



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Pariser Salon von 1852

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

Pariser Salon von 1852.

Der *Moniteur* hat uns in nicht geringe Unruhe versetzt, er hat uns um eine Enttäuschung reicher gemacht. Der Monat Mai wird nicht zugleich der Frühling des jungen Kaiserreichs, der junge Adler vom 10. Mai nicht der Phönix sein, in dem der reiche Glanz des alten Napoleonischen empire wieder erstehen soll. Die prosaische Diplomatie ist unfrem poetischen Bonapartismus in den Weg getreten, und sie hat die Naivetät begangen, den politischen Romantikern des officiellen Frankreichs das elastische Gebot der Wiener Verträge vorzuhalten. Die russischen und preussischen Regierungen haben zwar Nichts dagegen einzuwenden, wenn Louis Bonaparte eine Krone nicht als zu große Belohnung für seine der Ordnung und der heiligen Reactions-Allianz geleisteten Dienste betrachtet, allein sie bestehen darauf, daß sich der Nefte des Onkels, der Prinzpräsident der Republik, eine neue Krone vom freigebigen suffrage universel schenken lasse. Sie wollen wie jener Wiener Schusterbube, daß Louis Bonaparte, wenn er schon ein kaiserliches Lied singen will, sich dasselbe selbst anfangen, und nicht das von Napoleon begonnene bloß fortsetzen. So bringt uns die rücksichtslose Diplomatie mit ihren Congressspitzfindigkeiten um unser Prophetenthum. Wie soll man da noch Lust bekommen, dem bleich- und empire-süchtigen Frankreich an den Puls zu fühlen, wenn diese diplomatischen Quacksalber gleich hinterdrein kommen und unsre nach allen Regeln der politischen Symptomatik scharfsinnig zusammengestellte Diagnose zu Schanden machen! Ich kehre reinigen Gemüths wieder zur Kunst zurück.

Die Regierung hat der Kritik und dem Beschauer die Arbeit diesmal bedeutend erleichtert, indem die zum großen Theile von ihr ernannte Jury die Eintrittspforte in das officielle Heiligthum der Kunst ziemlich enge machte. Von fünftausend eingeschickten Bildern wurden bloß dreizehnhundert angenommen, und wenn wir die vielen mittelmäßigen Kunstwerke betrachten, die man dem Publicum nicht vorenthalten zu dürfen glaubte, müssen wir gestehen, daß der Kunsttrichterauschuß nicht zu streng gewesen war, obgleich wir hiermit nicht auch die Bürgschaft für dessen Unparteilichkeit übernommen haben wollen.

Der allgemeine Eindruck, den die gegenwärtige Ausstellung macht, ist ein ganz verschiedener von dem der vorjährigen. Wenn uns damals die Kundgebung eines reichen, vielstrebenden Kunstlebens überwältigte, so bleiben wir diesmal in jeder Beziehung nüchtern. Es läßt sich schwer ein Mittelpunkt des allgemeinen Kunststrebens auffinden, und von dem Ideenkampf der verschiedenen Schulen, wie ihn der Salon vom Jahre 1851 bekundete, ist keine Spur zu finden. Die Ausstellung bietet ein zufälliges *Pêle-mêle* von mehr oder weniger gelungenen Bildern, aber sie ist nicht der Ausdruck eines organischen Zusammenwirkens, wie man es in

einem Lande von so eigenthümlicher Kunstinitiative und so großer kunsthistorischer Erregtheit, wie Frankreich, zu erwarten berechtigt wäre. Es scheint fast, als ob der eigentliche Glaube an die Kunst fehlte, der Funke der Begeisterung, der den wahren Beruf bezeichnet, erloschen wäre. Die große Mehrzahl der ausgestellten Werke stellt wol ungewöhnliche Fertigkeit im Metier der Palette und des Pinsels, die artistische Routine der französischen Maler außer Zweifel, aber weder eigenthümliche Composition, noch poetische Auffassung der dargestellten Gegenstände thun sich hervor. Wir werden nur ganz mäßige Ausnahmen hervorzuheben haben.

Die sogenannte historische Composition ist fast gar nicht vertreten: so wie in der Politik und wie in der Literatur, haben sich Geist und Sinn der Franzosen auch in der Malerei einer niedrigeren Sphäre zugewandt. Es fehlt hier am Schwunge, an der langathmigen Begeisterung, auch an den nöthigen Einflüssen von Außen, an der unerläßlichen Anregung durch den allgemeinen Ideenkreis, als daß der Gedanke zu größeren Schöpfungen dieser Art, es sei nun im classischen oder romantischen Style, bei den hiesigen Künstlern aufkommen, oder, wenn ja gefaßt, mit Beharrlichkeit ausgeführt werden könnte. Die Absicht der Kunstjünger verzweigt sich, so wie der Geschmack des Publicums und selbst eines Theils der sogenannten Kunstliebhaber trivialer, bürgerlicher, kunstfeindlicher geworden ist. Die Liebe zum materiellen Genuße spricht sich in den Kunstleistungen des modernen Frankreichs eben so deutlich aus, wie in seinen politischen und literarischen. Die Decadenz guckt aus all den glänzenden Oberflächen hervor, und es scheint mir ein Maßstab für die Intensität dieses Anlaufs zum Verfall, daß die moderne Geschichte Frankreichs mit der Entwürdigung der Gesellschaft, mit der Demüthigung des ganzen Landes, die sie auf ihre Blätter mit unauslöschlichen Zeichen geschrieben, auch nicht einen einzigen bedeutenden Satyriker, es sei nun in der Kunst oder in der Literatur, hervorgebracht hat. Kurz vor der Reformation in Deutschland hat Rabelais in Frankreich den ersten Theil seines unsterblichen Werkes geschrieben. Die kranke Zeit von damals trug in Frankreich wie in Deutschland den Keim zur eigenen Heilung in sich selbst, während uns die Franzosen jetzt so krank scheinen, daß sie nicht einmal den Zustand ihrer allgemeinen Verringerung recht fühlen können. Zustände, wie die gegenwärtigen, müßten in der Kunst wie in der Literatur einen satyrischen Jeremias wach rufen, wenn dieser überhaupt existirte, und wir stellen es eben als wichtiges Zeichen der Zeit hin, daß sich gar kein Versuch zu einer Bekämpfung der verkehrten sittlichen Anschauung des modernen Franzosenthums in diesem selbst kund giebt. Die Caricatur der Tagespolitik kann natürlich hier nicht in Rechnung gebracht werden, so gelungen sie auch übrigens sein möge, aber wirkliche künstlerische Satyre giebt es in Frankreich nicht, und das Einzige, was wir in dieser Beziehung im gegenwärtigen Salon geleistet sehen, sind die vielen Portraits und Büsten des Prinzpräsidenten mit seinen Adlern. Das sind freilich auch nur unbewußte, naive Satyren.

So wie die historische Composition überhaupt so gut wie abwesend ist, so hat die historische Kirchenmalerei auch nur wenige Werke geliefert, was bei dem wachsenden Einflusse des Klerus und dem Wiedererscheinen der wunderthätigen Madonna allerdings zu verwundern ist. Aber selbst die wenigen kirchlichen Gemälde, die dieses Jahr ausgestellt sind, zeichnen sich so sehr durch Mittelmäßigkeit aus, daß man annehmen muß, der Klerus habe über seinen Auslagen für die politische Propagandamacherei keine Fonds mehr, seine Kirchen durch die besseren Künstler schmücken zu lassen. Wir wollen auch gern erwähnen, daß Maler, wie Hippolite Flandrin und andere, diesmal nicht ausgestellt haben, weil sie, wie der Obengenannte, mit Frescomalereien für einige der frischrestaurirten Kirchen des Landes beschäftigt sind. Charakteristisch für unsere Kunstzustände ist nur der Umstand, daß selbst die bildenden Künstler, welche historische Intentionen haben, immer mehr in der Allegorie sich verwickeln. Während also die großen Meister der Kunstblüthezeit selbst den mythisch-allegorischen oder biblisch-historischen Gegenständen durch Hinzudichtung kleiner Nebensachen oder durch Veränderung des Costums ein rein menschliches Interesse zu geben wußten, versuchen die französischen Maler der Jetztzeit Gegenstände des allgemeinen Interesses durch allegorische Auffassung unsrem Antheile zu entrücken. Die Vorliebe für die Allegorie muß natürlich eine gewisse Anzahl von Kunstwerken hervorrufen, die sich aber nicht anders als allegorisch vorführen lassen, die aber zugleich ein Beweis für den verminderten Beruf unsrer Epoche sind. Das erste Erforderniß einer kunstgewaltigen Zeit scheint mir nämlich das Bewußtsein dessen zu sein, was eine Kunst überhaupt zu leisten im Stande ist, und Versuche, welche über diese Schranken hinausgehen, beweisen, wenn sie zahlreich sind, und, wie hier, zugleich mit großer Prätenstion auftreten, nur die Ohnmacht der ganzen Kunstperiode. So sucht Herr Abel de Bujol, ein Schüler David's und Mitglied der Akademie, das Ende der Welt durch einen sterbenden Amor auf dunklen Ruinen und durch die allein übrigbleibende Zeit darzustellen. Abgesehen von der ganz verfehlten Ausführung dieses Gegenstandes selbst in dieser Auffassung, muß dieser Versuch von vorn herein verdammt werden. Einmal ist die Idee zu transcendental, und dann muß sie in ihrer Verwirklichung unpoetisch erscheinen, weil die Liebe, als Amor dargestellt und in diesem Zusammenhange, unsrem Bewußtsein nicht als das ethische wärmende Alles belebende Princip sich aufdrängt, sondern als Sinnbild der fleischlichen Vermehrung. Das Bild bekommt so durch den todten Amor einen pathologischen Beigeschmack, und man erinnert sich noch überdies an Münchhausen's zwei Löwen, die sich gegenseitig auffraßen, so daß nur die beiden Schwänze übrig blieben. Ein anderes Gemälde von Omer-Charlet, das von eben so großer Ausdehnung ist, und auch die Ehre des viereckigen Salons erhalten, stellt die Vergänglichkeit menschlicher Dinge vor. Es hat die Verse Horazens:

nil in seculo manet nisi solum in membris

Eheu fugaces

Labuntur anni

zum Motto. Wir sehen aber eben nur die Freuden, deren Vergänglichkeit dargestellt werden soll, und wenn nur nicht die Parze an die Intention des Malers erinnerte, wir glaubten, es handle sich um eine Zusammenstellung menschlicher Genüsse. Dabei sind die Farben so schreiend und so unpoetisch gewählt, daß selbst die wenige Poesie, die in Anordnung einzelner Gruppen ausgesprochen ist, darüber zu Grunde geht. Das, was der Künstler eigentlich ausdrücken wollte, ist nirgend ausgedrückt, und wir haben bloß die eine Uebersetzung davon getragen, Herr Omer-Charlet wollte ein Seitenstück zu Papely's „Glückesraum“, der seiner Zeit so viel Aufsehen machte, malen. Die anderen Allegorien sind noch unbedeutender, um nicht zu sagen abgeschmackter. So hat ein Herr Deben die freiwillige Unterwerfung der Philosophie und Wissenschaft unter die Religion zum Vorwurfe genommen, und man muß eben vom Kataloge erfahren, was der Maler gewollt, denn das Bild zeigt uns bloß zwei häßliche Greise, über denen ein himmelblau gekleidetes Weib sitzt. Die Wolken, die mit großer Freigebigkeit um die drei Hauptfiguren herum angebracht sind, dienen nur wenig zur Aufklärung. Eine gewisse Sensation erregte eine andere Allegorie von Hamon. Diese soll die menschliche Komödie vorstellen. Es ist ein langes, schmales Gemälde, das der Form wie der Ausführung nach wie die Copie eines Basreliefs aussteht. Die Farben sind bunt, aber in einer gewissen Mattigkeit gehalten; es sieht wie abgeschabt aus. Die Composition ist geistreich und die Anordnung der einzelnen Gruppen gefällig. In der Mitte des Bildes steht ein kleines Marionetten-Theater. Amor ist auf dem Galgen, und Minerva steht auf der andern Seite, die Lanze in der Hand. Der Marionettenspieler, dessen Kopf etwas hervorquert, hat keine Hand mehr für eine dritte Figur, und diese, ein Bacchus, liegt auf dem Bauche, den Oberleib über das kleine Theater hinaus. Auf einem Bänkehen vor dem Theater sitzen lachende und weinende Kinder, die sich das Schauspiel ansehen. Ein sentimentaler Junge, der sich Amor's Schicksal besonders zu Herzen genommen zu haben scheint, ist von allerliebster Wirkung. Zur Rechten des Beschauers stehen Homer, Virgil, Molière u. s. w., eine kleine Blumenhändlerin, welche einem Mädchen so eben einen Rosenkranz verkauft. Zur Linken sehen wir anrücken eine Colonne bewaffneter Lanzenmänner, und hart an der Bude steht ein altes Weib mit einem Schlüsselchen in der Hand, in das ein Held, vielleicht Julius Cäsar, ein Goldstück wirft. Das Ganze ist harmonisch und von eigenthümlichem Eindrucke. Die matten, obgleich bunten Farben geben diesem Bilde etwas Traumhaftes, das sich ganz gut mit dem Gegenstande verträgt.

Die eigentlichen Glanzseiten des Salons bilden die Genrebilder, die Portraits und die Landschaften. Im Genrebild steht Meissonier auch dieses Jahr oben an.

und man muß dem Bilde trotz aller Anerkennung, die man ihm sonst zollen mag, vorwerfen, daß es zu gemalt sei. Die Effecthascherei macht sich vor Allem geltend, und wir sehen darüber das eigentliche Leben und die künstlerische Wahrheit zu Grunde gehen. Das ist Alles zu neu, zu viel von Sammet und Seide, die Lichteffecte alle nach einer Seite und in monotoner Weise aufgehäuft. Die Gestalten und Gesichter selbst zu conventionell, und nicht warm, nicht natürlich genug. So ist der Kopf der vordersten Figur des Officiers der Schützengilde zwar nicht ohne Ausdruck, aber Gesichtsfarbe, Haar und Beleuchtung sind unwahr. Der Gesamteindruck ist der wahrscheinlichen Absicht des Malers gemäß ein schauerlicher, aber er ist kein poetischer und kein nachhaltiger. Der Schauer, der uns überfährt, ist ein melodramatischer, die mächtigen Mittel wirken auf unsre Nerven, sie wirken auf unsre Einbildungskraft, aber so wie wir dem Bilde den Rücken gekehrt haben, ist auch Alles vorbei, man wird nicht zu demselben zurückgezogen. — Der Uebergang von Gallait zu Horace Bernet's Diorama, welches die Belagerung von Rom vorstellen soll, ist natürlich und von selbst gegeben. Horace Bernet ist eben so conventionell wie Gallait, und er hat darum auch einen so großen Erfolg bei der ganzen Bourgeoisie von Frankreich, wie die conventionelle Kunst überhaupt. Die Beschreibung dieses Bildes erlassen Sie mir, denn das ist ein unbeschreibliches Chaos. Horace Bernet hat in diesem, wie in den meisten seiner großen Schlachtgemälde, eine Reihe von Episoden dargestellt, und Gestalten und Figuren ohne Einheit, ohne historische Wahrheit und ohne poetische Absicht durch einander gewürfelt. Bei dem besten Meisterwerke seines Dampfpinsels mag ihm auch sein Gewissen ein wenig zu schaffen gegeben haben, und die Confusion ist nur eine um so größere geworden. Diese Scenen, welche eine Belagerung oder die Wegnahme einer Schanze vorstellen sollen, bieten ein vollkommen unverständliches Durcheinander, das durch die dunkelgraue, den frühen Morgen bezeichnende Farbe nur noch vermehrt wird. Der malerische Speichellecker aller Orden und Pensionen verleihenden Regierungen, welcher die Heldenthaten der Franzosen in Rom verherrlichen sollte, hatte wider seinen Willen nur eine gemalte Ironie zu Stande gebracht. Wir sehen nämlich so viele Franzosenhelden auf dieser ungeheuren Leinwand, und so wenig Italiener, daß man sich fragen muß, woher diese kampferhitzten Gesichter, wozu der wilde Ausdruck dieser wuthschraubenden Soldaten? Gegen wen kämpfen sie? woher kommen sie? wohin ziehen sie? wo führt der Weg nach Rom? Das sind Fragen, die das Gemälde unbeantwortet läßt, und wir können uns selbst nach zur Rathziehung der seitenlangen Erklärung im Kataloge noch nicht ganz aus dem Labyrinth von Gestalten und Attituden herausfinden. Wie im Gemälde des Smala bildet auch hier eine Art improvisirter Zelter den Mittelpunkt. Ein italienischer Officier, der von seinem fugalen Mahle von den galanten Franzosen aufgejagt wurde, hat sich auf Gnade und Ungnade ergeben, während ein römisches Weib die Bayonnette zweier Fantassins auf den Knien

um Schonung des Officiers fleht, und zwei Lazzaroni die Beredtsamkeit ihrer Terzerole versuchen. Wir wissen nicht, welches Ende diese Geschichte genommen hat, wir begreifen aber noch weniger, wie so die Störung eines Frühstück's die Hauptepisode der Belagerung Roms werden solle. Horace Vernet würde sich sehr unglücklich fühlen, wenn er hörte, was seine ehemaligen Bewunderer über sein neuestes Bild sagen. Das ist eine ganz erbärmliche Mache.

Vortheilhaft zeichnen sich Glaize's gallische Frauen aus. Es ist das die einzige historische Composition von Bedeutung. Die Römer überfallen die Weiber der geschlagenen Gallier, und diese wehren sich muthig, oder ziehen es vor, sich und ihre Kinder zu morden, als sich dem Feinde zu ergeben. Die Composition ist eine gewaltige, obgleich nicht in allen Punkten glücklich durchgeführte. Ein Römer zu Pferde reitet rücksichtslos über mehrere Frauen dahin, und seine Waffe fällt erbarmungslos auf die kleinen Leiber. Auf einem Karren in der Mitte steht man eine Frauengruppe, die sich ihrer Verzweiflung hingeben. Links vom Beschauer liegt ein todt's Weib, während ein kniender Knabe seinen Pfeil auf den einstürmenden Römer loschießt. Im Hintergrunde sind ähnliche Gruppen angebracht. Dieses, der Farbe nach mißglückte Bild zeigt vielen Compositionsinn und ein bedeutendes Verständniß der Leidenschaft. Die Bewegung der Figuren ist eben so wahr, als diese poetisch und harmonisch angeordnet sind. Trotz des wirren Zusammenstoßes leidet der einheitliche Eindruck doch nicht im Mindesten, und die Jury konnte Horace Vernet gar kein schlechteres Compliment und keinen gefährlicheren Nachbar geben, als indem sie dieses Bild neben die Belagerung von Rom stellte. Einzelne Gestalten sind von ausnehmender Schönheit und mit viel Kraft gezeichnet und geformt. Glaize hat alle Vorzüge, die Gallait fehlen; doch fehlen ihm wieder manche Vorzüge des belgischen Delaroche.

Nächst der Genremalerei lieferten die Portraitmaler die gelungensten Arbeiten des Salons. Doch haben die wenigsten, selbst der besseren modernen Portraits die Eigenschaften, welche aus den Portraits der großen Meister unvergängliche Kunstwerke machten. Dies mag wol zum Theil auch daher kommen, weil sich unsre Maler im Costume wie in der Anordnung zu sehr an die ganz unschöne moderne Tracht halten müssen, und weil die wenigsten es verstehen, dem modernen Anzuge seine minder unpoetischen Seiten abzulauschen. Unter den vorzüglichsten Portraitmalern Frankreichs steht der junge Maler Riccard, welcher vergangenes Jahr zum ersten Male in die Schranken der Deffentlichkeit trat, obenan. Er ist von den französischen Malern der Jetztzeit der einzige, welcher den alten italienischen Meistern das Geheimniß des Colorits abzulauschen verstanden. Sein Vorhaben scheint ganz so einfach wie das der besten Italiener, und man kann sich nicht gut Rechenschaft ablegen von dem mächtigen Farbeneffecte, den er durch so einfache Mittel hervorbringt. Der Hintergrund in seinen Portraits ist immer dunkel und ernst gehalten, so daß das Portrait in seinem ganzen Lichtglanze hervor-

tritt. Die Beleuchtung ist mit eben so viel künstlerischem Instincte als naturgemäß gewählt, und in seinen Köpfen spricht sich so viel Leben und Wahrheit aus, daß man diese Bilder nicht mehr vergessen kann, wenn man sie auch nur einmal gesehen. Riccard versteht es dabei, seine portrairten Gegenstände so weit zu idealisiren, als es die Berücksichtigung der Aehnlichkeit gestattet; er faßt die verschiedensten Individualitäten mit gleicher Richtigkeit auf, und seine Portraits sind daher wahre Charaktergemälde. Unter seinen ausgestellten drei Bildern ziehen das Portrait eines Advocaten und ein weiblicher Studienkopf die Aufmerksamkeit auf sich. Die Augen blicken lebendig und klug aus diesen weißen Gesichtern zu uns herunter, und Riccard's Art, die Haare zu malen, gemahnt an Tizian's Pinsel. Mit der Zeichnung ist er nicht immer glücklich, und wo er sich über die Büste hinauswagt, dort sind seine Leistungen minder vollendet. Neben Riccard machen sich Hébert's Portraits bemerklich. Es ist derselbe Hébert, dessen *Aria cativa* die Krone der vorjährigen Ausstellung gewesen, und von welcher auch in diesen Blättern rühmend Erwähnung geschehen. Hébert brachte dieses Mal das Portrait einer schwindsüchtigen Marsseillerin, welche zu den entgegengesetztesten Meinungen Anlaß giebt. Das junge, lange, hagere Fräulein mit zur Seite geneigtem Kopfe, der von einer eigenthümlichen Krone von blonden Locken umgeben ist, sitzt auf einem Rasen, der an eine Wand von Laub lehnt, so daß der ganze Hintergrund von diesem Laube gebildet wird. Die Composition ist absonderlich, die Farbe gelb wächsern, die Hände und der Teint etwas zu durchsichtig, aber im Ganzen spricht sich in dem Bilde doch ein bedeutendes Talent aus. Neben dieser Marsseiller Blondine, die schon darum eine Seltenheit ist, stellte Hébert noch das Portrait einer gesund aussehenden Brunette. Das Bild dieser Dame ist gewinnend für Diese, wie für den Maler. Sie blickt gutmüthig und mit unbewusster Liebenswürdigkeit in die Welt, und die schöne ebenmäßige Gestalt, die runden, nicht zu üppigen Formen sind mit viel Weichheit und Zartheit wiedergegeben. Die Haare sind reichwüchsig und die Farbe ganz gelungen, und wir haben an dem Bilde Nichts als die Hände auszusetzen, die wie aus Marmor gemeißelt scheinen, und nicht beweglich, nicht fleischlich genug scheinen. Auch Henri Lehmann schickte außer einer kleinen poetischen Allegorie blos Portraits in den Salon. Das Bildniß einer Creolin gehört zu den coquettesten, reizendsten Portraits dieses Malers. Wir können nicht sagen, ob die Farbe wirklich hart sei, wie Einige behaupten, oder ob die Zeichnung der Figur etwas zu starr, ich habe der schönen Creolin immer in die flammenden Blicke sehen müssen. Die sagen so viel! Der Mann dieser Dame mag nicht eifersüchtig sein, darauf wagte ich eine Wette einzugehen, sonst würde er sich nimmer dazu verstanden haben, das Portrait seiner Frau in die Ausstellung zu hängen. Von Léon Coignet ist ein gelungenes, aber etwas prätentioses Portrait einer Herzogin zu sehen, das viele Bewunderer findet. Ton und Farbe sind würdig gehalten, aber

wie uns bedünken will, ist das Portrait nicht lebend genug und zu gelockt. Ein polnischer Maler, Rodukowski, hat den General Dembinski in ungarischer Generalsuniform unter seinem improvisirten Kriegszelte dargestellt. Der Maler hat in dem lebensgroßen Bilde aus den martialischen Zügen und der kräftigen imponirenden Gestalt viel Vortheil zu ziehen gewußt, und sich als sehr begabt erwiesen. Das Publicum pflegt auch vor den Portraits von Dulief Sohn mit Entzücken zu weilen, weil die theatralischen Stellungen, der glänzende Firniß der Farbe, die coquette effectvolle Anordnung der Gewänder dem Geschmacke der französischen Majorität, namentlich des schönen Geschlechtes, sehr zusagen. Dulief mag sich auch trösten, denn wenn er nie ein unsterblicher Maler wird, so kann er doch ein steinreicher Mann werden, und das ist auch nicht zu verachten. Von Couture, dem Maler der römischen Orgie, welche vor einigen Jahren eben so viel Aufsehen gemacht als Ponsard's Lucrezia, sehen wir einige Studienköpfe, die viele Vorzüge besitzen. Besonders fiel uns eine junge Zigeunerin auf, die von sprechender Wirkung ist. Doch finden wir die Hintergründe und oft auch die Malerei der Köpfe zu sehr gefleckt, was eine gräuliche Wirkung macht. Dieser Vorwurf trifft auch einen der vorzüglichsten der jungen Portraitmaler, Herrn Chaplin. Dieser scheint uns seit vorigem Jahre keine Fortschritte gemacht zu haben, doch gehört sein Portrait vom Schriftsteller Francisque Wey zu den besseren des Salons. Der brutale, vielleicht etwas gemeine Charakter, der sich in diesem Kopfe ausspricht, ist, so gut es geht, mit viel Geschick gemildert worden, und der Bau dieser Gestalt, so wie Attitude sind ziemlich gelungen, doch scheint mir die Gesichtsfarbe stellenweise conventionell.

Die Besprechung der Landschaften beginne ich mit Courbet, der diesmal seine Vaterstadt Ornans begraben wollte, so wie er vergangenes Jahr irgend einen ruhigen Bourgeois der Franche-comté im Salon begraben ließ. Die Landschaft, die heute unsre Blicke auf sich zieht, bestärkt mich in meinem Urtheile, das ich vergangenes Jahr über diesen Künstler gefällt. Courbet ist Realist bis zur Ironie. Man kann sich nichts Unerquicklicheres, Gemeineres denken, als diese kahle Landschaft, diesen traurigen Anhang, diese mageren kleinen Röhre, diesen abscheulichen Spitzhund, nichts weniger Malerisches, als diese Kleinstädterinnen, die im vertraulichen Tratsch begriffen scheinen. Selbst das Gras ist mager und die grüne Farbe der Landschaft traurig. Der kleine Bach, der von oben herabfließt, eng und seicht, trostlos. Diese Landschaft ist also unschön; sie macht einen widerwärtigen Eindruck, und doch muß man sich sagen, daß der Maler, der das gemacht, ein bedeutendes Talent sei. Er dringt uns seine Anschauung wider unsren Willen, er zwingt uns diese unschöne Natur auf, und wir können ihm nicht einmal vorwerfen, unwahr gewesen sein. Die Wirklichkeit ist so gut nachgeahmt, daß man diesem an und für sich unpoetischen Realismus sogar eine Art von Poesie nicht absprechen kann. An dieser Stelle wollen wir auch der meisterhaften Ansicht

Venedigs von Ziem gedenken. Das ist ein Gemälde, welches der Canaletto nicht zu desavouiren brauchte. Wie ist das Meer wahr und poetisch aufgefaßt, wie kühn ist nicht diese Barke mit ihrem großen gelben Segel unter dem blauen Himmel hingestellt, und wie sicher doch die Harmonie gerettet! Und auf einem so grellen Hintergrunde, wie dieses Segel, vermochte Ziem noch einen grellen Farbeffect zu erzielen durch die vollgekleideten Fischergestalten. Aber mit welcher Meisterschaft ist da die Farbentonleiter behandelt! Und seitwärts die herrliche Venezia mit ihren Marmorpalästen und die vortrefflich gelungene Fernsicht — das ist ein ganz gelungenes Kunstwerk. Die anderen zwei Landschaften von Ziem haben gleichfalls viele Vorzüge. Unter den Landschaftern sind noch Jules Dupré, Cabot Médonin und vorzüglich André zu nennen. Ersterer hat drei Landschaften, eine ungewöhnlich große, ausgestellt, welche den Preis dieses Genres verdienen.

Ueber die Sculptur will ich mich bei einer andern Gelegenheit auslassen, und schließe hiemit meinen Artikel über den Salon. Sie und Ihre Leser werden es mir gewiß verzeihen, daß ich Ihnen die Schilderung der unzähligen Ophelien und Gretchen erlasse, daß ich Sie mit der gewissen Wäscherin, mit dem gewissen Herrn Banditen und mit dem unabweisbaren Trinker nicht weiter behellige. Diese können in keinem Salon fehlen, eben so wenig als der traditionelle Türke auf den Wiener Redoutenbällen. Diese flüchtige Uebersicht der bemerkenswertheften Kunsterzeugnisse hat unsrem Zwecke genügt. Sie werden nun mit mir überzeugt sein, daß sich wol recht Gutes auf unsren Kunstausstellungen vorfinde, daß dies aber noch lange kein Salon ist, wie man ihn in einer Hauptstadt eines ganz in dieser aufgegangenen Landes zu sehen wünschen muß. Es mag vielleicht auch als Entschuldigung gelten, daß eine jährliche Ausstellung selbst für Paris zu viel sei, und wir wollen vor Allem gelten lassen, daß, wie wir in einer frühern Botschaft bemerkten, die Ingres, Delacroix, Scheyfer, Flandrin, Diaz, Rosa Bonheur, Decamp sich diesmal ganz enthielten.

Die Concertsaison 1851—1852 in Leipzig.

2.

Schumann's übergroße Fruchtbarkeit erscheint fast ungesund und fieberhaft. Es fällt uns nicht ein, den Vorwurf einer industriösen Vielschreiberei gegen ihn zu erheben, darüber ist Schumann erhaben. Und doch vermögen wir die bis zur Ueberzeugung in uns ausgebildete Meinung nicht zu unterdrücken, daß dieses ruhelose Schaffen die Ursache der mancherlei Mißstände sei, welche an