



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die Pariser Weltausstellung. 10 : die Kunst
Oesterreich-Ungarn's. - Spanien, Griechenland und Holland. - Rußland. -
die deutsche Kunst. - Schlußbetrachtung.

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

noch das Gesetz der allgemeinen Wehrpflicht; doch es war ein todes Wort. Ein Stand geworbener Soldaten mit alten Berufsoffizieren, ein dauernd unter den Adlern stehendes Heer, eine nach Willkühr des Feldherrn zu vergrößernde Prätorianergarde — alle Pfeiler der Militär-Monarchie waren im Heerwesen aufgerichtet; es bedurfte nur noch des Willens eines großen Feldherrn, und sie mußte sich über diesen Pfeilern zu stolzer Kuppel wölben. Die Entwicklung des altrömischen Kriegswesens war abgeschlossen.

Die Pariser Weltausstellung.

Von Adolf Rosenberg.

10. Die Kunst Oesterreich-Ungarn's. — Spanien, Griechenland und Holland. — Rußland. — Die deutsche Kunst. — Schlußbetrachtung.

Trotz der politischen Trennung sind wir nach wie vor gewöhnt, die österreichische Kunst als zur deutschen zugehörig und im Zusammenhange mit der deutschen zu betrachten. Viele der hervorragendsten Talente der österreichischen Schule haben in München, unter Pilotys Leitung, ihre künstlerische Ausbildung erhalten, an ihrer Spitze Hans Makart, die glänzendste Künstlererscheinung, welche die österreichische Kunst gegenwärtig besitzt. Eine ganze Reihe dieser in München gebildeten Oesterreicher hat dauernd ihren Wohnsitz an der Isar aufgeschlagen, wie der Böhme Gabriel Max, die Tiroler Defregger und Mathias Schmid, der Wiener Kurzbauer. Umgekehrt sind von München Künstler, die in Deutschland geboren und erzogen sind, nach Wien gegangen, wo sie zu den Bierden der dortigen Künstlerschaft geworden sind. So der Historienmaler Anselm Feuerbach, einer der bedeutendsten Künstler Deutschland's, und der Bildhauer Zumbusch. Eine andere Gruppe österreichischer Künstler, der Ungar Munkacsy, der Böhme Czernak, die Landschaftsmaler Fettel und Ribarz, der Thiermaler D. v. Thoren, leben oder lebten in Paris, wo sie mehr oder minder merklche Einflüsse der dortigen Malerschule erfahren haben.

Im Großen und Ganzen ist der Charakter der österreichischen Kunst ein deutscher. Eine spezifisch österreichische Kunst giebt es nicht, ebensowenig wie eine spezifisch ungarische. Munkacsy, Ungarn's größter Maler, fast auch sein einziger, der auf größere Bedeutung Anspruch machen kann, ist ein Zögling der Düsseldorfer Akademie, wo er vornehmlich die Kunst gelernt hat, seine Ge-

stalten feeltisch zu beleben. Als Kolorist hat er freilich einen eigenen Weg eingeschlagen. Er liebt eine düstere, schwärzliche Färbung, deren er zu einer eindringlichen Charakteristik seiner meist melancholischen Sujets bedarf. Er sieht die Welt in einem grauen Licht: Sonnenschein und Farbenlust sind in dem Katechismus seiner grämlichen Kunst nicht zu finden. Wenn er wirklich einmal ein rothes Gewand zu malen hat, so zieht er erst einen grauen Schleier darüber, damit eine Farbe gebrochen wird, die sein schwarzgraues Konzert stören könnte. Vor Munkacsy's Gemälden wird man lebhaft an die Charakteristik erinnert, die Heinrich Heine in seinen vortrefflichen, lange nicht genug geschätzten Pariser Kunstberichten von Ary Scheffer als Maler entworfen hat. Heine nennt seine Farben gedämpft, freudlos, mürrisch, todmüde. Seine Gegner sagten ihm nach, er male mit Schnupftabak und grüner Seife. Während man aber bei Scheffer's Bildern „aus den trübsinnigen Farben ein liches Gemüth“ hervorbrehen sah, wie Sonnenstrahlen aus Nebelwolken, ist und bleibt Munkacsy ein trost- und poesieloser Realist, der selbst einem Thema wie dem blinden Dichter Milton, der seiner Tochter das verlorene Paradies diktiert, keine Spur von Poesie abzugewinnen wußte.

Wenn trotzdem dieses Bild auf der Pariser Weltausstellung viele Bewunderer fand und auch die Jury zur Krönung veranlaßte, so ist der Grund dieses Beifalls und dieser Auszeichnung in der barocken Farbgebung Munkacsy's zu suchen. Denn in der großen Konkurrenz auf dem Marsfelde vermochte sich das einfach Schöne nicht zur Geltung zu bringen: nur das barocke, das außergewöhnliche, das sensationelle machte Aufsehen.

Was Wunder, daß auch Hans Makart, der Sensationsmaler par excellence, mit seinem riesigen Bilde, dem „Einzuge Karl's V. in Antwerpen“, eine entsprechend große Sensation erregte? Makart hat in die Kunstgeschichte ein neues Genre eingeführt: das Kolossalbild. Er malt nur „Kolossalbilder“, die wie die Wunderthiere von Bilderkornaks von Stadt zu Stadt geführt werden und in besondern Salons für ein hohes Eintrittsgeld gezeigt werden. Und doch ist kaum ein zweiter namhafter Maler geistig so wenig befähigt, Kolossalbilder zu malen wie gerade Makart. Zur Bewältigung großer Massen fehlen ihm zwei wesentliche Vorbedingungen: er ist nicht im Stande, geschickt zu komponiren und er vermag auch nicht die einzelnen Figuren geistig zu beleben. Und wer sich nicht durch sein berausches „Farbenkonzert“ die Sinne verwirren läßt, wird auch finden, daß es Makart an dem vornehmsten Requisit des wahren Künstlers, an der Phantasie, gebricht. Seine „Katharina Cornaro“, die kürzlich als Probe seiner Kunst in der Berliner Nationalgalerie nach langen Wanderungen eine bleibende Stätte gefunden hat, ist nichts mehr als ein Konglomerat einzelner Farbenstudien, die nicht einmal koloristisch zusammengestimmt sind.

In noch höherem Grade gilt das von seinem „Einzug Karl's V. in Antwerpen“, der bekanntlich bei seinem ersten Erscheinen im Wiener Künstlerhause von Seiten der gesammten Kritik der österreichischen Hauptstadt eine entschiedene Verurtheilung erfahren hat. Freilich konnte man einen Fortschritt konstatiren. Makart hat sich bemüht, die angeblich geniale Lüderlichkeit in Zeichnung und Modellirung, mit welcher er zuletzt förmlich kokettirte, abzulegen. Man bemerkt auf dem Bilde eine ganze Anzahl vortrefflich gezeichneter Figuren, und die berühmten nackten Mädchen, die vor dem Rosse des jugendlichen Kaisers einerschreiten, sind sogar mit einer Feinheit und Zartheit modellirt, die nur noch bei den Franzosen ihr Seitenstück findet.

Die nackten oder nur mit einem dünnen Flor bekleideten Jungfrauen sind — darüber kann kein Zweifel herrschen — die Hauptsache auf dem großen Bilde. Um ihretwillen das ganze Aufgebot von Kaiser, Rittern und Landsknechten, um ihretwillen die Fahnen und Banner, die geschmückten Bürger und Bürgerfrauen und der ehrwürdige Meister Dürer, der im Vordergrunde steht und auf den Trubel blickt! Allerdings hat sich Makart das Air gegeben, als hätte er, um den Stoff seines Bildes zu finden, besonders tiefe historische Studien gemacht. Wenn man aber genauer auf seine Quellen blickt, wird man gewahr, daß er sie gröblich mißverstanden hat.

Dürer erzählt in dem Tagebuche, das er über seine niederländische Reise geführt hat, er sei (im August 1520) von seinem Wirth in die Werkstätte der Maler im Zeughaus zu Antwerpen geführt worden, „wo sie den Triumphbau herrichten, durch welchen man den König Karl einführen soll. Dieses Werk ist einhundert Bögen lang und ein jeder vierzig Schuh weit und wird auf beiden Seiten der Gasse aufgestellt, hübsch geordnet, zwei Stockwerke hoch; darauf wird man die Schauspiele aufführen.“ Später erzählt er mit Bezug auf dasselbe Ereigniß: „Ich habe einen Stüber gegeben für das gedruckte „Einreiten zu Antwerpen“, wie der König mit einem köstlichen Triumph empfangen wurde — da waren die Pforten gar kostbar verziert — mit Schauspielen, großer Freudigkeit und so schönen Mädchengestalten, dergleichen ich wenig gesehen habe.“ Man würde aus diese flüchtigen Notizen kaum entnehmen, ob er wirklich in Person diesem „Einreiten“ beigewohnt oder ob er nur nach den Abbildungen geurtheilt, wenn wir nicht in einer Schrift Melanchthon's eine ausdrückliche Bestätigung dafür erhielten. Dürer habe ihm, so berichtet Melanchthon, erzählt, daß er den Einzug mit König Karl mitgemacht. In den augenscheinlich mythologischen Gruppen seien die schönsten Jungfrauen aufgestellt gewesen, fast ganz nackt und bloß mit einem ganz dünnen und durchsichtigen Schleier umhüllt. Der junge Kaiser habe zwar die Mädchen keines Blickes gewürdigt, er aber sei ganz gern näher herangegangen, sowohl um zu

sehen, was eigentlich dargestellt sei, als auch um den vollkommenen Wuchs der sehr schönen Jungfrauen genauer zu betrachten. „Ich, so sagte er wörtlich, habe mich, weil ich ein Maler bin, ein wenig unverschämter umgesehen.“

An diese Darstellung hat sich nun Makart in keiner Weise gehalten. Er hat irgendwo in einem Geschichtswerk gelesen, daß es im fünfzehnten Jahrhundert hie und da in England und Frankreich Sitte gewesen, den feierlichen Einzug von Königen und Fürsten dadurch zu verherrlichen, daß man sie durch edle Jungfrauen in unverhüllter Schönheit bewillkommen ließ. Diese Notiz hat er sich für seinen „Einzug Karl's V. in Antwerpen“ zu Nuzе gemacht, offenbar weil er mit den kurzen Notizen Dürer's nichts anzufangen mußte.

Den Vordergrund seines Bildes nehmen, wie gesagt, die fünf Jungfrauen ein, die ihm die Hauptsache gewesen sind, während alles übrige, der Kaiser und seine Ritter, die guten Antwerpener und Albrecht Dürer als Hintergrund, als Dekoration erhalten müssen. In diesen Jungfrauen hat Makart etwas geleistet, was ihm nach seinen bisherigen Schöpfungen Niemand zugetraut hatte. Er hat nicht jene plumpen, widrigen Fleischkolosse hingestellt, wie wir sie aus den Abundantiabildern, aus „der Erde und des Meeres Gaben“ kennen, nicht verzerrte, leichenfarbene Gesichter geschaffen, sondern wonnige mädchenhafte Gestalten mit bezaubernd schönen Köpfen, die trotz ihres mangelhaften Kostüms merkwürdig keusch und unbefangen dreinschauen. Ein dünner Flor deckt wohl diesen oder jenen Körperteil, eine der Damen ist sogar mit einem vollständigen Schleierhemde bekleidet, aber diese Schleier sind so durchsichtig, daß die schönen Formen in vollster Klarheit hervortreten.

Als das Bild in Wien zum ersten Male ausgestellt wurde, flüsterte man sich die Namen der Damen in's Ohr, welche so gefällig gewesen waren, dem Maler ihre Reize zu bieten, wie es einst die Mädchen von Croton gethan, als dort Zeugis seine Helena malte. Es lief also ein gut Theil Lokalinteresse in den Kunstenthiasmus der Wiener mit unter. Für Paris hatte das Bild diesen intimen Reiz allerdings eingebüßt. Es blieben ihm aber noch so viele andere Reize, daß man den Maler des Ehrenpreises für ebenso würdig erachtete wie Munkafy.

Die übrigen Personen des Makart'schen Bildes verhalten sich den mannigfachen Schönheiten gegenüber, welche der Maler ausgebreitet hat, auffallend gleichgiltig. Nur einer oder der andere der Landsknechte, die mit flatternden Bannern und Hellebarden dem jungen Fürsten vorausschreiten, wagt einen verstohlenen Blick auf das seltene Schauspiel zu werfen. Dürer, der sich doch nach seinen eigenen Worten „etwas unverschämter“ umgesehen hat, steht ganz abseits. Makart hat den großen Meister so wiedergegeben, wie er sich selbst auf dem allbekannten Münchener Bilde portrairt hat. Das war aber hier

nicht am Orte. Wenn man mitten in solchem Festesjubil, in solchem Gedränge sich bewegen muß, trägt man die Haare nicht so sorgfältig in lange Locken arrangirt, wie wenn man sich malt oder malen läßt.

Diejenige Figur, die eigentlich die Hauptfigur des Bildes hätte sein müssen, wenn Makart in historischem Geiste zu komponiren verstände, Karl V., ist ganz verfehlt. Hier steht wieder der alte Makart vor uns: ein leichenfarbenedes, graugelbes Gesicht, aufgeschwemmtes Fleisch, Mangel an jeder Charakteristik.

Weil das Bild keinen Gesamteindruck macht, ist es auch schwer, denselben mit Worten auch nur annähernd zu charakterisiren. Wir haben es, wie bemerkt, in einem noch größeren Maße als bei der Katharina Cornaro mit einer Fülle von Einzelfiguren und Köpfen zu thun, von denen die meisten durch einen hübschen Zug oder durch ein glänzend gemaltes Beiwerk unser Interesse auf einen Augenblick in Anspruch nehmen, die aber weder durch koloristische Haltung noch durch harmonische Farbenzusammenstimmung, noch durch die Komposition in rechten Zusammenhang gebracht worden sind. Das Bild zeigt nicht weniger als fünfzig ausgeführte Figuren und Köpfe, zu denen noch diejenigen hinzukommen, die im Hintergrunde durch gelbe, blaue oder grüne Flecke angedeutet sind. Wie gewöhnlich bei Makart dürfen die Kostüme auf historische Treue keinen Anspruch erheben. Er hat deutsches, italienisches, spanisches und flandrisches durch einander gemischt, er hat genommen, was seinem Pinsel Stoff zu koloristischen Experimenten bot. Auch die charakteristische Architektur Antwerpen's hat er vollständig ignorirt. Was da an Balkonen, Fenstern und Häusern sichtbar wird — viel ist es nicht —, kann ebensowohl eine beliebige Stadt Italien's wie die Königin der Schelde darstellen. Das Bild hat überhaupt einen vorwiegend italienischen Charakter. Man wird lebhaft an die Festbilder von Paolo Veronese, dem Vorbilde Makart's, erinnert, aber nicht zum Vortheile des modernen Malers. Diesem fehlt vor allem die Naivetät des alten Meisters. Man sieht jeder Figur das Gesuchte, das Raffinirte, jedem Farbeneffekt das Ausgeklügelte an. Und diese Beobachtung verdirbt uns die Freude an der Schöpfung eines originellen Talents, das immer noch nicht seinen Schwerpunkt gefunden hat, sondern sich in unsicheren Experimenten zu verzetteln droht.

Makart's Riesenbild absorbirte leider das allgemeine Interesse an der österreichischen Kunstausstellung, die gleichwohl reich an gediegenen Leistungen interessanter Künstlerindividualitäten ist. So finden wir von der Hand Heinrich v. Angeli's zwölf ausgezeichnete Porträts, in jener kräftigen und doch noblen Weise gemalt, die der Künstler in verhältnißmäßig kurzer Zeit und ganz selbständig herausgebildet hat, ohne sich an ein Vorbild anzulehnen. Die Porträts v. Angeli's tragen einen spezifisch deutschen Charakter. Schlicht

und einfach arrangirt lassen sie alles Beiwerk bei Seite, um den Kopf zur hauptsächlichsten, fast alleinigen Wirkung zu bringen. Während der energische Stil v. Angeli's besonders für männliche Portraits charakteristisch ist, hat Canon vorzugsweise das Geschick, weibliche Anmuth mit distinguirter Noblesse zur Anschauung zu bringen.

Unter den Genremalern steht Moiz Schönner obenan. Er hat wie kein zweiter das italienische Volksleben und die italienische Natur studirt und weiß auch den gewöhnlichsten Motiven ein originelles Gepräge zu geben. Sein „Fischmarkt in Chioggia“ ist reich an charakteristischen Volkstypen und fesselt zugleich durch eine feine malerische Behandlung, die sich die verschiedenartigsten Lichteffecte wohl zu Nutzen zu machen weiß. Noch reicher und lebendiger ist sein „Volksfest an der genuesischen Küste“, wo eben in einer kleinen Kapelle am Strande Messe gelesen worden ist und der Geistliche aus derselben heraustritt, um die sich um ihn drängenden Kinder zu segnen. Eugen Blaas holt die Motive für seine farbenreichen, von einem feinen Humor erfüllten Kompositionen aus Venedig. Bald fixirt er lustige Volksszenen aus der Gegenwart, bald greift er in die glänzende Vergangenheit zurück und bevölkert die Balkone der stolzen Paläste mit in Purpur und Gold prangenden Schönen, die mit ihren Rittern schäkern.

Die österreichische Kunstausstellung bietet in ihrer durch die geographischen Verhältnisse und durch andere Umstände gebotenen Zusammensetzung ein buntes Bild. Sie allein giebt in nuce ein vollständiges Bild der gegenwärtigen europäischen Kunstbewegung. Denn die Söhne des österreichisch-ungarischen Kaiserstaates gehen in alle Welt und eignen sich die Kunstsprachen aller Nationen mit wunderbarer Geschicklichkeit an. Wir haben schon oben angedeutet, daß eine große Anzahl österreichischer Maler aus München hervorgegangen sind, daß Munkacsy seine Bildung in Düsseldorf empfangen hat und daß andere wieder mit beiden Füßen auf dem Boden der französischen Kunst stehen. Einer der talentvollsten Künstler Böhmen's, Jaroslav Czermak, der leider auf der Höhe seiner Laufbahn seiner Kunst entrissen worden ist, war ein Schüler Gallait's. Seine Gemälde sind so farbenprächtig, seine Charakteristik ist so eindringlich, und seine Darstellungsweise ist so ergreifend, daß man vor ihnen an die schönste Zeit Gallait's erinnert wird. Die beiden letzten Bilder des Künstlers, der kurz vor der Eröffnung der Ausstellung starb, auf der er Ruhm und Ehren ernten sollte, schildern uns mit glänzender Beredtsamkeit Episoden aus dem Verzweiflungskampf der Montenegriner gegen ihre türkischen Unterdrücker, der erst jetzt seinen Abschluß erhalten hat. Auf dem einen dieser Bilder wird ein verwundeter montenegrinischer Führer von seinen Getreuen auf einer Bahre durch einsame Gebirgspässe getragen. Frauen und Mädchen, die an

den Seiten vorübergehen, bringen dem würdigen Greise, der mit frommer Ergebenheit seine Leiden trägt, ihre Verehrung dar. Das andere Bild ist eine erschütternde Tragödie, die um so tiefer ergreift, als sie ohne das geringste Pathos dargestellt ist. Montenegrinische Frauen und Männer sind in ihr heimatliches Dorf zurückgekehrt, welches die Türken schrecklich verwüstet haben. Sie stehen an der zertrümmerten Mauer des Kirchhofs und blicken, Ingrim und Trauer im Herzen, auf den entweihten Raum, aus dem ihnen die verdorrten Schädel ihrer gemordeten Brüder, welche die Barbaren auf den Gräbern aufgepflanzt haben, racheheischend entgegenblicken.

Auch auf nationalem Boden steht der in Krakau geborene Pole Matejko, wohl der größte Historienmaler, den Oesterreich-Ungarn gegenwärtig besitzt. Er hat sich auch eine originelle, kräftige Ausdrucksweise geschaffen, deren Grundlage weder auf Frankreich, noch auf Belgien, noch auf Deutschland zurückzuführen ist. Seine Stoffe wählt er ausschließlich aus der glanzvollen Vergangenheit Polen's. Er malt große Haupt- und Staatsaktionen, festliche Ceremonien, Entscheidungsschlachten mit einem bisweilen allzu bunten und unruhigen Kolorit, aber stets mit Energie und Schwung. Leider ist der eigensinnige Patriot, der sich nur in der Geschichte seines unglücklichen Volkes bewegt, für jeden Nichtpolen unverständlich. Seine figurenreichen Historienbilder, so z. B. die auf der Ausstellung befindliche „Union in Lublin 1569 zwischen Bittbauen und Polen“, eine Komposition von großem Wurf, voll fesselnder Charakterköpfe, sind nicht ohne Kommentar verständlich, und dadurch büßen sie die unmittelbare Wirkung auf den Beschauer ein, die wir von jedem echten Kunstwerk verlangen.

Die skandinavischen Länder, Schweden und Norwegen, nehmen in der europäischen Kunstentwicklung ebensowenig eine hervorragende Stellung ein, wie die beiden südlichsten Ausläufer des Kontinents, Griechenland, Spanien und Portugal. Die beiden bedeutendsten Maler Norwegen's, der in Karlsruhe thätige Marinemaler Gude und der besonders in Winterlandschaften exzellirende Munthe, sind in Düsseldorf gebildet, wo letzterer auch ansässig ist. In der schwedischen Abtheilung ist nur der Baron Cederström bemerkenswerth, der ein Historienbild mit lebensgroßen Figuren ausgestellt hat — „der Transport der Leiche Karl's XII. über das norwegische Gebirge zur Winterzeit“ —, welches ersichtlich unter dem Einflusse der Düsseldorfer Schule gemalt ist. Es ist ein Bild, welches alle Requisiten eines guten historischen Gemäldes in sich vereinigt. Wir haben einen echt nationalen und doch Jedermann verständlichen Stoff, der ohne theatrales Pathos mit ergreifender Tragik vorgetragen ist. Dem kleinen Trauerzuge, der gerade an einer Biegung des Gebirgspfadcs angelangt ist, schreitet ein schwedischer Offizier mit gezogenem Degen voraus.

Verwundete folgen ihm, dann kommt die Bahre mit dem todtten König, der mit großer Wahrheit wiedergegeben ist, ohne daß die Nerven des Beschauers durch den Anblick der Leiche unangenehm erregt werden. Links am Wege steht ein alter Jäger, der ehrfurchtsvoll den Hut gezogen hat und mit kummer-schwerem Antlitz auf die erstarrten Züge des gefallenen Helden blickt.

In der spanischen Malerei glänzt nur ein heller Stern und neben ihm einige kleine, die von dem großen ihr Licht empfangen haben: Fortuny und seine Nachfolger. In der Technik ist Fortuny, der seiner Kunst nach einer kurzen, glänzenden Laufbahn früh entrissen wurde, durchaus von den Franzosen abhängig. Wenn er etwas geleckter und eleganter wäre, könnte man ihn einen zweiten Meissonier nennen, von dem er auch wirklich viel gelernt hat. Aber seiner Kunstweise hat sich noch ein zweites Moment hinzugesellt, das dem französischen Meister fehlt: ein sarkastischer, satirischer Humor, wie ihn z. B. sein großer Landsmann Cervantes besaß und wie er unter den modernen Malern besonders unserem Menzel eigenthümlich ist. Fortuny starb zu früh, um zu voller Selbständigkeit und Originalität durchgedrungen zu sein. Aber vor seinen Genrebildern, von denen auf der Ausstellung etwa dreißig zu sehen sind, fühlen wir, daß die Kunst einen Sittenmaler verloren hat, der den größten aller Zeiten hätte ebenbürtig werden können.

Griechenland besitzt in dem in der Pilothschule gebildeten, in München Lebenden Genremaler Ghysis und in Sytras zwei eigenartige Künstler, die mit einem scharfen Blick für den Charakter ihres Volkes eine originelle Auffassungsart zu vereinigen wissen. Ihre Malweise hat etwas unharmonisches, zerrissenes und doch frappirendes. Sie stellen ihre Landsleute keineswegs im Schimmer einer sentimentalen Romantik dar, sondern mit ungeschminkter Wahrheit. Wo es dieselbe verlangt, ohne Rücksicht auf die malerische Wirkung, in Lumpen und mit Galgenphysiognomien und nicht ohne feinen Humor.

Auch Holland steht nicht viel höher als die eben erwähnten Länder. Sowohl seiner Kunst wie seiner Industrie fehlt der nationale Zug, und das ist um so auffallender, als gerade die Niederlande auf eine kunstgeschichtliche Vergangenheit von hellstem Glanze zurückblicken dürfen. Die holländische Malerei schwankt zwischen Belgien, Italien und Düsseldorf. Die Traditionen des eigenen Landes werden ganz ignoriert oder, wo sie anklingen, erscheinen sie in einem Zustande völliger Verknöcherung und Verzopfung. Das hindert indessen nicht, daß die holländische Abtheilung auch einige gute Bilder aufzuweisen hat. Aber sie sind, wie gesagt, nicht auf eigenem Boden erwachsen. „Venetianische Perlenarbeiterinnen“, eine Werkstatt voll lustiger Mädchen, steht nach seinem malerischen Charakter ganz unter dem Einfluß der Schule Venedig's, wo der Holländer auch seinen Wohnsitz aufgeschlagen hat. Ein Genrebild von Boks, eines

der wenigen Gemälde der Weltausstellung, aus denen uns ein frischer, ungekünstelter Humor und zugleich ein origineller Gedanke entgegenspringt, trägt hinwiederum den Charakter der Antwerpener Malerschule. Es ist frisch und kräftig gemalt und gut erfunden. Ein altes Ehepaar, vornehme, würdige Leute, ist eben nach Hause gekommen und bemerkt zu seinem Schrecken auf dem Tische des Salons das Käppi eines Soldaten. Die Frau ist zur Klingel geeilt und hat Sturm geläutet, das Dienstpersonal ist vollständig zur Stelle gekommen, und der alte Herr, der vor Schrecken in einen Stuhl gesunken ist, zeigt mit der Miene eines Untersuchungsrichters auf das Corpus delicti. In dem Angesichte der derben Köchin spiegelt sich der Ausdruck ungeheuchelter Entrüstung, der Kutsher sieht etwas verlegen drein, als wüßte er sich den Zusammenhang zu erklären und als fesselten nur kollegialische Rücksichten seine Zunge, während der Eifer, mit welchem die schon ziemlich reife Kammerjungfer ihren moralischen Charakter vertheidigt, über die wahren Schuldigen keinen Zweifel aufkommen läßt. Im Hintergrunde öffnet sich halb eine Thür, durch welche eine Scheuerfrau, deren Alter von vornherein jeden Zusammenhang mit dem bunten Käppi ausschließt, ehrfürchtiglich auf den Strümpfen eintritt, um auch ihrerseits bei dem allgemeinen Appell nicht zu fehlen. Wenn ich noch die Genremaler M. und H. J. C. ten Kate, beide im Haag, den Architekturmaler Klinsenberg, der die sprichwörtliche Sauberkeit holländischer Städte ebenso sauber, so frisch und so klar wiederzugeben weiß, den Landschaftsmaler van Elven und den ganz französisch gebildeten Landschaftsmaler Burgers erwähne, so ist die Uebersicht über die Spitzen der holländischen Kunst geschlossen.

Es ist auffallend, daß der gewaltige siegreiche Kampf, den die Holländer seit einem Jahrzehnt mit dem Meere kämpfen, ihre Maler nicht zu größeren Thaten begeistert hat, als wir ihnen auf dem Marsfelde begegnen. Es scheint, als hätte dieser Kampf alle nationalen Kräfte so vollständig absorbiert, daß für die Kunst und die Industrie keine mehr disponibel geblieben sind. Wir können uns deshalb ein näheres Eingehen auf die Erzeugnisse der holländischen Kunstindustrie ersparen. Eine herbe Kritik würde die Empfindlichkeit der armen Holländer, die schon viel schlimmes haben hören müssen, nur noch tiefer verletzen, obwohl gerade sie durch die stolze Inschrift am Eingangsportale ihrer Abtheilung: *Ne Jupiter quidem omnibus placet!* Nicht einmal Jupiter kann es allen recht machen! mehr als alle anderen Nationen die Strenge der Kritik herausgefordert haben. —

Die Stärke sowohl wie die Eigenthümlichkeit der russischen Malerei liegt in der Landschaft. Auf diesem Gebiete besitzt Rußland eine Anzahl tüchtiger Künstler, welche eine tief poetische Auffassung mit einer charaktervollen und echt malerischen Ausdrucksweise zu verbinden wissen. Den sehr geschätzten, außer-

halb Rußland's am meisten bekannten Marinemaler Iwasowski müssen wir allerdings von dieser Kategorie ausschließen, da seine Seebilder wohl sehr poetisch gestimmt sind, aber leider den Charakter vermissen lassen. Er schildert einen Seesturm mit derselben Eleganz und Glätte wie den Spiegel des Meeres in einer ruhigen Mondnacht. Iwasowski ist ein Romantiker in Farbe und Stimmung: seine elegischen Bilder sind voll Seele, es fehlt ihnen aber die Energie der Stimmung, welche den Charakter voraussetzt. Zugleich charakteristische, landschaftliche Stimmungsbilder aus dem weiten Reiche des weißen Czaren bietet uns dagegen Kuindji in Petersburg mit zwei Steppenlandschaften, einer Landschaft aus Finnland und einer wundervollen Mondnacht in der Ukraine. Ein Teich im Walde bei Winterszeit, aus dem Eisblöcke herausgeholt worden sind, die am Rande liegen, von Mechtchenski ist ein Stillleben von tiefer Melancholie, dessen Ruhe nur durch ein paar Krähen unterbrochen wird, die fröstelnd auf dem gefrorenen Schnee herumhüpfen. Ein dritter Landschaftsmaler von Bedeutung ist Orlowski, dessen Grasmäher bei herannahendem Gewitter die Staffage zu einem charakteristischen Landschaftsbilde aus dem großen, an malerischen Reizen so unendlich reichen Lande bilden. Um eines glücklichen Gedankens willen ist auch ein Genremaler Dmitrieff zu nennen. Man sieht auf einem seiner Bilder einen Eisenbahnzug, der eben vor einer einsamen Station Halt gemacht hat. Die Passagiere stecken die Köpfe zu den Fenstern hinaus; denn von der Seite des Bahndamms kommen kleine Mädchen mit Schüsseln voll Erdbeeren herbeigeeilt. Eines von ihnen ist im schnellen Laufe gestolpert und mit seiner Schüssel hingestürzt. Erdbeeren und Hoffnungen liegen beisammen im Sande, bei den Krüppeln, die bettelnd ihre Hände den Reisenden entgegenstrecken. Um seiner Bizarrerie willen sei endlich noch ein historisches Genrebild des Warschauer Malers Gerson erwähnt, der uns Kopernikus inmitten einer Versammlung der erlauchten Geister seiner Zeit, eines Michel Angelo, Perugino, Bramante, zeigt, denen er sein neues Weltssystem erklärt.

So tüchtig die russischen Landschaftsmaler auch sind, ihr Fleiß und ihr gediegenes Streben wird durch den Glanz eines Künstlernamens verdunkelt, dessen Träger es verstanden hat, innerhalb dreier Jahre in ganz Europa, von Rom bis Petersburg, von Petersburg bis Paris, von sich reden zu machen. Dieser Maler, der Stern und die Hoffnung der russischen Kunst, Henri Siemiradzki, hat leider nur die beiden Fehler, daß er kein Russe, sondern ein Pole ist, und daß er seine künstlerische Bildung in Deutschland, in der Schule Meister Piloty's, erlangt hat. Seine ersten Studien hat Siemiradzki, jetzt ein Mann von 35 Jahren, allerdings an der Petersburger Akademie gemacht. Aber von da ging er, mit dem großen Stipendiatpreis ausgerüstet, nach München, wo er

unter Piloty's Leitung ein Jahr lernte. Seine Malweise zeigt heute noch den unverkennbaren Stempel der Pilotyschule. Von München ging er nach Rom, von wo er ein Bild „Christus und die schöne Sünderin“ auf die Wiener Weltausstellung schickte, welches seinen Namen zuerst bekannt machte. Aber erst im Jahre 1876 trat er mit seinem gewaltigen Bilde „die lebenden Fackeln des Nero“ in die Reihe der modernen Sensationsmaler, neben Makart und Gabriel Max, deren Bilder von den Kunsthändlern durch die Hauptstädte Europa's herumgeführt und unter den Posaunenstößen der Reklame gezeigt werden. „Die lebenden Fackeln des Nero“ werden mit ihrer gegenwärtigen Station in der russischen Abtheilung der Pariser Weltausstellung vermuthlich ihren wohlarrangirten Triumphzug beendet haben. Ist ihnen doch der höchste Ruhm zu Theil geworden, den ihr Schöpfer erreichen konnte: wie Makart's große Dekoration haben auch sie die Ehre der großen Medaille erreicht.

Siemiradzki's Bild gehört in dieselbe graufige Kategorie wie die Mehrzahl der französischen Historienbilder. Es ist ein charakteristischer Vertreter jener nicht genug zu bekämpfenden Kunstrichtung, die ihr Ideal nicht in der Harmonie, sondern in der Dissonanz sucht, in dem Gegensatz zwischen Grausamkeit und Wollust, zwischen dem Schauer des Entsetzens und dem Kitzel der Ueppigkeit. Wir haben gesehen, daß die französischen Historienmaler sich mit Vorliebe in die Zeiten des römischen Kaiserthums der Dekadence versenken. Siemiradzki bringt sehr geschickt einen Gegensatz hinein, indem er die Verworfenheit, die Verkommenheit, die Kraftlosigkeit eines im Verfall begriffenen Weltreichs der Sittenreinheit und der Glaubensstärke einer neuen weltbefreienden Religion gegenüberstellt.

Ist diese Tendenz, die ja an und für sich wohl berechtigt wäre, nun wirklich eine ernstgemeinte oder ist sie nur das Mäntelchen für gewisse Extravaganzen in Form, Stoff und Farbe? Vor dem Bilde Siemiradzki's müssen wir das letztere bejahen. Denn nicht das Martyrium der Christen, sondern die Bacchanalien des Imperators haben die Phantasie des Malers gereizt, der schaurige Gegensatz zwischen dem wüsten Treiben eines entmenschten Hauses von Sklaven, Gladiatoren, Senatoren und Dirnen und zwischen der Todesangst der gepeinigten Opfer, der pikante Farbenkontrast, der sich aus diesen Gegensätzen ergibt — das sind die Leitmotive des Malers gewesen, als er mit dem ganzen Aufwande eines bedeutenden malerischen Talents, aber ohne geniale schöpferische Kraft sein Bild komponirte.

Die graufige Szene spielt vor dem Marmorpalaste der Cäsaren. Zur Rechten des Beschauers ist eine lange Reihe von bekränzten Stangen aufgerichtet, an deren Spitzen die unglücklichen Opfer des Imperatorenwahnsinns

festgebunden sind. Bis an den Hals mit brennbaren Stoffen umwickelt vermögen sie nur die Köpfe zu erheben. An den Pfählen sind Täfelchen angebracht mit der Inschrift: Christ, Brandstifter und Feind Rom's und des Menschengeschlechts. Die unglücklichen Märtyrer sind so flüchtig gemalt, daß man aus ihrer Zahl nur das Haupt eines ehrwürdigen Greises und den blondgelockten Kopf eines schönen jungen Mädchens erkennt, der sich wie Trost und Hilfe suchend dem Greise zuwendet. Die linke größere Hälfte des Bildes füllt der lärmende Troß des Imperators. Der Kaiser selbst sitzt an der Seite seiner Poppäa, in einer von goldenem Dache überragten Sänfte, die von acht Nubiern getragen wird. Die Träger haben auf dem vordersten Absatz der Treppe, die aus dem Palast in's Freie führt, Halt gemacht, so daß dem Kaiser und seinem Weibe nichts von dem gräßlichen Schauspiel entgehen kann. Nero führt als neuer Dionysos einen Tiger an goldener Kette. Hinter ihm wälzt sich sein Troß die vielfach gewundene Treppe herab: Viktoren, Senatoren, Gladiatoren, schamlose Frauen in der Tracht ehrbarer Matronen, Sklaven und Sklavinnen von allen Hautfarben, die einen als Satyrn, die anderen als Mänaden maskirt, Becken schlagend und Thyrsosstäbe schwingend. Wohl an die hundert fast lebensgroße Figuren füllen den weiten Raum. Die einen wälzen sich trunken auf den Marmorplatten, die anderen blicken neugierig, hohnlächelnd, nachdenklich auf die gemarterten Christen. Ganz im Vordergrunde sitzt eine griechische Sängerin, deren weibliches Gefühl sich vor dem bestialischen Schauspiel empört. Eine hübsche Bacchantin stützt sich auf das Postament einer Statue und heftet, von Entsetzen durchschauert, ihre Blicke auf das blonde Christenmädchen. Männer mit grauen Haaren wechseln verständnißvolle, mißbilligende Blicke mit einander, als ahnten sie den Sieg des Lichts, der in kurzer Zeit von den jetzt Unterdrückten und Gemarterten ausgehen wird. „Et Lux in tenebris lucet et tenebrae eam non comprehenderunt“ — „Und das Licht leuchtet in der Finsterniß und die Finsterniß erstickte das Licht nicht,“ so lautet die Inschrift auf dem Rahmen, der die Komposition umschließt. Einer von der bunten Gesellschaft scheint doch im tiefsten Herzen von der Ahnung des Höchsten ergriffen zu sein: ein härtiger Gladiator, die letzte Figur an der äußersten Linken des Bildes, der am reich skulptirten Fußgestell einer Kolossalstatue Nero's steht. Er hat von tiefer Wehmuth erfüllt seinen Helm abgenommen und schaut mit ernstem Blick auf die todesfreudigen Märtyrer.

An der Balustrade der Treppe steht des Kaisers Zeremonienmeister. Er gibt mit einem rothen Tuche das Zeichen, und nackte Sklaven erheben brennende Scheite, um Feuer an „die lebenden Fackeln des Nero“ zu legen.

Im Einzelnen hat sich Siemiradzki als Maler ersten Ranges erwiesen: im Kosorit, in der Zeichnung, in der Modellirung, in der Charakteristik der

Figuren und im Arrangement der einzelnen Gruppen. Besonders ist der verschiedenartige Marmor am Gebäude, am Boden, an der Treppe und an den Statuen mit einer Naturwahrheit gemalt, welche der vielgerühmten Meisterschaft Alma Tadema's in diesem Fache nichts nachgiebt. Aber die Gesamtwirkung des Bildes entspricht nicht dem Aufwand der Mittel. Ebensovienig wie Makart versteht sich Siemiradzki auf eine einheitliche Komposition. Sein Bild zerfällt in zwei ungleiche Theile, die nicht in sichtbaren Zusammenhang mit einander gebracht worden sind: links die üppige Pracht des römischen Lebens, in der sich der Künstler offenbar recht heimisch fühlt, rechts die dürftige Zahl der christlichen Märtyrer, welche, wenn man die angebliche Tendenz des Malers ernsthaft zu nehmen hätte, doch die Hauptsache sein sollten. Diese zweite Hälfte ist leer und unbedeutend. Das Interesse des Beschauers wendet sich immer wieder nach dem bunten, farbenglühenden Getümmel zur Linken während er den Märtyrern kaum „das Almosen eines armen Blickes“ schenkt. So schlägt die beabsichtigte Tendenz gerade in ihr Gegentheil um. Statt einer Glorifikation des christlichen Martyriums wird uns eine koloristische Verherrlichung der römischen Sittenverderbniß geboten! Eine Ausgleichung dieser Gegensätze, oder gar den Triumph des einen über den anderen darzustellen, ist dem Maler nicht gelungen.

Auf zwei anderen Bildern von mäßigem Umfange konnte Siemiradzki hingegen seine hervorragenden koloristischen Fähigkeiten, die, wie bemerkt, mit denen Alma Tadema's nahe verwandt sind, wohl verwerthen, ohne die Anforderungen an einheitliche Komposition unerfüllt zu lassen. Das eine dieser Bilder zeigt uns eine vornehme Römerin, die im Begriff ist, eine prächtig geschmückte Barke zu besteigen. Am Ufer wird sie von einem alten Manne aufgehalten, der ihr ein Gemälde zum Kauf anbietet. Auf dem andern Bilde sehen wir den wohl assortirten Laden eines römischen Kunsthändlers, der nebenbei auch mit schönen Sklavinnen handelt. Denn eine solche wird dem reichen Kunstliebhaber, der in die Bude des Antiquars getreten ist und sinnend eine kostbare Vase betrachtet, in unverhüllter Schönheit präsentiert. Es unterliegt keinem Zweifel, daß beide Bilder durch die berühmten Gemälde Alma Tadema's „Bildhauer- und Maleratelier“ inspirirt sind. —

Von den romanischen Ländern weiß Belgien noch die größte Unabhängigkeit von Frankreich zu behaupten. In Belgien sind einerseits noch die Traditionen einer großen künstlerischen Vergangenheit lebendig, andererseits lebt noch unter den Jüngeren der Geist jener Maler, die in den vierziger Jahren unseres Jahrhunderts die große koloristische Revolution hervorriefen, aus der die moderne Historienmalerei hervor gegangen ist. Noch stehen unabhängig von Paris die Malerschulen von Brüssel und Antwerpen in Blüthe, freilich nicht mehr in so reicher

Blütze, als zu den Zeiten eines Gallait, eines de Biefve, eines Leys. Darum ist die belgische Ausstellung auch reicher an echten historischen Bildern als jede andere, die französische nicht ausgenommen. Die belgischen Historienmaler befaßen sich nicht mit den Greuelgeschichten des Alterthums: sie greifen in die bewegte Geschichte ihres Landes und suchen dramatische Momente hervor, die sie mit vornehmer Gestaltungskraft zu veranschaulichen wissen. An der Spitze dieser Historienmaler steht der Brüsseler Wauters, dessen ergreifende Komposition „der Wahnsinn des Hugo van der Goes“ bereits in Wien zu sehen war und neben einer Episode aus dem Leben der Maria von Burgund lebhafte Bewunderung fand. Seither hat der Maler noch eine zweite Episode aus dem Leben der Fürstin behandelt. Zeigte uns jenes Bild die Fürstin vor den stolzen Schöffen von Gent, fußfällig für ihre Rätthe Hugonet und Humbercourt bittend, so sehen wir sie auf dem neuen Bilde im Gewande der Majestät, die Privilegien der Stadt Brüssel in einer Versammlung der Notabeln beschwörend. Den Spuren der alten flandrischen Meister, eines van Eyck und Rogier van der Weiden, zum Theil auch dem Vorgange Henri de Leys' folgen die Brüder A. und S. de Briendt, von denen namentlich der letztere den emailartigen Farbenglanz der alten Meister trefflich zu imitiren versteht. Er hat u. a. zwei Episoden aus dem Leben der Landgräfin Elisabeth ausgestellt, die durch ihre ergreifende Wahrheit lebhaft ansprechen.

Es darf nicht Wunder nehmen, daß sich in einem von religiösen Kämpfen so heftig bewegten Lande wie Belgien der Ultramontanismus auch in der Kunst und vornehmlich in der Historienmalerei eingenistet hat. Ein Brüsseler Maler, Namens Cluysnaer, ist auf den Gedanken gekommen, zur achthundertjährigen Jubelfeier des Ganges nach Canossa diese für den Ultramontanismus ungemein schätzbare Thatsache in einem riesengroßen Historienbilde zu verewigen. Glücklicherweise reichten die Kräfte dieses Malers nicht aus, um eine solche Aufgabe zu bewältigen. Der Papst Gregor sieht wie ein Schlächter aus, der ein Opfertier erwartet, und die Mannen, die um ihn stehen, sind ihres Gebieters würdig. Die Spitze dieser widerwärtigen Karrikatur — ein Bild kann man dieses Machwerk kaum nennen — ist unverkennbar gegen Deutschland gerichtet. Damit kein Zweifel über die Absicht des ultramontanen Tintoretto's übrig bleibe, hat derselbe einem der Kriegsknechte, die neben dem Papste stehen, die Züge unseres Fürsten Reichskanzlers gegeben. Die Annahme dieses Bildes von Seiten der Weltausstellungsjury wirft ein schlechtes Licht auf die Courtoisie der Franzosen gegen Deutschland, von der die Pariser Blätter nicht genug Aufhebens machen konnten.

An der Spitze der Antwerpener Schule steht der energische Naturalist Charles Verlat, der eine Zeit lang auch an der Kunstschule in Weimar thätig

war. Vorwiegend Thiermaler hat er durch eine jüngst nach dem Orient unternommene Reise sein Stoffgebiet erweitert und eine Fülle malerischer Anregungen erfahren, die er in mehreren großen Kompositionen verwerthet hat. So in einer wild bewegten Volkszene aus dem alten Jerusalem „Wir wollen Barrabas!“, die dadurch, daß der Maler moderne Typen für sein Bild benutzte, an Lebendigkeit gewonnen hat. Ferner in dem Kampfe eines Löwen mit einem Stier, der mit breitem Pinsel sehr flott und energisch gemalt ist. Während früher die Gemälde auch dieses Malers bei aller Tiefe die altflandrische Glätte zeigten, ist er seit der Reise nach dem Orient in eine neue koloristische Phase getreten, die am ehesten an Rubens erinnert.

An der alten Tradition halten die Genremaler Madou und Willems fest. Ersterer weiß die eigenthümliche Art eines Teniers, eines Brouwer auf moderne Stoffe zu übertragen, während Willems erfolgreich mit Terburg, Mieris und Mezu in der Behandlung von Sammet, Seide und Atlas wetteifert.

Aber sie übertrifft noch bei weitem der in Paris lebende Genremaler Alfred Stevens, der in der pikanten und farbenreichen Schilderung des Pariser Lebens, besonders in den Boudoirszenen selbst unter den Pariser Malern nicht seines Gleichen findet. Keiner weiß die Stoffe so charakteristisch wiederzugeben wie er. Er ist das treueste Spiegelbild der heiteren Eleganz und des raffinierten Luxus, der in den Salons der Pariser Löwinnen herrscht. —

Wenn wir erst am Schluß unserer Uebersicht über die Pariser Weltausstellung, die bei der ungeheuren Fülle des vorhandenen Stoffes nur die Spizen und auch diese nur flüchtig berühren konnte, einen Blick auf die deutsche Kunst werfen, so soll damit keine Rangordnung ausgesprochen werden. Mit dem unbehaglichen Gefühl einer sicheren Niederlage ging die deutsche Kunst, ein Opfer der Politik, nach Paris, mit einem neuen Lorbeerkränze kehrt sie zurück. Sie hat einen Sieg errungen, den gerade diejenigen der Welt verkünden mußten, welche die bittersten Pfeile des Spottes gegen sie abgefandt hatten.

Man kennt die mißlichen Umstände, unter welchen die deutsche Kunstausstellung in letzter Stunde zu Stande gebracht wurde. Nur der Energie und dem Geschick zweier Männer, des Direktors der Berliner Kunstakademie A. v. Werner und des Münchener Bildhauers Gedon, war es zu danken, daß eine Vertretung der deutschen Kunst in Paris überhaupt noch ermöglicht werden konnte. Während Gedon die glänzende Dekoration des deutschen Saales, die alle Welt und am meisten die Pariser überraschte, auf Grund seiner bei der Münchener Kunstgewerbeausstellung gesammelten Erfahrungen schuf, wählte Werner aus den öffentlichen Galerien und aus Privatsammlungen Gemälde und Skulpturen, 183 an der Zahl, aus, welche ihm am meisten geeignet schienen ein richtiges Bild von dem gegenwärtigen Stande der deutschen Kunst

zu bieten. Es liegt auf der Hand, daß einerseits der Umstand, daß die Auswahl dem Belieben eines Mannes überlassen war, andererseits die Hast, mit der diese Auswahl vollzogen werden mußte, die Treue des Gesamtbildes beeinträchtigten. Es sind lebhafte Klagen darüber laut geworden; nach dem glänzenden Erfolge, den unsere Ausstellung trotz ihrer unbestreitbaren Mängel und Lücken erzielt hat, sind diese Klagen jedoch verstummt. Eine Anzahl unserer ersten Maler ist gar nicht vertreten, andere so mangelhaft, daß ihre Bilder eine falsche Vorstellung von ihrem Talent erwecken. Bei dem Mangel an Raum mußten alle Historienbilder größeren Umfanges ausgeschlossen bleiben. Eine andere Kategorie von Bildern, zu denen gerade die besten gehören, die in den letzten Jahren in Deutschland gemalt worden sind, nämlich diejenigen, welche sich auf den deutsch-französischen Krieg beziehen, kamen von vornherein nicht in Betracht. Man war in dieser Hinsicht so skrupulös, daß man auch die Portraits unseres Kaisers, unserer Prinzen und unserer Heerführer ausschloß. Dadurch wurde die deutsche Kunst um einen ihrer schönsten Triumphe gebracht. Das Verdikt traf auch das herrliche Bild von W. Genz „der Einzug des deutschen Kronprinzen in Jerusalem“, ein Bild, das an Farbenpracht und poetischer Auffassung die Gemälde aller Orientmaler übertrifft, welche auf dem Marsfelde ausgestellt haben.

Alle diese Umstände sind bei der Beurtheilung der deutschen Kunst von Seiten der Franzosen nicht berücksichtigt oder gar geiffentlich ignorirt worden. Man hat aus dem Mangel an Historienbildern die Decadence der grande peinture in Deutschland überhaupt gefolgert, man hat die Bedeutung der deutschen Landschaftsmalerei, welche die erste der Welt ist, nicht erkannt, man hat behauptet, die deutsche Kunst hätte einen philiströsen Anstrich u. dergl. m. Aber diese Ausstellungen fielen nicht schwer genug in die Wagtschaale, um den Triumph der deutschen Kunst zu verkümmern. Sie verdankt ihn nicht glänzender Außerlichkeit, nicht einer bestechenden Technik, nicht einem Aufgebot sensationeller Stoffe, sondern ihrem tiefen idealen Gehalt, ihrer ernsten Sittlichkeit, ihrem frischen Humor, ihrer schlichten Wahrheit, ihrer fröhlichen Naivetät. Das sind Eigenschaften, die sich in keiner Kunst der Welt vereinigt finden. —

Ein allgemeines Fazit aus der Pariser Weltausstellung läßt sich zur Zeit noch nicht ziehen. Das ungeheure Material, das zusammengebracht worden ist, kann vor Jahresfrist nicht bewältigt werden. In dieser Ansammlung des Materials liegt das Hauptverdienst der Pariser Weltausstellung, die in dieser Hinsicht alle Vorgängerinnen übertraf und wohl schwerlich jemals wieder erreicht werden wird. Denn Paris — das muß neidlos anerkannt werden — ist die einzige Stadt der Welt, die eine Weltausstellung mit Zubehör in ihren Mauern beherbergen kann. Aber das ist nicht das Verdienst der Franzosen,

sondern eine außerordentliche Vergünstigung der Natur. Die Franzosen, insbesondere die Regierung, haben wenig oder nichts gethan, um den Glanz der Ausstellung zu erhöhen. Daß sie über alle Maßen glänzend ausgefallen ist, ist nicht das Verdienst Frankreichs, sondern der fremden Aussteller, die noch einmal dem Sirenenruf von der Seine gefolgt sind.

Es läßt sich sogar noch weiter behaupten, daß die Franzosen durch ihre Weltausstellung eine Niederlage erlitten haben, insofern nämlich, als ihre Rückschritte in Kunst und Kunstindustrie, ihr Marasmus auf vielen Gebieten, auf denen sie sonst unbeschränkte Herren waren, durch die Weltausstellung von 1878 Jedermann augenfällig geworden ist. Das thatkräftige England einerseits und das strebsame Oesterreich andererseits haben ihnen die Herrschaft auf dem Gebiete der Kunstindustrie entrißen, und selbst in der Bronzetechnik, die noch am ehesten auf ihrer alten Höhe steht, drohen ihnen die Japaner über den Kopf zu wachsen.

Dieses eine Fazit läßt sich also schon jetzt ziehen: die Alleinherrschaft Frankreichs in Kunst und Kunstindustrie hat einen mächtigen Stoß erhalten. Allmählich bereitet sich der Sieg des germanischen Geistes über den romanischen vor. Hoffen wir, daß er nicht allzulange auf sich warten läßt und daß sich die wirthschaftlichen Verhältnisse in unserem Vaterlande bis dahin so weit gebessert haben werden, daß auch Deutschland an diesem Siegesfeste Theil nehmen kann.

Die zweite Woche des deutschen Reichstags.

Die Woche, welche nach Eröffnung des Reichstags verfließen mußte, bevor dieser an die große Aufgabe herantreten konnte, für welche er gewählt und berufen worden, erschien schon allzulang in Anbetracht der Spannung und Ungeduld, mit welcher der größte Theil der Bevölkerung dem Schicksale der Sozialistenvorlage entgegensteht. Die hohe Bewegung, in welche seit vier Monaten alle Parteien versetzt worden, die ganze Hitze der Wahlbewegung, die Hoffnungen der Geängsteten wie die ruhigen Erwägungen einsichtiger Politiker: Alles zielte zunächst auf die wirkliche Inangriffnahme eines Gesetzeswurfs, welcher den unter allen Umständen nothwendigen Schutz für Staat und Gesellschaft bringen und wie ein furchtbares Wetter die staatliche Atmosphäre von tödtlichen Miasmen zu reinigen bestimmt ist.

Wenn es überhaupt thunlich gewesen wäre, wir würden es für erspriech-