



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Rosenberg, Adolf: Die internationale Kunstausstellung in München 1.

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

in umgekehrter Richtung, so daß sein Haupt zu den Füßen des Königs ruhte. Ein Strahl der Morgen Sonne — dem gestrigen Nebeltage war ein blauer, wolkenloser gefolgt — glitt durch das niedrige Kirchenfenster, verklärte das Heldenantlitz und sparte noch ein Schimmerchen für den Lockenkopf des Pagen Leubelfing.“ Die Ausführung auch dieser Novelle ist meisterhaft, der Hintergrund der schlachtwüsten Zeit mit der gleichen Anschaulichkeit für gelegentliche Ausblicke dargestellt wie die kleine Erzählung des Vordergrundes. Aus dem Tone der Geschichte fällt einigermaßen der Tod der Slavonierin Corinna heraus, er hat statt des dramatischen einen theatralischen Beigeschmack.

C. F. Meyers „Kleine Novellen“ sind sämtlich geeignet, die historische Erzählung, welche durch die archäologischen Romanschriststeller mit gutem Rechte arg in Verruf gekommen ist, wieder zu Ehren zu bringen. Mit leuchtend kräftigen Farben und anschaulicher Sicherheit stellt er Gestalten und Situationen dar, die nur in bestimmter Zeit denkbar sind, läßt uns, ohne Kenntnisse auszukramen und wissenschaftliche Exkurse zu machen, vom Odem dieser Zeit umwehen und vergißt dabei nicht einen Augenblick, daß uns die Poesie vor allem für jenes Leben und Menschenschicksal erwärmen soll, an welchem die Geschichte gleichgiltig vorübergeht. Ohne daß wir dem Autor oder uns eine unendliche Folge dieser historischen Erzählungen wünschten, dürfen wir uns der Aussicht freuen, daß der lebendigen Phantasie unsers Dichters noch einige gleich glückliche Schöpfungen gelingen möchten, wie die besten der besprochenen Novellen sind.

\*



## Die internationale Kunstausstellung in München.

Von Adolf Rosenberg.

I.



Obwohl die Schwierigkeiten, welche sich dem Zustandekommen der zweiten internationalen Kunstausstellung in München in den Weg gestellt hatten, außerordentlich groß waren, ist es den Unternehmern doch gelungen, ihr Stück durchzusetzen, und zwar mit solchem Erfolge, daß sie volle Ursache haben, mit Stolz auf das vollendete Werk zu blicken. Die Vollendung verzögerte sich freilich bis in den August hinein. Als man die Ausstellung am 1. Juli eröffnete, war von Paris, Berlin und Düsseldorf noch nichts zu sehen, weil einerseits der Schluß des

Pariser „Salons,“ andererseits der Schluß der Berliner Ausstellung abgewartet werden mußte, da die Kunstwerke, welche die Künstler der drei genannten Städte zur freien Verfügung hatten, in jenen beiden Ausstellungen gewissermaßen festgelegt waren. Frankreich insbesondere befand sich in der größten Verlegenheit. Es hatte nur mit dem Zeitraume von 1880 bis 1883 zu rechnen, und da es sich einmal für die Amsterdamer Ausstellung engagirt hatte und überdies der Salon triennal vor der Thür stand, für welchen alles Gute aufgespart wurde, so konnte für München nur herzlich wenig übrig bleiben. Aus diesem Grunde hatte man anfangs in Paris beschloffen, daß sich Frankreich nicht offiziell an der Münchener Ausstellung beteiligen sollte. Aber der Beredsamkeit der Münchener Emiffäre gelang es, sowohl diesen Beschluß rückgängig zu machen als auch den in Berlin und Düsseldorf versuchten Widerstand aus dem Wege zu räumen.

Ziel ist damit freilich nicht erreicht worden. Während im Jahre 1879 die Münchener Künstler bei der Eröffnung der französischen Säle in einen Taumel des Entzückens gerieten, haben sie diesmal lange Gesichter gemacht. Sowohl nach der Quantität als auch nach der Qualität ließ die französische Abteilung viel zu wünschen übrig. Selbst die ungeheure künstlerische Produktion Frankreichs ist nicht mehr imstande, das unersättliche Bedürfnis der internationalen Ausstellungen zu befriedigen. Wer die letzten Pariser Salons gesehen, kann sich den Besuch der französischen Säle ersparen, falls er nicht ein Gewicht darauf legt, Bekanntschaften von bisweilen recht zweifelhaftem Werte zu erneuern. Die französische Abteilung steht ganz erheblich hinter derjenigen der Wiener internationalen Kunstausstellung von 1882 zurück, welche ebenfalls alle vier Jahre wiederholt werden soll. Wenn Wien und München auf ihrem Stück bestehen, werden wir also in einem Zeitraum von sechs Jahren vier internationale Kunstausstellungen genossen haben. Daß diese Hezjagd der Kunst keinen wahren Vorteil bringen kann, leuchtet jedermann ein, nur nicht den Unternehmern der Ausstellungen selbst. Schon jetzt macht man die Beobachtung, daß auf den verschiedenen internationalen Ausstellungen in gewissen Zwischenräumen immer dieselben Kunstwerke wiederkehren, ähnlich wie bei der Aufführung von Schillers „Sungfrau von Orleans“ die Statisten, welche den Krönungszug bilden, wenn sie links verschwunden sind, auf der rechten Seite wieder zum Vorschein kommen, um dem Zuschauer den Eindruck einer imposanten Massenfaltung zu machen.

Die Franzosen haben nicht das geringste Bedenken getragen, Gemälde, welche auf der vorjährigen internationalen Ausstellung in Wien zu sehen waren, wiederum in München zu zeigen, meist nur aus dem sehr materiellen Grunde, weil sie in Wien keine Käufer gefunden haben. Sie betrachten diese in Deutschland und Oesterreich arrangirten Ausstellungen als einfache Bazare, ohne dabei den geringsten künstlerischen Ehrgeiz mitwirken zu lassen. Bei der gegenwärtigen

Stimmung der Franzosen gegen Deutschland hat freilich auch eine auf deutscher Ausstellung erworbene Auszeichnung für einen französischen Künstler keinen Wert.

Aber es sind nicht die Franzosen allein, welche gegen die internationalen Ausstellungen abgestumpft und gleichgültig geworden sind. Dieselbe Zurückhaltung wie in Amsterdam haben die Engländer auch in München gezeigt. Sie sind hier weder offiziell vertreten, noch haben sie sich privatim beteiligt. Welchen instruktiven Wert kann also eine internationale Kunstausstellung haben, auf welcher England, dessen Malerei eine außerordentlich hohe Stufe und vor allen Dingen eine nationale Selbständigkeit erreicht hat, gänzlich fehlt und Frankreich nur durch mittelmäßige Werke vertreten ist? Auch Belgien hat sich nur schwach und Holland so gut wie garnicht beteiligt, weil, wie vorauszusehen war, beide Länder vollständig durch die Ausstellung in Amsterdam absorbiert worden sind.

Die „internationale“ Kunstausstellung in München verdient also wiederum ihr Epitheton nicht, sondern sie ist, wie alle frühern, mit Ausnahme der Pariser von 1878, eitel Stückwerk. Das muß umso schärfer betont werden, als sich die Mehrzahl der Besucher durch die glänzende Inzenerung, durch die prunkvolle Dekoration und durch die ungeheure, in Deutschland noch von keinem ähnlichen Unternehmen erreichte Fülle der ausgestellten Kunstwerke über die Lückenhaftigkeit der Ausstellung nach nationalen Gesichtspunkten hinwegtäuschen läßt. Es muß anerkannt werden, daß es den Münchenern gelungen ist, etwa 3500 Kunstwerke aus allen Ecken Europas — mit Ausnahme von Rußland und Griechenland — zusammenzutrommeln. Das ist für ein deutsches Unternehmen überraschend viel. Hatte doch die vorjährige internationale Ausstellung in Wien nur etwa 1350 Kunstwerke vereinigt, also ungefähr soviel wie eine gut besetzte Ausstellung der Berliner Akademie! Aber was will jene imposante Zahl gegen einen einzigen Pariser Salon sagen? Der Katalog des letzten führte 4950 Nummern auf. Wir müssen also mit Beschämung eingestehen, daß trotz aller internationaler Veranstaltungen in Deutschland Paris, wenigstens als Metropole des künstlerischen Lebens, nach wie vor sein Übergewicht behauptet und daß Paris, wenn es seinen Lohrtruf ertönen läßt, trotz der veränderten politischen Konstellationen immer noch willigere Ohren findet als alle übrigen Hauptstädte Europas. Das muß immer wieder betont werden, um unbesonnene Plänemacher zur Ruhe zu bringen.

An und für sich betrachtet hat die Münchener Ausstellung bereits die Grenze erreicht, wo der Kunstgenuß aufhört und die Strapaze beginnt. An die Aufnahmefähigkeit der Besucher, an ihre geistige Beweglichkeit und Frische werden schon die äußersten Anforderungen gestellt, und nur die musterhafte Anordnung des illustrierten Katalogs, welcher ein ebenso bequemer als zuverlässiger Wegweiser ist, macht es dem Beschauer möglich, sich in den 87 Sälen und Kabinetten zurechtzufinden. Die Namen der Künstler sind nicht, wie üblich, in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt, sondern es ist ein vollständiges Itinerarium für

den Besucher vorgeschrieben. Wenn er diesem folgt, ist er der Mühe überhoben, fortwährend im Kataloge herumzublättern und Namen und Nummern zu vergleichen. Langsam von Raum zu Raum und in diesem von Wand zu Wand schreitend, folgt er dem Kataloge Seite für Seite. Alles stimmt auf das Haar. Die Münchener sind wirklich praktische Ausstellungsmacher! Und daneben ist auch der künstlerische Teil des Katalogs, die Ausschmückung mit Zinkotypien, wohl gelungen. Mit ihnen verglichen sind die Zinkfäzungen der Pariser, Amsterdamer und Berliner Kataloge elende Schmierereien.

Eine gleiche Anerkennung verdient die dekorative Ausstattung der Räume. Für die Bequemlichkeit der Besucher ist sehr ergiebig durch Divans, Fauteuils, Sessel und Stühle geforgt; Springbrunnen sind eingerichtet und Pflanzengruppen sind arrangirt, und außerdem ist die Ventilation der Räume eine vorzügliche. Das sind alles Dinge, welche bei einem so anstrengenden Kunstgenuß äußerst willkommen sind und auf die geistige Regsamkeit des Besuchers einen wohlthätigen Einfluß üben. In die große Rotunde, welche den Mittelpunkt der Räume bildet, gelangt man durch ein von Säulen getragenes Vestibül, und Säulengänge vermitteln zu beiden Seiten der Rotunde die Verbindung derselben mit den Sälen Deutschlands und Oesterreichs. Die Wände der Rotunde sind durch eine grüne Laubendekoration verdeckt worden, vor welcher Werke der Skulptur einen passenden Platz gefunden haben. Nach oben blickt man frei zu dem hohen Glasdach empor, sodaß das Licht in breiten Massen ungehinderten Eintritt findet. Inmitten der Rotunde erhebt sich eine kolossale Felsengruppe, welche von einem, sonderbarerweise mit einem Hirschgeweih verzierten Obelisken gekrönt wird, und von ihrer Höhe stürzt das Wasser über Stufen herab. Friedrich Thiersch, der Architekt, und Rudolf Seitz, der Maler, sind die Erfinder dieser phantastischen Dekoration. Wenn man den Namen des letztern nennt, ist auch der barocke Charakter des Werkes genügend gekennzeichnet. Die deutsche Renaissance, wie sie in München verstanden und geübt wurde, ist mit erschreckender Schnelligkeit in den Barockstil übergegangen. Im Grunde genommen erklärt sich diese Wandlung durch den historisch gestalteten Kunstcharakter Münchens, dessen künstlerische Glanzperiode in das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert fällt. Der hellenische Enthusiasmus König Ludwigs I. war nur eine Treibhauspflanze, welche nirgends feste Wurzeln gefaßt hat und längst mit Stumpf und Stil ausgerottet worden ist. Es läßt sich auch in unsrer eklektischen und übergelehrten Zeit nichts stichhaltiges dagegen einwenden, daß die Münchener Künstler in überwiegender Mehrzahl den prunkvollen Pauken- und Trompetenstil, das Fortissimo des siebzehnten Jahrhunderts den strengern und solidern Formen der italienischen und deutschen Frührenaissance vorziehen, daß sie mehr nach Frankreich hinüberblicken als nach dem wahren Lande der klassischen Kunst. Aber man höre nur endlich auf, uns diese monströsen Produkte einer barocken Phantasie als „deutsche Renaissance“ aufreden zu wollen! Rudolf Seitz ins-

besondrer ist ein Zeichner von unerträglicher Manierirtheit, und diese Manierirtheit, diese Unwahrheit und Schwülstigkeit in den Formen beherrscht auch den größten Teil der Münchener Kunstindustrie, auf welche Seiz, Lorenz, Gedon, Fritz von Miller und andre Künstler ähnlicher Richtung einen bedeutenden Einfluß haben. Die Ausstellung gab den Besuchern aus Norddeutschland Gelegenheit, sich an einer großen Zahl von technisch musterhaften Erzeugnissen von dem Charakter der Münchener Kunstindustrie zu überzeugen. Unter dem Namen „Kleinkunst“ hatte nämlich auch das Kunstgewerbe Eingang in den Glaspalast gefunden. Die Beteiligung desselben beschränkt sich aber vorzugsweise auf München, Stuttgart, Frankfurt am Main und Dresden, von welchen wiederum München die größte Zahl der Ausstellungsobjekte geliefert hatte. Man sah da Tafelaufsätze, Elfenbeinhumpen, metallene Pokale, Trinkhörner, Gebetbücher, Urkundenstreine, Kaffeeten, Armleuchter, Schmuckkästchen, Ketten, Arm- und Halsbänder, Enveloppen von Adressen und dergleichen mehr, durchweg, wie gesagt, von höchster technischer Vollendung, von bestechendem Farbenreiz, aber mit wenigen Ausnahmen von großer Maßlosigkeit, Überschwenglichkeit und Willkür in den Formen und in der Ornamentik. Zu den wenigen Ausnahmen gehört u. a. eine gravirte Krystallchale, deren Fläche mit edel und einfach gehaltenen Ornamenten nach dem Entwurfe von Professor Franz Widmann in München überzogen ist.

Das siebzehnte Jahrhundert ist auch für die Münchener Malerei tonangebend geworden. Nach dieser Richtung hin muß man die Ausstellung von 1883 sogar als eine Art Markstein in ihrer Entwicklung bezeichnen. Während in der Ausstellung von 1879 die theatralisch-pathetische Schule Pilotys eine immerhin noch dominirende Stellung einnahm, dokumentirt sich in der diesjährigen eine radikale Umwälzung zu Gunsten der Schule von Wilhelm Diez. Die Theatermaschinerie der Pilotyschen Historienmalerei ist endgiltig zusammengebrochen, und auf den Trümmern haben die Kriegsknechte und Stegreifritter von Wilhelm Diez triumphirend ihr Lager aufgeschlagen. Der große, glänzend dekorirte Saal Nr. 6, welcher fast ausschließlich von Münchener Künstlern eingenommen ist, darf als der besondrer Schauplatz dieses Kampfes gelten. Fast wehmütig blickt ein neues Bild von Piloty, welches aber so abgeblaßt und verschossen aussieht, als wäre es vor langen Jahren gemalt, auf die jubelnden, mit Medaillen behangenen Sieger. Es stellt eine Szene aus den Zeiten der Christenverfolgungen in Rom dar: in dem unterirdischen Gefängnis der Arena liegt auf einer starken Bohle die Leiche einer jungen Märtyrerin, welche man von oben an Stricken heruntergelassen hat, nachdem sie ihr Leben unter den Krallen der wilden Tiere ausgehaucht. Ihre schwarzen Haare umrahmen ein blaßes, liebliches Antlitz, und aus den gefesselten Händen ist das Kreuz auf die Erde gesunken. Fünf bekränzte Auguren verlassen den Raum, um auf einer Treppe zu lichterem Regionen emporzusteigen. Ein sechster ist vor der Leiche noch stehen

geblieben und wirft einen trauernden Blick voll inniger Teilnahme auf die Entseelte. Piloty ist zu spät gekommen. Sein Schüler Gabriel Max hat dieses Thema schon vollkommen erschöpft, und Piloty vermag nicht zarter, nicht ätherischer, nicht rührender zu malen als sein hypersentimentaler Schüler, der schwärmerische Geisterklopfer und Mediumverehrer. Pilotys Malweise ist für solche Stoffe zu körperhaft, zu zähe und robust. Auch hat sein Kolorit den früheren Glanz eingebüßt. Alles ist fade, stumpf und trocken, und aus jeder Falte der akademisch drapirten Gewänder gähnt uns die Langeweile an. Hat doch selbst sein Schüler Defregger einen harten Stand gegenüber den Jüngern der neuen Schule, obwohl er einen Gegenstand zur Darstellung gewählt hat, der schon an und für sich den wärmsten Sympathien begegnet. Er führt uns in die schwülen Tage vor dem Sturm, vor dem Tiroler Aufstand von 1809. In einer Felsenhöhle sind kräftige, wetterfeste Gestalten, Männer und Greise, versammelt. Sie halten in ihrer Arbeit, welche den Vorbereitungen zum Kampfe, der Anfertigung von Waffen gilt, inne, weil ein junges Mädchen, welches im Vordergrunde rastet, eine Botschaft gebracht hat. Einer der ältern Männer liest sie vor. Was das Papier in seiner muskulösen Hand enthält, lesen wir aus den Gesichtern der Zuhörer, in welchen sich die höchste Spannung kund giebt. Die Entschlossenheit ihrer Mienen, die wilde Energie ihres Gesichtsausdrucks sagt uns, daß sie jeden Augenblick bereit sind, dem Rufe ihres Führers zu folgen. Es liegt in diesen wie aus Erz gegossenen, faltenreichen Köpfen eine ganz erstaunliche Kraft und Wucht der Charakteristik. Man fühlt aufs deutlichste, daß diese Männer, unter der Last eines unerträglichen Druckes fast zusammenbrechend, vor einem außerordentlichen Ereignisse, vor einem heroischen Entschlusse stehen. Schade nur, daß mit dieser hochdramatischen Stimmung, mit dieser eindringlichen und beredten Charakteristik die malerische Ausdrucksweise nicht auf gleicher Höhe steht. Die Farbe ist bei einem ins Bräunliche spielenden Gesamttone hart, schwer, grobkörnig. Das Helldunkel ist wie immer bei Defregger nicht durchsichtig genug — kurzum, es fehlt der malerische Reiz, sodaß die Wirkung des Bildes keine vollkommene ist. Viel glücklicher war ein anderer Schüler Pilotys, der im bäuerlichen Genre erfolgreich mit Defregger wetteifert, Matthias Schmid, mit seiner „Rettung,“ auf welcher in fast lebensgroßen Figuren der spannende Moment dargestellt ist, wo ein junger Bursche einer verunglückten Edelweißsammlerin als Retter naht. Die Ärmste ist bei ihrer mühseligen Arbeit ausgeglitten, die steile Felswand herabgestürzt und auf einem schmalen Vorsprung dadurch vor weiterem Sturze in den Abgrund bewahrt worden, daß ihr Kleid an einem abgebrochenen Baumast hängen geblieben ist. Von dem jähen Sturze betäubt liegt sie da, die Linke krampfhaft auf die Brust gepreßt und in der über den Abgrund hinweggestreckten Rechten die Blume haltend, um deretwillen sie ihr Leben aufs Spiel gesetzt. Der Bursche, welcher an einem Seile herabgelassen worden ist, naht sich vorsichtig der Dhmächtigen.

Man merkt es seinen entsetzten Blicken, dem vor Angst verzerrten Antlitz, den gesträubten Haaren an, daß es sich hier nicht bloß um ein Rettungswerk aus allgemeiner Menschenliebe handelt, sondern daß ihn noch ein stärkeres Band an die Verunglückte fesselt, welche die leiseste Bewegung immer noch in die Tiefe stürzen kann, obwohl ihr der Retter so nahe ist. Wir lesen hier ein Kapitel, vielleicht das letzte einer spannenden Dorfgeschichte, die hier zwischen Himmel und Erde ihren Abschluß findet. Was Defregger an technischen Vorzügen vermiffen läßt, bietet uns Schmid in reichem Maße: ein fein gestimmtes Kolorit, eine meisterliche Modellirung und eine elegante Zeichnung. Man könnte vielleicht nur den einen Einwand erheben, daß die Figur der bestimmungslos Daliegenden zu absichtlich, zu „malerisch“ arrangirt ist. Alois Gabl, der dritte Bauernmaler aus der Schule Pilotys, ist noch mehr Kolorist im engeren Sinne als jene beiden. Seine „Bräuschenke in München,“ wo sich die Mägde zur Mittagszeit im Flur vor den „Gassenschank“ drängen, ist schon seit Jahren bekannt, ein Bild voll derben, ausgelassenen Humors und von jener ausgesprochen malerischen Tendenz, welche die Schule von Diez kennzeichnet. In noch höherm Grade ist dies bei seinen „Heiligen drei Königen“ der Fall, welche ihr Lied in einem Bauernhause singen, während die Familie bei der Mahlzeit sitzt. In Gabl steckt schon ein Stück von einem niederländischen Genremaler, welcher mit kerniger Charakteristik das Streben nach pikanten koloristischen Effekten paart. Vollends aus der Pilotyschule heraus führt uns Wilhelm Leibl, der allerdings nichts neues ausgestellt hat, sondern wieder mit seinen „Bäuerinnen in der Kirche“ aufgezogen ist, welche bereits in Paris und Wien ihre Schuldigkeit gethan haben. Man kann sich allerdings denken, daß der Künstler nicht häufig eine so überaus subtile und minutiöse Malerei aus dem Ärmel schütteln kann. Es ist ein staunenswertes Meisterwerk in der verschmolzenen und vertriebenen Malerei, in der feinen Modellirung im vollen Licht, in der subtilen Abstufung der Töne und in der Detaillirung der Köpfe. Zwei runzliche Mütterchen und eine junge Dirne in bairischer Landtracht sitzen auf einer Bank: die eine der beiden Alten blickt mit gefalteten Händen, welche den Rosenkranz halten, empor, die beiden andern haben sich in ihre Gebetbücher vertieft. Viel Intelligenz ist in den Köpfen nicht ausgeprägt. Die junge hat ein glattes Gesicht, welches noch keine Denkfettel aus den Wirrnissen des Lebens davongetragen hat, und aus den verschrumpften Gesichtern der beiden andern spricht auch nichts, was uns neugierig machen könnte. Es ist die absolute Trivialität einer niedrigen Existenz. Dieselbe ist aber mit einer so großartigen Objektivität, mit einer so erstaunlichen Entäußerung der künstlerischen Eigenart zum Ausdruck gebracht, daß man dieser skrupulös treuen Abschrift einer gewöhnlichen Natur unbedingte Hochachtung zollen muß. Das ist denn auch allervorten geschehen, wo dies Bild sich sehen ließ, und überall hat man die „Ehrlichkeit,“ die sincérité des Künstlers gepriesen. Er ist ein Holbein redivivus, dem nur etwas von der ruhigen Noblesse seines

großen Vorbildes zu wünschen wäre, damit er auch als Porträtist zu so respektablen Leistungen käme wie als Genremaler. Lenbach und Gabriel Max sind auf der Ausstellung garnicht vertreten — Piloty ist also von seinen besten Hilfsstruppen verlassen. Auch Leibl gehört schon eigentlich nicht mehr zu den Seinigen, da er seinem Lehrmeister bald aus der Schule gelaufen und den alten Meistern nachgegangen ist. Lenbach hat im Grunde dasselbe gethan, und bald Tizian, bald Rubens und van Dyck zum Meister genommen. Aus diesen dreien hat er sich einen eignen Stil zusammengebraut, welcher so sehr den Hauptaccent auf die malerische Haltung legt, daß Zeichnung und Modellirung dabei über Bord fliegen.

In der Schule von Diez halten sich beide Elemente die Wage. Ich betone absichtlich die Schule. Denn der Meister selbst hat sich eine so furiose Art der Malerei angewöhnt, daß man meist mit den Finessen und Pikanterien des Kolorits vorlieb nehmen muß. Die Figuren darf man beileibe nicht scharf kontrolliren. Die Umrisse sind gewöhnlich so zickzackförmig, die Extremitäten so hingewischt, daß man ordentlich froh sein kann, wenn sich die Ecken und Enden in graue Schatten verlieren. Wenn sich Diez Mühe giebt, wenn er seinen Capricen nicht folgt, sondern sich ernsthaft an die Arbeit macht, wie z. B. auf dem köstlichen „Picnic im Freien“ (Kostüm des 18. Jahrhunderts, in der Berliner Nationalgalerie), zeigt er sich freilich als geistreichen Zeichner, mit dem es nicht viele aufnehmen können. Was er auf die Münchener Ausstellung geschickt hat, eine kleine „Anbetung der Hirten,“ ist wenig mehr als eine Skizze, eine Studie im Genre Rembrandts, nur etwas farbiger, dafür aber auch nicht so frei und so pikant in der Beleuchtung. Man hat den Meister, für dessen künstlerische Bedeutung sein eignes Werk weniger zeugt als die Arbeiten seiner Schüler, mit vollem Recht durch eine erste Medaille geehrt, sodasß der Sieg seiner Schule dadurch gewissermaßen eine offizielle Bestätigung erhalten hat. Dieselbe Auszeichnung ist zweien seiner Schüler zu Teil geworden, Ludwig Vöfß und Klaus Meyer. Der letztere war vor Jahresfrist über München hinaus noch nicht bekannt geworden. Heute feiert man ihn als einen der ersten Genremaler der Münchener Schule. Aber auch er ist wie Leibl im wesentlichen ein Nachahmer. Nicht nur die Motive der beiden Bilder, welche seinen Ruf gemacht haben, sind aus Holland geholt, auch die ganze malerische Behandlungsweise ist holländischen Meistern nachgebildet. Man wird an Jan van der Meer von Delft, an Pieter de Hooch, an Dirk Hals, an Palamedes erinnert — von jedem hat sich der Münchener Künstler etwas geborgt und aus diesen Anleihen ein Ganzes gestaltet, welches durch unbeschreibliche technische Finessen einen großen Reiz ausübt. Auf dem einen in Berlin zur Ausstellung gelangten Bilde sieht man ein holländisches Ehepaar des 17. Jahrhunderts in einer Stube, durch deren kleine viereckige Fensterscheiben ein kühles, grauliches Licht dringt. Die Frau näht Weißzeug und der Mann raucht aus einer Kalkpfeife, sodasß der bläuliche Tabaksdampf sich mit dem grauen Lichte verschmilzt. Ein ungemein einfaches Motiv, welches nur durch die große Natürlichkeit des Vortrags und durch das pikante Kolorit wirkt. Das Münchener Bild führt uns in ein Bequinentloster: die Oberin sitzt an einem Tische und prüft Leinenzeug, die Schwestern ihr gegenüber auf der Bank sind mit Näharbeit beschäftigt, links blickt man durch die geöffnete Thür auf einen Vorraum, über welchen noch eine Schwester dahinschreitet. Also ein Arrangement, eine Anordnung der Räumlichkeiten wie bei Pieter de Hooch, nur daß statt des goldigen, warmen Lichtes,

welches der alte Niederländer durch die Fenster einströmen läßt, hier ein graues, frostiges einfällt und über die weißen Hauben, die dunkelblauen Gewänder der Bequinen, über das Leinwandzeug und den Fußboden hinweggleitet. Die absolute Vollendung bekämpft hier wie bei Leibl jeden Widerspruch, der sich sonst mit gutem Recht auf den Mangel an Originalität stützen könnte. Man kann in München heutzutage alles haben, Tizians, Holbeins, Rembrandts, Pieter de Hoochs, wie wir im folgenden sehen werden, auch van Dycks und Correggios, nur die spezifisch Münchener Künstler sind spärlich gesät.



## Zur Weltlage.



Wenn die Zeitungen die Nationen repräsentirten, so hätten die letzten Wochen in politischer Beziehung Besorgnis erregen können. Wenigstens wäre dann das Verhältnis Deutschlands zu Frankreich ein ungewöhnlich gespanntes gewesen. Die französische Presse, richtiger ein großer und besonders dreister und lauter Teil derselben, verübte, entweder von dem hier von Zeit zu Zeit stoßweise wiederkehrenden Revanchegefühl bewogen oder getrieben vom Bedürfnisse nach Sensation, das zum Geschäfte gehört, wieder einmal allerlei Unfug mit Hetzerei und Großthuererei gegen den östlichen Nachbar. Das offiziöse Organ des deutschen Kanzlers machte ihr deswegen in einem vielbemerkten Artikel Vorhaltungen, in deren Stil man den spiritus rector der deutschen Politik zu erkennen meinte. Drüben über den Vogesen nahm man das übel, stellte sich als unschuldig Beklagten an, las aus dem Artikel, der nur eine wohlgemeinte Mahnung zum Frieden, höchstens eine gelinde Warnung war, eine unbillige Drohung heraus und erhob allerhand Gegenklagen, die Europa überzeugen sollten, nicht in Frankreich, sondern in Deutschland werde an Streit gedacht. Darauf von Berlin her Widerspruch und Aufklärung der Sache und von Paris weitere Klage über deutsche Aggression. Deutschland solle den Wunsch hegen, Frankreich ganz und gar zum Krüppel und die Franzosen „zu bloßen Puppen ohne Kopf und Herz“ werden zu sehen. Man mache sie verantwortlich für das, was in Elsaß-Lothringen vorgehe, als ob die Deutschen dort nicht genug Haß gesät hätten. Man beschwere sich über die Inspektionsreise des französischen Kriegsministers nach den Ostgrenzen, als ob Moltke nicht vor kurzem sich zu einer ähnlichen Reise bewogen gefunden hätte. „Aber schreit, wie's euch beliebt,“ ruft Paris aus, „ihr Großthuer überm Rheine! Zischt, ihr Reptilien! Je lauter ihr schreit und je mehr ihr zischt, desto mehr soll es uns freuen; denn jeder eurer Angriffe verschafft uns in Europa neue Freunde.“ Ein Lieblingsthema der französischen Presse war die „Verfolgung“ des Mezer Kofarztes und Politikers Antoine, der nach der Auffassung des Rappel mit seiner Feder in den Augen der Gewalthaber im Lande das Gewicht der Bajonette von vier Armeen und der Kanonen von zwanzig Festungen aufwog. „Niemand kann,“ so antwortete das Journal des Débats