmählich so an diese Anschauungsweise, daß er schließlich keine anderen Töne mehr sah als grau in grau. Das Laub der Bäume, das Wasser der Flüsse, das Roth der Abendsonne — alles bekam seinen grauen Ton. Auch dieser Apostel des Grauen fand, wenn auch ziemlich spät, seine Verehrer, ja seine Fanatiker. Die Weltausstellung giebt Gelegenheit, sich von der Unfruchtbarkeit, von der Trostlosigkeit seines malerischen Prinzips zu überzeugen. Dort hängen zehn Bildchen von seiner Hand nebeneinander.

Man sieht im Vordergrunde meist eine Baumgruppe, die sich in der Mitte öffnet, sodasß man einen Durchblick auf eine lange Perspektive wie durch einen Rahmen erhält. In dieser Perspektive schwimmen silbergraue und gelbliche Töne umher, wallen graue Schleier auf und ab — das ist die Poesie einer Corotschen Landschaft. Wie Daubigny behandelt er die Zeichnung mit souveräner Verachtung. Die Staffage, mit der er seine Landschaften zu beleben pflegte

— mythologische oder biblische Figuren — ist so leichtfertig hingefleckt, daß man nur mit Hilfe des Katalogs erfahren kann, daß eine Anzahl gelber, rother und grüner Flecke den „heiligen Sebastian gepflegt von den heiligen Frauen“ darzustellen haben.

Wenn man die Säle der französischen Ausstellung zum ersten, zum zweiten Male betritt, wird man geblendet durch die über alle Beschreibung glänzende Technik, durch die Neuheit der behandelten Probleme, durch die Kühnheit in ihrer Lösung. Aber allgemach verliert sich der erste Eindruck. Man sucht Geist und findet espritvolle Mache, man sucht Empfindung und Herz und findet hohle Routine. Der französischen Malerei fehlt der große nationale Zug: sie ist allmählich zu einem Sammelplatz von Raritäten und Kuriositäten geworden.

Die fünf Jahre, welche seit der Wiener Weltausstellung verfloßen sind, sind selbstverständlich eine zu kurze Spanne Zeit, als daß ihr Einfluß auf eine Weiterentwicklung der europäischen Kunstindustrien ein augenfälliger sein konnte. Auch würde sich nach der Pariser Weltausstellung kein endgiltiges und umfassendes Urtheil über den gegenwärtigen Stand der Kunstindustrie in den zivilisirten Ländern der Welt fällen lassen, da die politischen Wirren zwei große Länder, Deutschland und die Türkei, veranlaßt haben, ganz von der Weltausstellung fern zu bleiben — die deutsche Bilderabtheilung kommt hierbei nicht in Betracht —, andere, wie Rußland und Nordamerika, sich nur in geringem Grade zu betheiligen. Amerika ist offenbar ausstellungsmüde. Die Weltausstellung von Philadelphia hat seine Kräfte zu sehr in Anspruch genommen. Auch mögen die commerziellen Verhältnisse in den Vereinigten Staaten auf die Beschickung an der Pariser Ausstellung lähmend gewirkt haben. Die nordamerikanische Abtheilung giebt in keiner Hinsicht ein Bild von dem hohen Stande der Industrie und besonders von der großen Summe von Industriezweigen, die unter dem Schutze des Sternenbanners kultivirt werden. Mehr als in jedem andern Lande ist hier der Zufall der Arrangeur der Ausstellung gewesen.

Am meisten hat selbstverständlich Oesterreich von der Wiener Weltausstellung profitirt. In diesem Lande ist während der letzten fünf Jahre erstaunlich viel gearbeitet worden. Nicht daß etwas neues, überraschendes produziert worden wäre. Die Fortschritte, welche die österreichische Kunstindustrie gemacht hat, sind vielmehr darin zu erkennen, daß auf allen ihren Gebieten nach vernünftigen klassischen Traditionen und Mustern geschaffen wird. Die systematische Agitation für eine Veredlung des Kunstgewerbes, für ein Zurückgreifen auf die italienische und deutsche Renaissance macht sich überall bemerkbar. Mit einem Wort: die österreichische Kunstindustrie hat eine bestimmte Richtung eingeschlagen, die sie konsequent festzuhalten sucht, sie hat Stil bekommen.

Das geschickteste Arrangement hat England und Italien gezeigt, indem beide Länder nach einem vollkommen richtigen Grundsatz, der für eine Weltausstellung allein maßgebend sein sollte, nur in solchen Industriezweigen ausstellten, in denen sie bereits eine unzweifelhafte Priorität vor den andern Nationen erreicht haben oder in denen sie sich durch eine besondere Originalität und durch besondere Spezialitäten auszeichnen.

Wie in der Kunst hat England auch in der Kunstindustrie durch seine Porzellan- und Faienceausstellung einen großen Trumpf ausgespielt. Sieht man von der Ausstellung der Sèvres-Manufaktur ab, so gebührt England auf diesem ungemein wichtigen und umfassenden Gebiete der modernen Kunstindustrie der Vorrang vor Frankreich und somit auch vor den übrigen Völkern Europa's. Das ist eines der interessantesten und bedeutsamsten Resultate der Pariser Weltausstellung.

Man braucht nur die Namen Wedgwood und Minton zu nennen, um alle Faience-Enthusiasten in helles Entzücken zu versetzen. Die Firma Wedgwood in Stoke-upon-Trent, die im Jahre 1760 gegründet wurde und noch heute im vollsten Flor steht, gehört bereits der Geschichte an. Das Wedgwood-Porzellan aus den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhundert figurirt unter den Kapitalstücken unsrer Faience-sammlungen. Neuerdings ist freilich der Glanz der alten Fabrik durch die China Works der Minton's, die sich gleichfalls in Stoke-upon-Trent befinden, überstrahlt worden. Hier hat namentlich die Pâte-sur-pâte-Fabrikation und die Porzellan- und Majolikamalerei, besonders seit es den Minton's gelungen ist, Mr. Solon, den besten Porzellanmaler der Sèvres-Manufaktur, der während des deutsch-französischen Krieges nach England ging, dauernd an sich zu fesseln, die höchste künstlerische Ausführung erfahren, deren jene Zweige der Töpferkunst fähig zu sein scheinen.

Innerhalb der englischen Porzellan- und Faiencefabrikation herrscht ein Leben, eine Bewegung, von der man sich schwerlich eine Vorstellung machen kann. Es giebt absolut nichts mehr, keinen Stil, keine Manier, keine Form, keine Malweise und keine Fabrikationsart, in der sich die Engländer nicht bereits versucht hätten und zwar meist mit dem besten Erfolge. China, Japan, Indien und Persien, Griechenland, Egypten und Etrurien liefern ihnen Muster und Formen, die sie bis zur Täuschung nachzuahmen verstehen. Palissy-Teller, italienische Majolika-Schaalen und Delfter Porzellan werden mit gleicher Virtuosität und derselben Vollkommenheit nachgebildet. Daneben greifen sie in die Vergangenheit ihres eigenen Landes zurück und formen Stuhlhren und Service in Early English, im Stile der Königin Anna oder König Jakob's II. Aber das köstlichste ist und bleibt ihre graziöse, reizvolle Pâte-sur-pâte-Fabrikation.

Minton's stehen hier oben an. Ihr Porzellan mit Pâte-sur-pâte-Malereien ist das vollendetste, was die gesammte Weltausstellung auf diesem Gebiete aufzuweisen hat. Eine herrliche, olivengrüne Porzellan-Vase mit weißen Figürchen ist das Prachtstück ihrer Sammlung. Voll und scharf, glänzend wie aus weißem Achat geschliffen, heben sich die zierlichen Gestalten, schwebende Nymphen, Tänzerinnen und Amoretten in lustigen Schleiergewändern von dem farbigen Grunde ab, ohne daß die Farbe des Gefäßes in das Weiße der aufgetragenen Malerei hinüberfließt, aber auch ohne daß die Konturen der mit unbeschreiblicher Grazie entworfenen und ausgeführten Figuren hart und eckig geworden sind. Eine in wunderbarer Klarheit leuchtende, hellblaue Porzellanvase kann mit den kobaltblauen Vasen der Sevres-Manufaktur wetteifern, während eine andere von gleicher Farbe die abenteuerlichsten Erfindungen der französischen Modelleure noch übertrifft. An die Hentel dieser Vase, die mit Trophäen geschmückt sind, hat der phantasievolle Erfinder je zwei römische Krieger in vollster Waffenrüstung gefesselt, welche alle Kräfte anspannen, um ihre Ketten zu brechen; auf dem Deckel ächzt der gefesselte Prometheus unter den Schnabelhieben des olympischen Adlers, und um den Fuß des reich mit Gold verzierten Gefäßes ringelt sich eine silberne Schlange. Eine mächtige, etwa sechs Fuß hohe Fontaine, welche von einer griechischen Satyrherme getragen wird, um die sich zwei nackte Knaben herumjagen, wird, was ihren Durchmesser anlangt, durch einen ebenfalls sechs Fuß hohen, aber auch sechs Fuß im Durchmesser zählenden Springbrunnen von Doulton & Co. übertroffen, der seinen Platz im Garten des Pavillons des Prinzen von Wales erhalten hat und der mit zweiundzwanzig Szenen aus der heiligen Schrift bemalt ist, welche in irgend einer Beziehung zu dem erquickenden Naß stehen: z. B. Eliezer und Rebekka am Brunnen, Christus und die Samariterin u. s. w.

In der Ausstellung der Minton's findet sich die schönste Kollektion von gemalten Tellern mit Kokotobildern à la Boucher und Watteau, mit Bildern nach Teniers und den holländischen Kleinmeistern und mit jenen entzückenden, thaufrischen Mädchengesichtern, welche die englische Kunstausstellung zum Wallfahrtsorte aller Schönheitsfreunde gemacht haben.

Eine andere, ebenfalls von den Minton's ausgegangene Firma: Minton, Hollins & Co. sucht ihre Spezialität in glasierten und stumpfen Fliesen aus gebranntem Thon. Diese Fliesen haben für den Belag der Fußböden in Küchen, Haus- und Treppentritten auch in Deutschland, wo sie allerdings in den trefflichen Mettbacher Fliesen einer gefährlichen Konkurrenz begegnen, Eingang gefunden, wenn auch nicht in dem Grade wie in Holland und England, wo ganze Wandflächen mit solchen bemalten Fliesen bekleidet werden, die in ihrer Zusammensetzung größere Kompositionen und Gemälde bilden.

Die Annexionslust der Engländer beschränkt sich bei der Wahl von Vorlagen für solche Thonbilder nicht auf Frankreich, ihre eigene und die klassische Kunst; sie läßt sich auch zu Deutschland herab. So sehen wir z. B. als Verkleidung einer oberen Kaminwand die liebliche Knans'sche Madonna in einem wunderbaren goldbraunen Tone auf weißen Grund gemalt. Die einzelnen Platten sind so sauber und sorgfältig zusammengesetzt, daß die göttliche Harmonie dieses Bildes, des schönsten Symboles eines gemüthvollen Familienlebens über der traulichen Flamme des Kamins, nicht durch Spalten und Risse gestört wird.

Die Franzosen gehen in der Zusammensetzung solcher Thongemälde noch um ein gutes Stück weiter als die Engländer. Das Bizarre und Abenteuerliche bildet ebensowohl den Grundzug ihrer Kunstindustrie wie den ihrer Kunst. In allen ihren Bestrebungen, wie sie sich in einem charakteristischen Gesamtbilde auf dem Marsfelde wieder spiegeln, liegt etwas assyrisches, babylonisches, wenn wir damit das unheimliche, sonderbare, das unästhetisch kolossale bezeichnen wollen. Die beiden Eingangsportale der Kunsthalle gegenüber dem Pavillon der Stadt Paris, der, wie schon früher erwähnt, gerade im Centrum der Kunstabtheilung liegt, sind in ihrer ganzen riesenhaften Höhe mit Terrakottaplatten bekleidet. Die Architekturtheile, Bögen, Gesimse und Architrave sind ebenfalls aus diesem Stoffe gebildet. Doch wird diese ungeheuerliche Leistung noch durch ein kolossales zwölf Fuß hohes und fünfunddreißig Fuß breites Gemälde übertroffen, das eine Jagd darstellt und an einer der äußeren Wände der Kunsthalle im Freien angebracht ist, um dort seine Wetterfestigkeit zu erproben. Dieses Riesenbild, das aus dem Atelier von Groll und Mortereau stammt, ist aus ca. 1500 einzelnen Platten zusammengesetzt. Doch kehren wir wieder zu den Engländern zurück.

Das Prachtstück der Wedgwoodausstellung ist ein Schrank aus Eichenholz mit Glasthüren, dessen Felder mit hellblauen, stumpf abgetönten Platten — plaques de jaspe à fond mat genannt — belegt sind, aus denen sich weiße Basreliefs mit Szenen aus Chaucer, Milton und Shakespeare heben. Diese matte Faience ist eine Spezialität der Wedgwood. Wir finden sie in schwarz, olivengrün, hellblau und lichtgrau, in einem stumpfen Tone von eigenthümlicher Zartheit und Noblesse. Berühmte etruskische und altgriechische Vasen der Londoner Museen z. B. die Portlandvase, die *pièce de résistance* aller englischen Porzellanfabrikanten, sind in dieser Masse kopirt. Die bildlichen Darstellungen sind in sehr sorgfältig und zart ausgeführten, weißen Basreliefs aufgetragen. Bei diesen Gefäßen verbindet sich der Adel der tektonischen Form mit der Grazie der Zeichnung und dem Farbentone zu einer vollkommenen Harmonie, während bei andern Imitationen, besonders wo nach indischen

und chinesischen Vorbildern gearbeitet wurde, der gute Geschmack nicht immer das erste Wort geführt hat.

Sa, der gute Geschmack! Ich bin weit entfernt, an die Beurtheilung der modernen Kunstindustrie mit so strengen Anschauungen und Stilbegriffen heranzutreten, wie sie Jakob Falke mit scharfer Logik und eindringlicher Beredtsamkeit vertritt. Seitdem unsre Kunstindustrie von Japan einerseits, von der Kunst des Rokokozeitalters andererseits ein neues *mot d'ordre* erhalten hat, glaubt sie das Recht zu haben, über alle Barrieren hinwegzusetzen, welche der gute Geschmack, der gesunde Menschenverstand gezogen haben. So lange ihre Extravaganzen von Phantasie und Esprit unterstützt werden, mögen sie passiren. Wo aber die Dummheit sich allein in nackter Gestalt präsentirt, hört die Toleranz auf. In der französischen Abtheilung, Sektion Mobilier, steht ein elegantes Sopha à la Louis XV., dessen Sitz mit einem großen Gemälde geziert ist, welches einen von Bäumen eingeschlossenen Teich darstellt! Ebenowenig wie ich mich gern ins Wasser setze, will ich von einem Teller speisen, auf den der Porzellanmaler herbftlich gefärbte Blätter in absichtlichem Wirrwarr gestreut hat, gelbe häßliche Blätter, die verschrumpft und zusammengerollt sind, als hätte sich eine Raupe oder ein anderes Gewirm darin verkrochen. Ein solches angenehmes Service findet sich in der Wedgwood-Ausstellung, die neben den herrlichsten Servicen von sogen. Elfenbeinporzellan, neben entzückenden Sardinieren und Gartentischen noch andere Geschmacklosigkeiten aufzuweisen hat. In L. Allen besitzt die Firma übrigens einen Porzellanmaler der mit den ersten seines Fachs, mit Solon und Anker, konkurriren kann.

Jene Geschmacklosigkeiten sind jedoch immer noch erträglich neben dem unseligen Irrthum, der manche englischen Fabrikanten in Bezug auf den Charakter ihres Arbeitsmaterials besetzt. Die Terrakotta ist und bleibt ein Material, das, wenn es dekorativen Zwecken dienen soll, nur in bescheidenen Dimensionen auftreten darf. Schon jene oben erwähnten, kolossalen Fontänen gingen über die Grenzen des Stoffs hinaus. Vollends aber eine Anzahl plastischer Thiergruppen, denen so sehr alles Leben mangelt, daß sie wie ausgestopft aussehen: ein Affe, der auf einer Schilkröte reitet, aus Porzellan in Naturgröße, ein paar riesige Störche, Hunde und nun gar eine Gruppe von drei riesigen bengalischen Tigern!

In die Kategorie solcher Ungeheuerlichkeiten, über welche selbst der toleranteste Geschmack nicht hinwegkann, gehört auch ein weißer Teller von Daniel und Sons. Obwohl dieser Teller mit einem goldnen Rande eingefast ist, wächst über diesen Rand ein plastisch dargestellter Erdbeerenstrauß hinüber. Ein Saucenlöffel, dessen Kelle im Innern ganz dicht mit grünen Blättern bemalt ist, ist ebenfalls ein solcher Unsinn, den wir nicht verschweigen wollen,

nachdem wir den thatkräftigen, rührigen, erfindungsreichen Söhnen Albion's soviel des Lobes gespendet haben.

Die Royal Porcelain Works, deren Spezialität hauptsächlich in japanischen Imitationen und in der Fabrikation von Elfenbeinporzellan besteht, spielen in der englischen Ausstellung keine sehr hervorragende Rolle, ein Schicksal, das sie mit mancher anderen vom Staate unterstützten Porzellanmanufaktur theilen. Nur die ausgezeichnet schönen Emailmalereien von Thomas Bott — *ouvrage Limousin* — verdienen neben den japanischen Goldmalereien auf gelbem Grunde rühmlichste Erwähnung. Sonst wird das Elfenbeinporzellan und die gleichfarbige Faience von Wedgwood und anderen in gleicher Güte fabrizirt, von manchem auch in frevelhafter Weise gemißbraucht z. B. von der Campell Brick and Tile Company, die ein Trinkservice ausgestellt hat, welches mit den Hauptfiguren und den Noten der beliebtesten Melodieen aus „La fille de Madame Angot“ bemalt ist!

Wenn die englische Porzellan- und Faiencefabrikation die französische auch hinsichtlich der Vielseitigkeit der Fabrikationszweige und der Rührigkeit in der Imitation übertrifft, so hat sich die französische immer noch einige Domänen gewahrt, aus denen sie von den Engländern noch nicht vertrieben worden ist. Da ist zunächst das Genre Bernard Palissy.

Man imitirt jedoch nicht alle Zweige der Fabrikation, welche der berühmte Faiencekünstler kultivirt hat. Die meisten, wie Barbizet, Bull und Sergent, begnügen sich mit der Nachahmung jener ovalen Schüsseln, welche die Sammler *de rustiques figurines* nennen. Es sind nicht Geräthe zum praktischen Gebrauch, sondern dekorative Prachtstücke, die man auf die Büffets oder auf die Kaminsimse stellt. Dasselbe Muster kehrt mit geringen Variationen fast immer wieder. In der Mitte der Schüssel ist eine Schlange in Hochrelief dargestellt, die von Fischen und Eidechsen umgeben ist, während auf dem Rande Frösche und Krebse im Laubwerk ruhen. Wenn man ehrlich sein will, muß man gestehen, daß das Genre Palissy mehr den Neigungen des Faience sammlers schmeichelt, als daß es den Ansprüchen eines veredelten Geschmacks gerecht wird. Sein Hauptreiz liegt in der Farbe und in der emailartigen, gleichmäßigen Glasur. Die modernen Imitationen der Palissy-Schüsseln sind zu solcher Vollendung gediehen, daß eine Unterscheidung zwischen Original und Kopie nur noch den gewiegtesten Kennern von Faïencen — und ihrer giebt es sehr wenige — möglich wird.

Auch in der Porzellan- und Faïencenmalerei haben die Franzosen ihren alten Ruhm bewahrt. Ihre Ausstellung ist außerordentlich reich an bemalten Schüsseln und Platten in allen Formen, die als Einsatz für einen Kamin oder für eine Wanddecoration bestimmt sind. Abgesehen von der großen Anzahl

von Dilettanten, welche alle berühmten Gemälde des Louvre oft mit großem Geschick und meist mit geradezu bildmäßiger Wirkung kopiren, beschäftigen die größeren Fabriken Künstler ersten Ranges, die es nicht verschmähen, einem scheinbar so untergeordneten Zwecke zu dienen. Darin, daß zwischen Kunst und Kunsthandwerk keine Grenze gezogen ist, wie in den goldenen Zeiten der Renaissance, ist eine der Hauptursachen der reichen Blüthe der Kunstindustrie in Frankreich zu suchen. Während sich unsere Maler hochmüthig abwenden, wenn man ihre Kräfte für dekorative Zwecke solcher Art in Anspruch nehmen wollte, betheiligen sich in Paris Maler und Bildhauer ersten Ranges an der Förderung des Kunstgewerbes. Man sieht Fächer auf der Ausstellung, die ihren bildlichen Schmuck von berühmten Modemalern erhalten haben, dafür aber auch 3 bis 10,000 Franks kosten.

Unter den französischen Porzellanmalern ist der ausgezeichnetste Anker, der mit Legrain und Regnier für Th. Deck malt. Köpfe und Einzelfiguren, die in Farbenpracht und Leuchtkraft, in Schönheit und Harmonie des Thons mit den besten italienischen Majoliken der Renaissance wetteifern, sind seine Spezialität. Im Vollbewußtsein ihrer Künstlerschaft setzen diese Maler ihre vollen Namen unter ihre Malereien. So wird jede einzelne Schüssel zu einem Kunstwerk für sich, das natürlich auch in einem entsprechend hohen Werthe steht. Von den Preisen, die in Frankreich für Teller gezahlt werden, die mit den Bildern von der Hand berühmter Meister geziert sind, kann man sich in Deutschland keine Vorstellung machen. Wenn der Franzose den Deutschen in vielen Zweigen der Kunstindustrie überlegen ist, so liegt das nicht in seiner höheren Begabung, sondern einerseits in seiner ästhetischen Erziehung, andererseits daran, daß er dreimal und viermal so gut bezahlt wird wie der Deutsche. Es ist eine bekannte, schon oft erzählte Thatsache, daß die besten, die rührigsten und phantasievollsten Kunsthandwerker in den Pariser Ateliers — auch nach dem Kriege — Deutsche sind. Die besten Pariser Photographen sind Deutsche, die besten Bronzearbeiter, die besten Eiseleure sind Deutsche. Ueberall wo Ausdauer, Beharrlichkeit, Solidität in der Arbeit erforderlich ist, trägt der zähe Deutsche den Sieg über den beweglichen Romanen davon, während er zugleich Aneignungsfähigkeit genug besitzt, um in der Fremde auf dem Gebiete des Kunsthandwerks mit dem erfindungsreichen Franzosen und dem phantasievollen Italiener zu wetteifern.

Das dritte Feld der Thonwaarenindustrie, auf welchem die Franzosen alle Rivalen aus dem Felde schlagen, am meisten die Engländer, die klug genug waren, in ihrer Ausstellung diesen Zweig fast gänzlich zu ignoriren, ist die dekorative und monumentale Plastik in gebranntem Thon. Hier verbindet sich mit der saubersten Technik der erlesenste Geschmack, die vollkommenste Grazie

und ein hoher Schönheitsfönn. Die Wittwe Carpeaux', des Schöpfers der Gruppe des Tanzes vor dem neuen Opernhause, hat eine große Anzahl von in rosenfarbenem Thon kopirten Bildwerken ihres Mannes ausgestellt, in ihrer Mitte natürlich das berühmte Gruppenbild, das einst der Gegenstand so leidenschaftlicher Angriffe und so gröblicher Insulten gewesen. Jede dieser Thonkopien ist ein vollendetes Kunstwerk; es sind keine mechanische Abformungen, sondern jede einzelne Kopie wird sauber mit der Hand modellirt und ausgeführt, und daraus erklärt sich ebensowohl die hohe technische Vollendung wie der verhältnißmäßig hohe Preis dieser entzückenden Figuren, Büsten, Gruppen und Nippesachen.

Denn auch die kleine Genreplastik wird mit derselben Virtuosität und mit einer noch größeren Feinheit geübt. Die beliebtesten Bilder der holländischen und flämischen Kleinmeister, Teniers, Dow, Ostade und Mieris sind mit einer beispiellosen Genauigkeit, mit köstlicher Lebendigkeit und Naturwahrheit in plastische Freigruppen übersetzt worden, voll von dem feinsten, liebenswürdigsten Humor. Oft ist, um die Lebenswahrheit zu erhöhen, der hellrothen Farbe des Thons noch durch andere Farben nachgeholfen worden. Indessen macht der ungemein zarte, französische Thon den vortheilhaftesten Eindruck, wenn ihm seine schöne Naturfarbe unverfehrt erhalten bleibt.

Die Reichstagswahlen in Bayern.

Noch stehen in dem Augenblick, in welchem dies geschrieben wird, zwei Stichwahlen, die in Forchheim und Zweibrücken, aus. Dann ist auch in Bayern der große Wahlkampf entschieden. Er hat, wie überall im deutschen Reiche, überraschende, ungeahnte Resultate gebracht: Parteiverschiebungen, bedenkliche Koalitionen, den Hinfall bewährter alter, das Auftauchen neuer Persönlichkeiten. Im Großen und Ganzen hat sich das Zahlenverhältniß der bayrischen Reichsboten zu Gunsten oder Schaden der liberalen Parteien nicht geändert; denn für den Verlust des Münchener ersten Wahlkreises ist ein oberfränkischer, bisher von den Ultramontanen inne gehabter, gewonnen worden, aber im Einzelnen und Persönlichen hat sich Manches umgestaltet. Für's Erste erscheint keiner der bisherigen, der Fortschrittspartei angehörigen bayrischen Abgeordneten mehr im Reichstag, die Herren Erhard, Frankenburg und Herz haben auf eine Wiederwahl verzichtet. Wie die Dinge bei Auflösung des Reichstags einmal lagen, wäre eine solche auch bei der größten Kraftaufbietung fast unmöglich