



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. 2.

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

Die Verlagshandlung hat, abweichend von ihrer sonstigen Gewohnheit, das Buch Jansens mit ein paar artistischen Beigaben versehen, einem Lichtdruck nach einer Zeichnung, welche das feine, einigermaßen an Franz v. Holstein erinnernde Haupt Ludwig Schunkes im Tode zeigt, und einem Lichtdruck nach einem von einer Brosche stammenden Bildnis Schumanns aus seinem 21. Lebensjahre. Das letztere, welches, an sich schon kein Meisterstück, nach der photographischen Aufnahme ungeschickt ausgeschnitten und auf einen neuen Hintergrund gesetzt worden ist, hätte durch die Hand eines guten Künstlers frei reproduziert werden sollen; in der vorliegenden Form erregt es fast die Heiterkeit des Beschauers.

Mögen sich unsre Leser das inhaltreiche Buch Jansens aufs wärmste empfohlen sein lassen. Was wir hier daraus bieten konnten, sind ja nur spärliche Proben.

* * *



Die internationale Kunstausstellung in München.

Von Adolf Rosenberg.

2.



Es ist bezeichnend für den Sieg der spezifisch koloristischen Richtung, welcher sich durch Wilhelm Diez in der Münchener Schule vollzogen hat, daß selbst Ludwig Böffz, welcher von seinem ersten Lehrer A. von Kreling zu den alten Niederländern und Deutschen geführt worden war, sich inzwischen ebenfalls zum Kolorismus bekannt hat. Wenn man allein nach seinen Auszeichnungen urteilt, muß Böffz ein bedeutender Künstler sein. Im Jahre 1879 erhielt der bis dahin noch fast

schrrieb 1846: „Ich stelle Berlioz ohne alle Frage neben Beethoven; ja ich glaube stolzere Bögen in der Architektur der Werke des Franzosen zu entdecken als bei dem Deutschen. Berlioz neben Beethoven zu stellen ist die Aufgabe der heutigen Kritik. In drei Jahren wird darüber kein Zweifel mehr sein.“ Und Berlioz sagte 1847: Je ne suis qu'un Crescendo de l'esprit de Beethoven. Möchte man sich jetzt nicht vor Lachen ausschütten über diese Dummheiten? Die Leipziger Theaterdirektion hat neuerdings den „Benvenuto Cellini“ wieder hervorgefucht. Sie hat sich ein außerordentliches Verdienst erworben, dem Publikum diese hohle, gespreizte, vor lauter Originalitätsucht in förmlichen Affensprüngen und Affensgrimassen sich ergehende Musik wieder einmal aufzutischen. Es ist immer gut, wenn man sein Urteil gelegentlich einmal wieder befestigen kann.

unbekannte Maler für ein Genrebild „Geiz und Liebe,“ welches in der Art des Quintin Massys durch eine realistische Szene eine alte Moral illustrierte, ein Ehrendiplom, eine Auszeichnung dritter Klasse. In diesem Jahre hat er für eine „Pietà“ die erste Medaille erhalten. Hat ihn dort ein Antwerpener aus der ersten Periode der Blütezeit der Kunst in der Scheldestadt inspiriert, so war es jetzt der besten einer aus der zweiten Periode, Anton van Dyck. Eine leere Nachahmung, welche sich auf die Wiedergabe des koloristischen Gewandes, auf gewisse Tongegensätze beschränkt, haben wir jedoch nicht vor uns. Vöffz muß einen reichen Fonds starker, eigener Empfindung besitzen, um eine Kraft der Stimmung, die nicht ausschließlich durch das Kolorit erreicht wird, in seine Darstellung hineinlegen zu können. Von dem Antlitz der schmerzreichen Mutter, welche mit gefalteten Händen zu den Füßen des langausgestreckten Leichnams kniet, ist wenig mehr als die Augen, die Partie um die Nase und die Oberlippe zu sehen. Aber dieser Raum hat dem Maler zum Ausdruck eines unermesslichen Schmerzes genügt. Wohl hat derselbe sich bereits zu stiller Fassung gemäßigt; indessen wirkt gerade diese Resignation in ihrer Hoffnungslosigkeit ergreifender, als es die pathetische Darstellung eines heftigen Schmerzausbruches vermocht hätte. In der Einfachheit der Schilderung liegt ein großer Vorzug dieses Bildes, welcher es namentlich über neuere französische Behandlungen desselben Gegenstandes, z. B. über die Grablegung von Carolus Duran erhebt. Aber nicht nur über diese gespreizte, in der Farbe unausstehlich rohe Nachahmung Paul Veroneses, sondern auch über den Leichnam Christi von Hemmer, welcher den religiösen Vorwand nur benutzt hat, um seine bekannten Kunststücke in den tiefen Schattirungen des Fleisches und den schummrigen Umriffen auszukramen. Bei Vöffz hat der religiöse Moment seine volle Kraft behalten, und der Kolorist hat von der Gründlichkeit seiner Quellenstudien ein rühmliches Zeugnis abgelegt. Im Grunde läuft alles auf die Behandlung des Hellbunkels hinaus, worin freilich viele den Gipfel alles malerischen Strebens erblicken. Alle Formen und Farben sind von einem grauen Nebel umwallt, der bald so durchsichtig ist, daß man noch das blaue Gewand der Madonna erkennt, bald so massig und dunkel wird, daß sich das Auge in nächtliches Chaos zu verlieren glaubt. Trotz unbestreitbarer Vorzüge macht das Bild aber keinen erfreulichen Eindruck. Der Leichnam Christi ist so naturalistisch, so ängstlich detailliert behandelt, daß man das Gefühl nicht los wird, eine gewöhnliche Leichenstudie vor sich zu haben, welche mit dem feinsten koloristischen Effekte umgeben ist, um das Auge der Künstler zu gewinnen. Aus Künstlern ist ausschließlich die Jury zusammengesetzt, und diese hat auch die malerischen und zeichnerischen Vorzüge des Bildes anerkannt. Aber das große Publikum, welches diese Vorzüge, die immerhin nach der rein technischen Seite gravitieren, nicht zu würdigen vermag, wendet sich mit Mißbehagen von einer Darstellung ab, welche ebensoviele anziehende wie abstoßende Seiten hat. Die religiöse Kunst wird, wenn sie den Empfin-

dungen des gebildeten Publikums entgegenkommen will, sich immer zum Idealismus halten müssen, wenn sie auch nicht dem modernen Gefühl so starke Konzessionen zu machen braucht, wie es Ernst Zimmermann in seiner „Anbetung der Hirten“ gethan hat, welche mit einer zweiten Medaille gekrönt worden ist. Es ist unstreitig ein anmutiges, liebenswürdiges Bild, auf welchem der Blick mit Vergnügen ruht. War aber schon der „zwölfjährige Christus im Tempel,“ welcher vor vier Jahren ein Ehrendiplom erhielt, ein durch und durch von moderner Empfindung eingegebenes und getragenes Bild, so ist dies in noch stärkerem Grade mit der „Anbetung der Hirten“ der Fall. Jenes Bild hatte großen Beifall gefunden, und dadurch sah sich Zimmermann ermuntert, auf demselben Wege fortzuschreiten. Ein eigentlich religiöses Bild hat auch er nicht geschaffen, sondern nur eine idyllische Familienszene, welche ganz willkürlich auf einen historischen Vorgang in alter Zeit überschrieben worden ist. Das Hell Dunkel, welches den malerischen Hauptreiz des Bildes ausmacht, ist nach einer andern Formel zusammengestellt als bei Böckl. Hier hat der heitere Correggio die Elemente hergegeben, aus welchen sich der Kampf zwischen Licht und Finsternis entspinnt. Es ist schwer, sich vor dem Gemälde des modernen Künstlers des Gedankens an Correggios „Heilige Nacht“ zu erwehren, aber noch schwerer, wenn sich dieser Gedanke einmal festgesetzt hat, zu dem neueren Bilde zurückzukehren. Obwohl der Italiener schon ganz moderne Züge hatte, welche uns seine Physiognomie vertrauter machen als die jedes andern Künstlers seiner Zeit, so steckt doch noch in ihm ein starkes Gefühl für die Größe des Stils, welche religiösen Stoffen zukommt, ein Gefühl, welches bei uns fast ganz verschwunden ist oder, wenn es zum Ausdruck kommt, sich in hohlen akademischen Phrasen äußert. Dafür hat auch die Münchener Ausstellung ein Beispiel in der „Kreuztragung Christi“ von Georg Papperitz in München aufzuweisen, einer lahmen Komposition, welche, aus lauter Reminiscenzen mühsam zusammenbuchstabirt, in keinem Zuge erkennen läßt, daß der Künstler sich auf eigne Füße zu stellen vermag.

Trotz der äußern Erfolge von Böckl und Zimmermann kann nicht verhehlt werden, daß sich die neue Münchener Schule in der großen Historie sehr unbehaglich fühlt. Das eigentliche Gebiet der um Diez gruppirten Künstler ist und bleibt das Genre, und kommt ihnen einmal eine historische Szene, eine Schlacht oder eine aus einer solchen sich ergebende Haupt- und Staatsaktion unter die Finger, so wird sie — vernünftigerweise — zum militärischen Genre herabgedrückt, weil man in demselben am besten Bescheid weiß. Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet ist Wilhelm Räubers figurenreiche, aber in mäßigen Dimensionen gehaltene „Übergabe von Warschau an den großen Kurfürsten und den schwedischen Feldmarschall Wrangel“ eine tüchtige, verdienstliche Arbeit, an welcher freilich die Kostüme, die energisch charakterisirten Gestalten und der kühle, klare Silberton, welcher die Landschaft durchdringt und die Umrisse der Figuren

heraushebt, dem Beschauer mehr zum Bewußtsein kommen als der historische Vorgang, der allerdings auch nicht von erheblichen Folgen gewesen ist. Nach der Angabe der Katalogs ist die Übergabe „in den letzten Tagen des Juli 1656“ erfolgt, d. h. nach dem 30. Juli, da an diesem die dreitägige Schlacht vor Warschau ihr Ende nahm. Ob es an dem Tage der Übergabe so neblig und grau gewesen ist, wie wir es auf dem Räuberschen Bilde zu sehen bekommen, wissen wir nicht. Wir wissen aber, daß die Vorliebe für einen grauen, kühlen, silberigen Gesamtton eine Eigentümlichkeit von Diez und seiner ganzen Schule ist, welche sogar das untrügliche gemeinsame Kennzeichen derselben bildet. Sollte diese koloristische Eigentümlichkeit nicht auf atmosphärische Erscheinungen in der Umgebung Münchens zurückzuführen sein?

Beim Sonnenaufgang sowohl wie vor und nach dem Sonnenuntergang, namentlich im Frühling, im Spätsommer und im beginnenden Herbst, pflegt sich nämlich ein durchsichtiger, grauer, fast silberfarbener Duft über das Isarthal zu breiten, welcher, weit entfernt, den Blick in die Weite einzuschränken, nur die Lokalfarben abdämpft und die Umrisse fließender macht. Diese Beobachtung ist in München eine so alltägliche, daß sich niemand mehr über eine so selbstverständliche Erscheinung Rechenschaft ablegt. Aber dem auswärtss Lebenden, welcher München ab und zu besucht, fällt sie auf, und da liegt es nahe, ein solches Phänomen mit verwandten Erscheinungen in der Kunst in ursächlichen Zusammenhang zu bringen. Es ist an und für sich nicht unwahrscheinlich, daß die charakteristische Tonstimmung der Isarlandschaft Wilhelm Diez und durch ihn seiner Schule allmählich so sehr in Fleisch und Blut übergegangen ist, daß er und die Seinigen alle Objekte von einem kühlen Silbertone umgeben sehen.

Mag diese Schlußfolgerung nun eine richtige sein oder nicht, so viel steht fest, daß die Landschaftsmaler, welche ihre Motive aus der bairischen Hochebene schöpfen, sich mit Vorliebe in derselben Tonstimmung bewegen, und zwar sind es wiederum Maler, die sich um einen Künstler von hervorragender, tonangebender Bedeutung gruppieren. Schleich war eine viel zu subjektive, zu stark lyrisch angelegte Natur, um eine festwurzelnde Schule begründen zu können. Er sah die Landschaft nicht unbefangen genug an, sondern er griff einzelne Töne heraus, welche seinem Auge, seiner seelischen Stimmung besonders behagten, um dieselben dann immer mehr die Oberhand gewinnen zu lassen. Adolf Bier, der viel zu früh gestorbene, welcher kein geringerer oder minder kräftiger Stimmungsmaler als Schleich war, sah dagegen die Landschaft mit ungleich objektiveren und freieren Blicken an. Seine Begabung war eine universellere, und deshalb haben seine Gemälde als Landschafts- und Porträts einen höhern Wert als die Schleichs. Biers Schule hat, gleich derjenigen von Diez, die höchsten Ehren davongetragen. Neben Andreas Achenbach, welcher mit einem mit der alten Bravour, dem alten dramatischen Pathos gemalten „Seesturm“

neuesten Datums (1883) vertreten ist, erhielt Hermann Baisch, jetzt in Karlsruhe, eine erste Medaille für seine Landschaften mit Viehherden, von denen zwei Motive aus der Münchener Hochebene im Frühling und im Spätsommer, also in den beiden durch die graue Luftstimmung charakteristischen Jahreszeiten, behandeln. Die Durchsichtigkeit und die feine Abtönung der Luft, das Spiel des graulichen Lichtes auf den feuchten Wiesen, auf den Körpern des gelagerten oder weidenden Rindviehes, das Schweben der zarten, silbertönigen Nebelschleier — alle diese feinen Farbenmüancen, welche sich kaum durch Worte präzisieren lassen, sind hier zu einem Ausdruck von vollendeter Naturwahrheit gekommen. Nur wer selbst mit einem etwas malerisch angelegten Auge begabt ist und vor der Natur dem Künstler nachzufühlen imstande ist, vermag die erstaunliche technische Virtuosität, den Umfang seines koloristischen Könnens und die Kraft seiner Empfindung und seines Aneignungsvermögens zu würdigen. Die vollste Naturwahrheit in der Wiedergabe des Geschehenen muß man auch bei Josef Benglein anerkennen, der nur nicht so vornehm im Kolorit und so poetisch gestimmt ist wie Baisch. Seine Landschaften von der Isar, das „Isarbett zwischen Tölz und Benggries“, „Nach dem Hochwasser“ und vor allen die „Kalksteinsammlerinnen im Isarbett bei Tölz“ mit der sonderbaren Staffage der in Drillichkleidern stehenden, die Steine auflesenden Frauen, sind getreue Abbilder einer charaktervollen Natur, deren bleibende Formation ebenso fesselnd ist wie der Wechsel der atmosphärischen Phänomene. Er und Ludwig Dill, welcher drei sonnige Kanalbilder aus Venedig eingesendet hat, sind mit zweiten Medaillen ausgezeichnet worden. Gustav Schönleber, welcher ebenfalls diesem Kreise angehört, hat mit Danzig begonnen, ist dann zu Venedig übergegangen und behandelt jetzt mit Vorliebe holländische Motive, Strandbilder, Fluß- und Kanallandschaften. Aber auch im Auslande begleitet diese Künstler der in der Heimat gewonnene und geübte Scharfblick für die Mannichfaltigkeit und für die durch die Nähe des Wassers bewirkte Veränderungsfähigkeit der Luftströme, deren malerische Darstellung durch eine bei allen fast gleichmäßige Virtuosität in der Technik ermöglicht wird.

Viktor Weishaupt, der treffliche Tier- und Landschaftsmaler, führt uns mit einem beide Seiten seiner Kunst repräsentirenden Bilde „Vor dem Städtchen,“ einem Flusse mit Pferden und Kühen in der Schwemme, wieder zur Schule von Diez. Holmberg, eines ihrer tüchtigsten Glieder, ist nicht mit Bildern vertreten, welche ihn auf der Höhe seines Könnens, seines gediegenen, vornehmen Kolorits und seiner eingehenden Charakteristik zeigen. Dagegen lernen wir in Paul Höcker einen Künstler kennen, dessen malerische Begabung in diesem Kreise noch eine außerordentliche genannt werden muß. Auch er hat auf dem Umweg über Diez seine Inspirationen von den holländischen Genremalern des siebzehnten Jahrhunderts geholt, und auf zwei von den fünf Bildern, die er ausgestellt, hat er sogar holländische Motive bearbeitet. Das eine ist der Kopf einer kleinen Holländerin mit der nationalen Haube und der Glocke von Goldblech darunter,

ein Meisterstück feiner Modellirung innerhalb einer grauen Tonkala auf schwarzem Grunde; das zweite stellt eine Szene am Kamin, ein Interieur von echt holländischem Gepräge, dar: vor der Feuerstelle sitzen drei kleine holländische Mädchen, unter der Haube recht altflug hervorblickend, auf hölzernen Stühlen mit strohbeslochtenem Sitz um eine Alte herum, welche ihnen Märchen zu erzählen scheint. Die drei andern Bilder sind ebenfalls Interieurs: das Innere einer holländischen Fischerhütte, ganz im Charakter Ostades, nur statt des bei diesem üblichen bräunlichen Gesamttones in dem grauen Tone der Schule gehalten, dann die „Beschaulichkeit,“ ein alter Mann in einer Bauernstube, welcher Kaninchen füttert, und das dritte, „Sonntag“ betitelt, ein Thorweg mit einem Wagen und einer hockenden Kaze, auf welche durch die Öffnung nach der Straße zu ein Sonnenblick fällt. Die Motive sind so einfach wie möglich, das stoffliche Interesse tritt ganz in den Hintergrund, um das rein malerische vorwalten zu lassen, wie es die alten Holländer gethan haben. Und wie bei diesen, genügt der malerische Wert auch bei Höcker, um den Beschauer zu fesseln. Da ist nicht ein Quadratcentimeter, der nicht koloristisch interessant wäre, und diese erstaunliche Feinheit des Kolorits, diese köstlichen Reize des Helldunkels, die schlichte, rührende Einfachheit der Darstellung, ihre unverbrüchliche Wahrheit bringen in diese Bildchen die Poesie hinein, welche ihren Motiven schlechthin nicht innewohnt. Dieselben Vorzüge schlagender Naturwahrheit, feinsten Pinselführung und poetischer Stimmung lassen sich die Bilder Edmund Harburgers nachrühmen, welcher durch seine trefflichen Zeichnungen den Münchener „Fliegenden Blättern“ wiederum ein künstlerisches Gepräge gegeben hat. Er ist ein ebenso tüchtiger Maler wie Zeichner; aber der Umstand, daß er für ein Witzblatt zeichnet, mag ihn in den Augen der tonangehenden Münchener Künstler nicht zünftig erscheinen lassen, obwohl er vielen Leuten wegen seiner derben Natürlichkeit und seiner jovialen Anspruchslosigkeit lieber ist als der sentimentale, stets auf Stelzen einhereschreitende Beyßlag, als der geschraubte Rudolf Seitz, der mit schwindfüchtigen Figuren paradirende Claudius Schraudolph, der melancholische Grieche Gysis und der bald mit Holbein, bald mit Tizian und van Dyck kokettirende Fr. Aug. Kaulbach. Mit Kauffmann ist Harburger einer der Hauptvertreter des Bierstubenhumors. Aber darin allein sind seine Fähigkeiten nicht beschlossen. Wie sein „Wirtshaus in Tirol“ und seine „Rübenschälerinnen“ beweisen, ist er ein tüchtiger Interieurmaler, welcher selbst weißgetünchte Wände interessant zu machen versteht, und daß er auch einen starken Fonds an poetischer Erfindung besitzt, hat er mit jener köstlichen Idylle „Am stillen Herd,“ einer jugendlichen, von der Sonne hell beleuchteten Näherin, gezeigt, die wir schon in Berlin gesehen haben, die sich aber in München unter der bessern Beleuchtung noch günstiger präsentirte.

Von den Münchener Genremalern hat sich noch Gabriel Hackl besonders hervorgethan, der zwar ein Schüler Pilotys ist, sich aber immer mehr in die

Manier von Diez hineinmalt und für sein Bild auch ein Motiv gewählt hat, welches in das Diezische Stoffgebiet einschlägt. Soldaten des dreißigjährigen Krieges, Marodeure, ein paar wilde, ungeschlachte Gefellen, sind in eine Bauernhütte während der Abwesenheit der Bewohner eingedrungen, haben unter dem Geflügel eine Razzia abgehalten und sind gerade dabei, vor und auf dem Herde sitzend, ihre Beute zu rupfen, als die Bäuerin mit ihrem Kinde eintritt und starr vor Schreck über die „ungebetenen Gäste“ in der Thüre stehen bleibt. Die haarscharf zugespitzte Situation ist sehr drastisch und lebendig veranschaulicht, die beiden Kerle sind sehr energisch charakterisirt, und die Malerei ist so interessant, das Helldunkel so schwebend und durchsichtig behandelt, daß niemand vor diesem Bilde auf einen Pilotyschüler raten würde. Auch der treffliche Tiermaler Otto Gebler hat sich in der malerischen Technik und in der Lebendigkeit der Charakteristik nicht nur weit über die Grenzen der Pilotyschule hinaus entwickelt, sondern sich auch von der Einseitigkeit der Schafsmalerei losgemacht, die am Ende für ihn selbst hätte gefährlich werden können. „Keines Ende,“ ein von Dachshunden gestellter Fuchs, ist ein Meisterstück in der Beobachtung des Tierlebens und in der Lebendigkeit der Darstellung, welche sich bei den nach dem Blute des Feindes lechzenden, atemlosen Hunden zu außerordentlicher Kraft steigert.

Auch von der Münchener Plastik ist ausnahmsweise etwas zu sagen. Es war zu befürchten, daß nach dem Tode Bagmüllers die akademische Langweiligkeit und Regelmäßigkeit Widmanns wieder zur Alleinherrschaft gelangen würde. Aber der malerische Zug in der Münchener Künstlererschaft ist doch zu stark, als daß er nicht gegen diese trockene Pedanterie revoltiren sollte. In Josef von Kramer haben wir ein ungemein lebenswürdiges Talent von origineller Begabung kennen gelernt. In drei figurenreichen Reliefs, welche er ausgestellt hat, ist freilich der malerische Stil so überwiegend, daß man eigentlich von Gipsbildern sprechen müßte, wie denn auch die viereckigen Platten glatt ablaufen, ohne durch architektonisch gegliederte Leisten abgeschlossen zu sein. Ein Gesangsunterricht von vier Kindern durch zwei Musiklehrer, ein Sextett und ein Familientaffee im Freien unter Bäumen, überall die Figuren im Rococokostüme, bilden den Inhalt der Reliefs. Die Figuren heben sich in sehr scharfen Umrissen, aber in flacher Modellirung vom Hintergrunde ab. Die hintersten Figuren sind ganz leicht angedeutet, die mittleren schon stärker betont, und erst die vordersten runden sich zu vollerer Körperlichkeit ab. Diese Behandlung wirkt sehr originell; aber noch bestechender ist die große Feinheit der Charakteristik, die naive Grazie und der schalkhafte Humor, welcher einzelne Figuren, besonders die der Kinder, erfüllt. Der ganze Zauber des echten, guten Rococo ruht auf diesen allerliebsten Szenen, welche man am besten mit den Kupferstichen und Zeichnungen eines Chodowiecki und mit dem berühmten Kinderfeste von Knaut vergleichen kann.

Wagmüllers Gedächtnis ist durch die Ausstellung des Originalmodells zu seiner Liebigstatue geehrt worden, welche erst vor kurzem in München enthüllt worden ist. Ohne Frage verdient das Werk wegen seiner schlichten, ungemein natürlichen Haltung und der geistvollen, höchst lebendigen Charakteristik des edeln Kopfes unsere bedingungslose Bewunderung. Bei der Marmorausführung ist es aber ohne eine barocke Zuthat nicht abgegangen, welche ernsten Tadel herausfordert. Man hat nämlich den Einfall gehabt, in geschmackloser Weise Zufälliges mit dem Bleibenden zu verbinden, indem man an dem weißen Sockel einen kolossalen Lorbeerkranz von vergoldeter Bronze derart befestigt hat, als hätte ihn jemand wie zufällig dort aufgehängt.

Das wäre das Wesentlichste an Neuheiten, welche uns die Münchener Kunst auf der Ausstellung bietet. Wir sehen die Resultate eines radikalen Umschwungs vor uns und können nicht leugnen, daß die frisch aufstrebende, realistisch-malerische Richtung einen weit erfreulichern Eindruck macht, als es vor vier Jahren die absterbende Richtung der pomphaft sich gebahrenden Historienmalerei alten Stils gethan hat. Wenn die diesjährige internationale Ausstellung eine bessere Gesamtphysiognomie zur Schau trägt, so dürfen die Münchener Künstler mit Recht einen Teil dieses Verdienstes für sich in Anspruch nehmen.

Den größten Teil können freilich die Fremden, und zwar die Spanier, die Italiener und die Amerikaner, letztere in Bezug auf die reproduzierenden Künste, in Anspruch nehmen. Darin, daß die internationale Kunstausstellung von 1883 von Italienern, Spaniern und Amerikanern benutzt worden ist, um einmal die Gesamtheit ihres augenblicklichen Kunstvermögens in großem Maßstabe zu zeigen, liegt sogar das Haupt-, wenn nicht das ausschließliche Verdienst dieser Ausstellung.

Während die Historienmalerei großen Stils in Deutschland, in Belgien, in Italien und in den meisten andern Ländern mit Ausnahme Frankreichs, wo sie auch nur noch durch künstliche Mittel am Leben erhalten wird, so ziemlich ausgestorben ist, hat sie urplötzlich in einer abgelegenen, von den Hauptströmungen der europäischen Kunst fast unberührten Ecke Europas eine Auferstehung gefeiert. Schon auf der vorjährigen internationalen Ausstellung in Wien hatte man mit Erstaunen bemerkt, daß Spanien nach Jahrzehnten absoluter Unfruchtbarkeit auf künstlerischem Gebiete einen mächtigen, auf nationaler Basis beruhenden Aufschwung genommen hat. Nach zwei großen Historienbildern, der „Eroberung Numantias“ von Vera und der „Glocke von Huesca“ von Casado, die wir jetzt auch in München sehen, konnte man sich aber noch keinen Begriff über den Umfang und den vollständigen Charakter dieses Aufschwunges machen. Die Münchener Ausstellung bietet uns das ausreichende Material dazu. Es scheint, daß die Spanier, ermutigt durch den Beifall, den ihre Kunstwerke in Wien gefunden haben, sich in corpore an der Münchener Ausstellung beteiligt haben,

um Europa zur Zeugin ihres rühmlichen und überaus erfolgreichen Strebens zu machen. Vielleicht ist aber auch mit dieser starken Beteiligung eine Demonstration gegen den übermütigen Nachbar im Norden beabsichtigt, welcher Spanien in Sachen der Kunst und des künstlerischen Geschmacks immer als eine französische Provinz betrachtet hat. Die kulturgeschichtliche Nachwirkung des Tages von Sedan ist noch lange nicht abgeschlossen und wird in dem Maße kräftiger, als die grenzenlose Verblendung und Herrschsucht der Franzosen über die kleineren Völker romanischer Rasse wächst.

In der spanischen Abteilung der Kunstausstellung wird eine Broschüre des offiziellen Kommissars J. M. Tubino über die „Wiedergeburt der spanischen Kunst“ verkauft, welche der Annahme, daß mit der spanischen Ausstellung eine Demonstration gegen die Bevormundung von seitens Frankreichs beabsichtigt sei, reichliche Nahrung giebt. Die Schrift charakterisirt in kurzen Zügen die frühere Abhängigkeit Spaniens von Frankreich, bespricht dann die Periode der Umwälzungen von 1868—1874, aus welchen endlich das heutige Spanien hervorgegangen ist, und gipfelt in folgenden bezeichnenden Sätzen: „Die spanische Malerei neigt zu einem gewissen Naturalismus hin, welcher nicht derjenige Courbets, sondern derjenige von Velasquez oder Murillo ist. Wir können hier das Mämlische beobachten wie in unsrer Literatur. Unser Realismus wird sich nie zu »Nana« oder »Affommoir« erniedrigen. Und doch neigen wir, wie gesagt, zum Realismus hin, aber stets innerhalb der Ästhetik, des künstlerisch Schicklichen und der idealen Schönheit. Wir verteidigen diese Art von Realismus, nicht einen Realismus, der uns Übelkeiten erzeugen oder unsre Töchter erröten machen kann. Die Kunst bildet eine allgemeine Domäne, und ihr Genuß kann keiner menschlichen Kreatur verweigert werden. Welcher ehrbare Vater könnte aber seinen Kindern die widerliche Bedeutung der Demoi-selles de la Seine (eines Bildes von Courbet) erklären! Welcher vernünftige Ehemann wird in seiner Familie die bezeichnendsten Episoden von »Nana« oder »Affommoir« vorlesen!“

Wir werden im nächsten Artikel zeigen, mit welcher Gewissenhaftigkeit die spanische Kunst die Grundsätze befolgt, welche Tubino in seiner Abhandlung formulirt hat.

