



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die internationale Kunstausstellung in Berlin. 2

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

Aussaats besorgt und die neue „Spielart“ in den Verkehr gebracht hätte. Man sieht auch hieran wieder, daß die Judenfrage keine Bekenntnisfrage, auch nicht in erster Reihe eine Rassenfrage ist, sondern, wie sich auch auf andern Gebieten, z. B. dem Bühnenwesen und in der jüdischen Presse mit ihren unablässlich das Heiligste, namentlich die Ehe, verspottenden Witzblättern fattsam zeigt, ist die Judenfrage hauptsächlich eine Frage der Moral, dieses Wort aufgefaßt etwa in dem Sinne der französischen Sprache als Inbegriff der Sittlichkeit, der Volkssitte und des ganzen geistigen Wesens überhaupt. Man sagt zwar: *Mens sana in corpore sano*, aber es heißt auch: Es ist der Geist, der sich den Körper schafft. Und wenn es mit unserm deutschen Volksgeist dahin gekommen sein wird, wohin jüdischer Geist ihn treiben möchte, dann wird auch unsre Volkswirtschaft ebenso wie die Volksseele vom Judentum vollständig überwuchert und ausgewuchert sein.

(Schluß folgt)



Die internationale Kunstausstellung in Berlin

Von Adolf Rosenberg

2



enn auch die spanische Malerei in der Wahl ihrer Stoffe aus der Geschichte des Landes und aus dem Volksleben der Gegenwart so fest in der Heimat wurzelt wie keine andre Europas, so hat sie doch ihr künstlerisches Rüstzeug, ihre koloristischen Ausdrucksmittel aus der Fremde geholt. Als Francisca Goya 1828 starb, schied der letzte Ausläufer der nationalen Malerei Spaniens aus dem Leben. Seitdem Napoleon I. durch seine Kriegszüge das französische Übergewicht wieder hergestellt hatte, lief auch die Kunst der kleinern romanischen Länder — zeitweilig auch die deutsche Geschichts- und Porträtmalerei — französischen Idealen und Mustern nach. Das dauerte für Spanien und Italien bis zum Anfang der sechziger Jahre. Wenn die Schöpfungen italienischer und spanischer Kunst aus der Zeit von 1820 bis 1860 (in runden Zahlen) plötzlich verschwänden, würde die Kunstgeschichte — mit sehr wenigen Ausnahmen — keine Lücken zu beklagen haben, sondern sie wäre nur um einen entbehrlichen Ballast erleichtert worden. Was die Nachbeter von David und

Grenzboten III 1891

16

Gérard, von Canova, Chaudet und Pradier in die Welt gesetzt haben, füllt einen der ödesten Abschnitte der Geschichte der neuern Kunst. Es ist wohl nur ein Zufall, aber doch ein merkwürdiger, daß das Ansehen der französischen Kunst akademischer Richtung in Italien gerade um die Zeit ins Wanken geriet, als der dritte Napoleon seinen kriegerischen Ruhm in Oberitalien aufzufrischen suchte. Die damalige Stimmung im lombardischen wie im venezianischen Königreiche war überwiegend franzosenfreundlich, und nur wenige italienische Patrioten haben damals Trauer empfunden, daß ein zweideutiger Abenteurer die Führung in dem Kampfe um die italienische Einheit übernahm. Es ist auch eine durchaus falsche Vorstellung, wenn man glaubt, daß Umwälzungen in der Kunstanschauung, in den künstlerischen Idealen und in der künstlerischen Technik eines Volkes durch politische Ereignisse, durch siegreiche oder unglückliche Kriege, durch Stärkung oder Schwächung des Nationalgefühls herbeigeführt würden. Die künstlerische Bewegung ist — das haben wir an uns selbst in diesen zwei Jahrzehnten seit 1870 erfahren — von den großen Ereignissen der Zeitgeschichte völlig unabhängig. Der Einfluß der unmittelbar vorhergegangenen oder gleichzeitigen Vorgänge der politischen und Kulturgeschichte ist nur insofern bemerklich, als er sich in der Wahl der Stoffe kundgibt und — je nachdem ein wirtschaftlicher Aufschwung oder ein wirtschaftlicher Rückgang erfolgt ist — auch auf das materielle Gedeihen der Kunst und der Künstler, auf Angebot und Nachfrage einwirkt. Wahrhafte Fortschritte, Umwälzungen und Erneuerungen der Kunst sind — das lehrt uns wenn auch nicht jedes Handbuch der Kunstgeschichte, so doch die unbefangene Betrachtung der Kunstdenkmäler — immer nur durch die Fortschritte und die weitere Entwicklung des künstlerischen Handwerks, nicht durch neue Gedanken, durch litterarische Bemühungen, sozialpolitische Strömungen, enthusiastische Äußerungen des Nationalgefühls herbeigeführt worden. Alle philosophischen Erörterungen für und wider werden durch den Grundsatz der praktischen Ästhetik widerlegt, daß Kunst von Können kommt.

Da wir hier keine Kunstgeschichte zu lehren haben, mag ein Beispiel, vielleicht das am meisten entscheidende, genügen. Wenn wir die Geschichte der Welt nur von oben her betrachten, ohne in die geheimen Gänge des langsamen Keimens und Werdens einzudringen, werden wir zu der wohl allgemein gültigen Meinung gelangen, daß keine Umwälzung in religiösen, politischen und sozialen Anschauungen die Welt so gründlich umgestaltet habe, wie der endliche Sieg des Christentums über den Polytheismus des römisch-griechischen Weltreichs. Diese Umwälzung hat aber nicht den geringsten Einfluß auf eine Umgestaltung der bildenden Künste durch den Geist des Christentums geübt. Die Motive und der Inhalt der Kunstdarstellungen änderten sich; aber die Formensprache blieb die der gleichzeitigen heidnischen Kunst, weil das künstlerische Handwerk in dem Boden der Überlieferung wurzelt, nicht aus

neuen Gedanken und geistigen Strömungen erwächst. In dem Maße, wie das Christentum erstarkte und sich immer weiter ausdehnte, verflachte sich und verrohte die Kunstübung, aus Gründen, die mit dem Christentum in keinem Zusammenhange stehen. Als dann, im zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, die Kraft der künstlerischen Ausdrucksmittel wieder zunahm, bereitete sich der Verfall des kirchlichen Organismus vor, der zur Reformation führte, und zu der Zeit, wo die alte Kirche in Luther das erste Hindernis fand, vor dem sie sich zurückziehen mußte, erlebten alle Künste eine „Wiedergeburt,“ wie man gewöhnlich sagt, in Wirklichkeit aber nur eine Erneuerung oder eine Umkehr zur antiken Formen- und Gedankenwelt, auf die der Kirchenstreit, die Reformation und die Gegenreformation, selbst der Humanismus keinen entscheidenden Einfluß geübt haben. Denn auch der Zusammenhang des Humanismus mit der sogenannten Renaissance ist nur sehr lose, und wenn wirklich mit Sicherheit eine von fühlbaren Erfolgen begleitete Einwirkung der mit antiker Litteratur genährten und groß gezogenen Gelehrten und Schriftsteller des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts auf die gleichzeitige Kunst festgestellt werden kann, so trifft das nur für Italien — und auch hier nur in beschränktem Maße — zu, weil das Leben der Gelehrten und Litteraten in Italien von alters her in weit engerem Zusammenhang mit dem allgemeinen Volksleben gestanden hat als im Norden.

Es ist also nichts mit der vermeintlichen Wechselwirkung der großen Zeitabschnitte der politischen Geschichte und der Kunstgeschichte. Die Entwicklung der Kunst wird unabhängig davon nur durch die Fortschritte des Handwerks herbeigeführt, und die Gedanken, die gleichzeitig das Hirn des Menschen erfüllten, die Bestrebungen einzelner Völker lenkten, finden nur ihrem sinnlich wahrnehmbaren oder darstellbaren Inhalte nach einen Niederschlag in den zu derselben Zeit entstandenen Kunstwerken. So fand auch in der Zeit, wo Napoleon III. seine Siege in Oberitalien erfechten und durch Triumphzüge die Obherrschaft des Franzosentums in Europa feststellen ließ, ein Spanier, Fortuny, die Mittel, die Kunst seines Vaterlandes und der Italiener zugleich, unter denen er sich die Stätte seines Schaffens gegründet hatte, von dem theatralischen Stil der französischen Geschichts- und Idealmalerei zu befreien und zur Natur zurückzuführen.

Mannichfaltig sind die Eindrücke gewesen, unter denen sich Fortunys Stil zu einer Individualität und scharf ausgeprägten Persönlichkeit entwickelte. Neben Goya war in seiner Jugend der Franzose Gavarni, dessen fecke, nervöse Zeichnung eines der Elemente seiner Kunst geworden ist, sein Vorbild gewesen. Als er dann 1859, einundzwanzig Jahre alt, als Begleiter des Prinschen Hauptquartiers den Feldzug der Spanier in Marokko mitmachte, erweckte die afrikanische Sonne seinen Farbensinn. Nach Rom zurückgekehrt, beutete er dort zunächst seine marokkanischen Studien aus, die er später durch eine zweite

Reise noch erweiterte. Der nordafrikanische Orient ist nach Fortunys Vorgange auch jetzt noch ein beliebtes Studienfeld spanischer und italienischer Genre- und Landschaftsmaler. Was Albert Pasini und José Villegas daraus geschöpft haben, ist auf unsrer Ausstellung nur ungenügend durch zwei Bilder von Villegas: eine Erklärung des Korans durch einen Schriftgelehrten vor wißbegierigen Zuhörern und eine Gruppe betender Araber vertreten. Aber man sieht doch aus solchen Studien, daß auch Italiener und Spanier das Bedürfnis fühlen, die „Sonnenhaftigkeit“ ihrer Augen noch durch eine heißere und grellere Sonne aufzufrischen, als sie ihnen die heimatischen Bergplateaus und Kampagnen darbieten. Der künstlerische Sinn der italienischen und spanischen Maler für die Landschaft und ihre Abarten ist überhaupt erst in jüngster Zeit erwacht. Seit der Mitte der siebziger Jahre, von wo etwa der Zufluß italienischer und spanischer Kunstwerke nach Deutschland begonnen hat, haben wir beobachten können — und diese Beobachtung haben wir, für Italien wenigstens, auch in den dortigen Kunstausstellungen und Sammlungen bestätigt gefunden —, daß eine Landschaftsmalerei in unserm Sinne, d. h. mit dem vollen Aufgebot von Stimmung, poetischer Empfindung, feiner Durchbildung aller atmosphärischen Erscheinungen u. s. w., erst seit vier oder fünf Jahren besteht. Die Gründe dafür mögen verschiedene gewesen sein. Vielleicht mochten die Italiener eingesehen haben, daß sie den deutschen Landschaftsmalern, die den ewig blauen Himmel Italiens zu einem künstlerischen Dogma erhoben hatten und sich an intensiver Himmelsbläue mit rötlichen, purpurroten und violetten Abwandlungen überboten, doch keine Konkurrenz zu machen vermochten. Vielleicht hatte sie ihr angeborener Farbensinn auch von der Fruchtlosigkeit überzeugt, einem blauen, wolkenlosen Himmel ohne romantische Schönfärbereien koloristische Wirkungen abzugewinnen, die nicht roh auf die Sinne einströmen. Jedenfalls lehren uns die italienischen und spanischen Landschaften unsrer Ausstellung, daß ihre Schöpfer den typischen, jetzt aber schon mehr sagenhaft gewordenen „Himmel Italiens“ aus dem Bereich ihrer Darstellung ausschließen und sich diesen Himmel lieber ansehen, wenn er halb oder ganz bewölkt ist, wenn er Regen oder Schnee herabsendet und wenn die mit ihm verbündeten Elemente und Wettererscheinungen, Wind, reißendes Wasser, angeschwollene Flüsse u. s. w., seiner Laune und seiner Physiognomie entsprechen. Der aufmerksame Zeitungsleser wird finden, wie schön diese Landschaften mit den Unheilsposten übereinstimmen, die die Agenzia Stefani, das Wolffsche Bureau und andre Sammelstellen von Depeschen fast täglich aus der apenninischen Halbinsel den Zeitungen zur weiteren Verbreitung übermitteln. Der italienische Maler, der durch seine große Fruchtbarkeit in neuerer Zeit am meisten dazu beigetragen hat, den Himmel und die Witterungsverhältnisse Italiens in ihrer wahren Gestalt zu zeigen, ist der Neapolitaner Carlo Brancaccio. Er steht in vollem Gegensatz zu den

Deutschen Oswald Achenbach, Flamm, Leu, Lutteroth und andern, die Neapel ganz anders gesehen haben als er. Brancaccio scheint mit Absicht jeder melodramatischen Neigung, jeder Verlockung zum Pittoresken und Romantischen aus dem Wege zu gehen. Was die deutschen Maler in zauberischer, nicht allzu häufig dem Auge sich darbietender Beleuchtung sehen und darstellen, betrachtet er und giebt er wieder als nüchterner Alltagsmensch, in dessen Rechnung die Zahl der Wochentage die der Festtage übersteigt. Seine Ansichten vom Golf von Neapel, seine Blicke vom Meeresufer auf die Stadt, seine neapolitanischen Straßenbilder sind, soviel wir gesehen haben, ohne Ausnahme Tageslandschaften: kein flammenspeiender Vesuv, kein Sonnenuntergang mit allen Farben des Spektrums von Orange bis zum absterbenden Violett, kein Mondesglanz, kein Feuerwerk, kein elektrisches Licht und keine Gaslaternen. Entweder ein graublauer, von der Hitze flimmernder oder ein leichtbewölkter Himmel, bisweilen auch eine aschgraue Regenstimmung oder ein stark von Fußgängern und Wagen belebtes Straßenbild nach dem Regen. Ebensovienig, wie diese Landschaften mit den poetischen Schöpfungen der deutschen Maler etwas gemein haben, nähern sie sich dem schummerigen Stil der französischen Stimmungsmaler oder der skizzenhaften, mit bloßen Andeutungen des Tons sich begnügenden Manier der Impressionisten. Brancaccio giebt die Einzelheiten, die Lokalfarben aller Steine, aus denen sich das bunte Mosaik eines Landschaftsbildes zusammensetzt, fest und bestimmt wieder, mit der geistreichen Spitzpinselfei, die Fortuny den Spaniern und den Italienern gleich geläufig gemacht hat, und nicht allein diesen, sondern auch einzelnen deutschen Malern, die sich neuerdings der Schilderung des italienischen Volkslebens auf der Straße oder in breiter landschaftlicher Umgebung beflissen haben. Ein charakteristisches Beispiel dafür hat unsre Ausstellung in einem Bilde von Adolf Leonhard Müller aus Rassel aufzuweisen: einer Partie vom Golf von Neapel, der Villa Nazionale mit seinem Wagenkorso und dem Getriebe von Spaziergängern, Händlern, Ausrufern u. s. w. an einem sonnigen Spätnachmittage im Frühjahr. Mitten unter den Wagen der des italienischen Königspaares, dem viele der Begegnenden ihre Grüße darbringen, manche auch nach der Gewohnheit des Südländers, der sich nicht so leicht aus seiner Ruhe und Bequemlichkeit aufstören läßt, den Rücken kehren. Nur in der feinen Durchbildung der in einander verschmolzenen Lufttöne und Luftschwingungen erkennt man noch den Deutschen, insbesondre den Düsseldorfser. Aber die Charakteristik der zahlreichen Figuren, die prickelnde Lebendigkeit in der Zeichnung der hellen Umrisse, die entschlossene Buntfarbigkeit in allem, was an der Erde haftet, sind die Eigentümlichkeiten der modernen italienischen Schule, die ein junger, frisch und unbefangener blickender Mann in sich aufgenommen hat, weil sie offenbar mit seiner eignen Wahrnehmung übereinstimmen.

Da der Italiener und der Spanier die ruhige Stimmungslandschaft im

Sinne der Franzosen nicht kennt oder nicht liebt, so können die meisten italienischen und spanischen Landschaften ebenso gut auch als Genrebilder gelten, und die Architekturstücke, d. h. alte und moderne Bauwerke in landschaftlicher Umgebung, sind auch dieser Gruppe beizuzählen. Sie sind, wie gesagt, in der Mehrzahl auf einen kühlen Ton gestimmt, mehr auf Frühling und Herbst als auf das grelle, verblendende Licht des Sommers, das alle Lokalfarben verzehrt. Aus der italienischen Abteilung sind das Blumenfest in Venedig, eine Prozession über eine Schiffbrücke von der Riva nach San Giorgio Maggiore, von Bannutelli, der Sonnenuntergang an der Etzsch von Bezzi, die Manöverbilder von Sebastiano de Albertis, eine Alpenlandschaft von Bazzaro, ein herbstlicher Wald mit weidenden Kindern von Petiti, die Wäscherinnen am Gardasee von Ettore Tito, die Kastanienernte von Boggiani, die Maisernte in Chioggia von Carcano und die römischen Architekturstücke von Tavernier und Bazzani, aus der spanischen Abteilung der Abend im Hafen von Abades, das große Divisionsmanöver von Cusachs y Cusachs, der Strand von Villaneva und die Getreidebörse von Palma auf Mallorca von Juan Roig y Soler, der Bach in Catalonien von Masriera y Manovens und der Geflügelmarkt am Thomasfeste in Barcelona von Roca y Furno Zeugen der Umwandlung, die sich in der koloristischen Anschauung der Spanier und Italiener während der letzten Jahre vollzogen hat. In dem Grade, wie sie mehr und mehr auf die rohe Wirkung des ungebrochenen Sonnenlichtes verzichtet haben, hat ihre Farbe an Ernst und Tiefe gewonnen, ist ihre malerische Behandlung von der spizen, tupfenden Manier mehr in die Breite gegangen. An die Stelle des glitzernden Flimmerns ist eine gleichsam von innen herausstrahlende Leuchtkraft getreten, die häufig auch warme Töne, bisweilen sogar von leidenschaftlicher Glut, zu erzeugen weiß. Ein Marienfest in einer mit allem Aufwand des katholischen Kirchenprunks geschmückten spanischen Kathedrale von dem in Rom lebenden José Benlliure y Gil und ein Blumenmarkt in Verona an einem sonnigen, schon etwas dunstigen Frühlingmorgen von Angelo dall' Oca Bianca sind die beiden glänzendsten Beispiele dieser blumigen, farbenfröhlichen Malerei, die ebenso kräftig starke, tiefe Töne anzuschlagen versteht, wie sie die Lokalfarben mit dem zartesten Dunst der Atmosphäre im Freien und im geschlossenen Raum zu umschleiern weiß und doch dem Auge sichtbar läßt.

Neben diesen Vertretern der weit über Fortuny hinausführenden Entwicklung der modernen italienischen und französischen Malerei giebt es noch einige hervorragende Künstler, die der Fortunyschen Richtung treuer geblieben sind, vor allen Paolo Michetti, der sich zuerst 1878 auf der Pariser Weltausstellung durch einen Frühling, eine hügelige Meeresküste, auf der halbnackte Mädchen mit Kindern unter blühenden Obstbäumen allerhand Kurzweil treiben, in weitem Kreise bekannt gemacht hat. Ein Jahr zuvor hatte er bereits das auf unsrer Ausstellung vorhandene Corpus-Dominifest in Chieti

in den Abruzzern gemalt: eine Prozession von nackten, mit Gold- und Blumenschmuck bekränzten Kindern, die eben aus einer Kirche herausgetreten sind und draußen, auf der Freitreppe, von Müttern und Schwestern jubelnd empfangen werden. Die kleinen nackten Körper sind mit größter Sorgfalt gezeichnet und zu schönster Rundung herausmodellirt. Sie bilden die höchsten Lichtpunkte in der Fülle von Glanz und Farben, die über das ganze, von unzähligen Figuren belebte Bild ausgegossen ist. Wieder mehr an die skizzenhaft andeutende, auf Tonwirkung ausgehende Manier Fortunys schließt sich Michettis Kirchengang an, dessen Schauplatz ebenfalls die Freitreppe einer Kirche in Chieti oder Francavilla a Mare ist, einer kleinen Stadt am Adriatischen Meere, wo Michetti, fern von dem Treiben des Touristenlebens und der hauptstädtischen Geselligkeit, seit Jahren seine geistreichen, durch die Frische der malerischen Technik immer aufs neue fesselnden Genrebilder aus dem modernen Volksleben und seine Landschaften malt. Der Kirchengang, entweder der Gang eines Brautpaares zur Trauung oder der erste Kirchenbesuch des neuvermählten, von Gevattern und Gevatterinnen begleiteten Paares, findet unter erschwerenden Umständen statt. Ein Regen von südlicher Kraft ist eben niedergegangen, und noch stehen auf den Steinflächen die Lachen, über die die Brautjungfern mit kokett aufgehobenen Köcken hinweghüpfen. An der Kirchenfront steht unter dem schützenden Dach eine ländliche Musikbande, die die Hochzeitsgesellschaft mit voller Musik empfängt. Tiefe oder wenigstens eigenartige Gedanken sind weder in diesen noch in andern italienischen und spanischen Sittenbildern niedergelegt. Aber sie werden, wenn wir die geschichtliche Erfahrung als Maßstab der Beurteilung annehmen dürfen, in Zukunft ungefähr denselben Rang behaupten wie etwa in unsrer Zeit die niederländischen Genrebilder des siebzehnten Jahrhunderts. Sie werden in gleichem Maß als treue, kulturgeschichtliche Urkunden ihrer Zeit gelten. Darin liegt ein nicht geringes Verdienst. Denn wenn man die ganze Entwicklung der Kunstübung von den Anfängen unsrer Kenntnis bis auf die Gegenwart betrachtet und einen sichern Gewinn daraus zu ziehen sucht, wird man zu dem Schlusse kommen, daß zweierlei der Kunst ihren Hauptinhalt gegeben und sie vorwärts gebracht hat: die Religion, d. h. der auf die Versinnlichung der verehrungswürdigsten Vorstellungen der Phantasie gerichtete künstlerische Trieb, und die Darstellung des Volkslebens in seiner dem Wesen jeder Rasse entsprechenden Eigentümlichkeit. Was dazwischen liegt: Allegorien und phantastische Gebilde idealen Inhalts, politische Geschichte, Haupt- und Staatsaktionen, das alles besteht nicht vor dem Richterstuhl des geschichtlichen Urteils oder, wenn man den Begriff so allgemein wie möglich fassen will, vor dem des wechselnden Geschmacks. Auch für religiöse und Genrebilder tritt noch zur Beurteilung *sub specie aeterni* eine Einschränkung hinzu: je naiver, unbefangener und absichtsloser sich ein Kunstwerk darbietet, um so mehr hat es Aussicht, in der Hochschätzung späterer Geschlechter fortzubestehen.

Alle Merkmale deuten darauf hin, daß sich die Genrebilder Michettis dieses Vorzuges zu erfreuen haben werden. Er hat Humor und Naivität zugleich, und seine Figuren sind keine kostümirten Modellpuppen, sondern sie hängen eng mit dem Boden zusammen, auf dem sie einherwandeln. Wenn Michetti die koloristische Leistungsfähigkeit seiner Palette zur höchsten Wirkung antreibt, liebt er es, den azurblauen Spiegel des Adriatischen Meeres zum Mittel- und Hintergrunde seiner Szenen aus dem Volksleben zu wählen. So auf der Serenade, die ein an einem Baume lehrender Mandolinenspieler einer Schar dunkelhaariger Schönen darbringt, die, in einer Reihe aufgestellt, auf den um Liebe werbenden Sänger spöttisch oder schelmisch lächelnd blicken. Was der Vordergrund an harten, selbst rohen Farbengegensätzen bietet, wird durch die tiefblaue Harmonie des Hintergrundes wieder zusammengebracht.

Neben Michetti war in neuerer Zeit der Venezianer Giacomo Favretto in den Vordergrund der italienischen Genremaler getreten. Unter ungünstigen äußern Verhältnissen — er war sehr arm und verlor in der Jugend ein Auge — eignete er sich eine Schärfe der Beobachtung und eine Feinheit des koloristischen Gefühls an, von der die auf unsrer Ausstellung befindlichen Bilder: die moderne Promenade auf dem Markusplatz und ein Trüdelmarkt auf einem venezianischen Campo freilich keine ausreichende Vorstellung gewähren, weil der Künstler vor ihrer Vollendung, 1887, erst achtunddreißig Jahre alt, gestorben ist. Die Figuren sind fast vollständig durchgeführt; aber die architektonische Umgebung ist erst flüchtig skizzirt. Aber soviel sieht man doch, daß auch dieser Künstler eine Neigung zu einer ernsten Tonstimmung hatte. Was ihn mit Fortuny in Zusammenhang bringt, ist seine auf frühern Bildern gezeigte Vorliebe für das achtzehnte Jahrhundert, für das venezianische Volksleben in der Rokokozeit. Das ist auch ein Element, das Fortuny in die spanische und italienische Malerei eingeführt hat, freilich kein originales. Er war nach abermaliger Auffrischung seiner in Nordafrika gewonnenen Eindrücke und nach einem Aufenthalt in Madrid 1865 nach Paris gegangen, wo er bis zum folgenden Jahre blieb und Meissonier und Gérôme kennen lernte. In welchem Grade diese auf ihn einwirkten, sieht man aus seinen 1867 entstandenen Hauptwerken, der Hochzeit in der Vicaria zu Madrid mit einer eleganten Gesellschaft in der Tracht des vorigen Jahrhunderts und dem Salon mit Kunstliebhabern derselben Zeit, die ein als Modell ausgestelltes nacktes Mädchen mit lästernen Blicken betrachten. Diese Spezialität Fortunyscher Kunst hat eine Zeit lang in Italien und Spanien in hoher Blüte gestanden; aber in neuester Zeit muß sie, wahrscheinlich weil die Massenproduktion die Nachfrage bedeutend überstieg, stark zurückgegangen sein. Wenigstens hat unsre Ausstellung nur noch wenige Proben dieser fast vergessenen Kunst, die schließlich in kokette Stoffmalerei versank, aufzuweisen. Zwei Bilder von Francesco Binea, eine militärische Szene aus dem französischen Kriege gegen Spanien im Jahre

1810, ein Kriegsrat im Walde von Domingo Muñoz y Cuesta und ein Boudoir mit zwei Damen und einem Herrn in der Tracht der Empirezeit von Luis Alvarez — das ist so ziemlich alles, was Anspruch auf Beachtung machen kann. Die übrigen Genremaler, die die Art Fortunys pflegen, wählen ihre Stoffe meist aus dem Volksleben der Gegenwart, so Felipe Maso (der Park Monceau in Paris und die Zitronenernte in San Remo), Frances y Pascual (ein humoristisches Straßensbild aus Granada: der Stier kommt!), José Gallegos (Trauung in der Sakristei des Domes zu Sevilla und die Verehrung des heiligen Sakraments) und José Arpa y Perca (Inneres eines Studierzimmers). Aber denselben Künstlern, die wir unter den Kleinmeistern in der Art Fortunys finden, begegnen wir auch unter den Geschichtsmalern großen Stils, und diese staunenswerte Wandlungsfähigkeit, die vornehmlich durch Francesco de Pradilla und Luis Alvarez vertreten wird, ist eine Eigenschaft der spanischen Malerei, die ihr eine Stellung im Vordergrunde der modernen Kunstbewegung erobert hat.



Aus dänischer Zeit

2. Tante Feddersen



ir kannten sie alle, die ältliche Jungfrau mit der steifen Haltung und dem großen Strickbeutel, und wenn wir ihr begegneten, drückten wir uns scheu an ihr vorbei. Denn die meisten von uns lernten bei ihr Schreiben und Lesen und kannten genau ihr Lineal, mit dem sie sehr rücksichtslos umzugehen pflegte. Wie eine Königin thronte sie in einer engen, heißen Stube, und um sie herum saß auf kleinen Stühlen und Holzsteheln die Jugend beider Geschlechter im Alter von drei bis sechs Jahren und malte Striche auf die Tafel oder schrie im Chor: $a=b$, ab ; $b=a$, ba . Tante Feddersen selbst strickte beim Unterricht Strümpfe und Unterjacken und trug dabei eine Hornbrille auf der Nase, die nur wie durch ein Wunder des Himmels nicht herunterfiel, sondern auf der äußersten Spitze ihres sehr entwickelten Atemorgans hing. Ich genoß keine Unterweisung bei Tante Feddersen, weil ich im Hause unterrichtet wurde; als aber mein jüngerer Bruder in die Jahre kam, wo kinderreiche Eltern ihre Sprößlinge gern für einige Zeit los sind, schickte man ihn in die Kleinkinderschule. Nach einer Stunde kam er weinend wieder angelaufen. „Es stinkt dort so!“ erklärte er schluchzend, und erst durch vieles Zureden war er zur