



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts in Frankreich. 10. : Die Zersplitterung der Genremalerei. Der neueste Realismus. Die Landschaft.

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

Die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts in Frankreich.

10.

Die Zersplitterung der Genremalerei. Der neueste Realismus.

Die Landschaft.

Delaroche gilt gewöhnlich in der Kunstgeschichte als einer der Hauptvertreter des modernen Realismus. Ein Wort, mit dem in neuerer Zeit kein geringer Mißbrauch getrieben wird; die Grenzen des Begriffs werden bald erweitert, bald enger gezogen. Versteht man darunter die Darstellung des Lebens, welche einen geistigen Inhalt in wirklichen, d. h. in diesem Falle in geschichtlichen Gestalten zur individuellen, farbenwarmen Erscheinung herausbildet, so ist Delaroche allerdings Realist. Aber der Realismus gibt sich neuerdings für eine andere, ganz eigenthümliche Kunstform aus. In Frankreich bezeichnet er — es ist hier die Rede von der Figurenmalerei — die absichtlich naturgrobe Auffassung der alltäglichen gemeinen Wirklichkeit; in Deutschland tritt er als etwas verspäteter Nachtrab früherer französischer und belgischer Versuche auf: er will wol Geschichte darstellen, aber der Vorgang soll in der ganzen Breite natürlichen Geschehens und in körperhafter Satttheit der Farbe erscheinen, Form und Bewegung der Gestalt dem zufälligen Momente der derben, drangvollen Wirklichkeit abgelauscht sein. Diesem Realismus war Delaroche fremd; selbst da, wo es ihm auf spannende, schlagende Wirkung ankam, strebte er nach der künstlerischen Vollendung, die ebenso wol feine Ausführung als eine edle, an's Ideale anklingende Bildung des Lebens voraussetzt. Und dies eben ist es, was er seinen Schülern zu überliefern, diese sich von ihm anzueignen suchten.

Was die Darstellung geschichtlicher Motive betrifft, so war sein Beispiel mehr von einer allgemeinen Anregung, als daß er directe Nachfolger gehabt hätte. Seine historischen Werke waren, wie wir gesehn, nicht eigentlich das, was man geschichtliche Bilder nennt, nirgends ein großer Wendepunkt, in dem ein Zeitalter zu entscheidender That und Gegenthat sich zuspitzt. Wir berühren hier die Frage nicht wieder, ob derartige Blitze der Geschichte überhaupt der bildenden Kunst Sache sind. Nach Delaroche's Vorgang trat die historische Malerei in nur noch größerem Umfang auf: aber sie beschränkte sich fast durchweg — und hier zeigte sich die Einwirkung des Meisters — auf das geschichtliche Sittenbild, große Menschen in Nebenbeziehungen und zuständlichen Situationen, ergreifende Vorgänge aus Specialgeschichten, die Anekdote, endlich rein genreartige Scenen aus historischen Episoden, in denen

an die Stelle der in die Geschichte eingezeichneten Individuen das Thun und Leiden der Gattung tritt. Zugleich wird das Leben der großen Künstler und Dichter, der Verfechter der geistigen Entwicklung in noch größerer Ausdehnung als bisher Gegenstand der Malerei; Hand in Hand mit der Zeitrichtung, welche ein tieferes Verständniß der Kunstwerke durch das Eindringen in die Privatexistenz ihrer Urheber zu erreichen sucht. In immer weiteren Kreisen umfaßt die Kunst die vergangene Wirklichkeit, und in gleichem Maße fortschreitend tritt die Zersplitterung ein, von der früher die Rede gewesen: seit Delaroche hat sich die Malerei nicht wieder in einer großen Kraft zur Spitze zusammengefaßt. Zugleich schwindet immer mehr das Interesse für den Inhalt der Stoffe: die malerische Erscheinung, die Wahrheit der äußeren Bewegung, der Reichthum des farbigen Lebens wird zur Hauptsache, und der Gegenstand ist der beste, welcher der gewandten und kundigen Hand des Künstlers das freieste Spiel läßt.

In den dreißiger und vierziger Jahren wirkt die Romantik noch fort; es fehlt nicht an friedlichen Szenen, aber noch sind das Erschütternde und Furchtbare, Gräuelmomente, Kerker, Marter und Tod an der Tagesordnung. Nach einer Reihe älterer, nun schon halb verschollener Namen — zu den bekanntesten gehören Saint-Evre und Monvoisin — tritt eine zweite Generation auf, die sich um Delaroche gruppirt; sie sucht ihren Darstellungen eine größere Freiheit der Bewegung, Schärfe des Ausdrucks, tiefere Wärme der Farbe zu geben. Voran Nicolas Robert-Fleury (sein bestes Bild im Luxemburg: Le colloque de Poissy). In der Scene aus der Bartholomäusnacht und der zur öffentlichen Buße verurtheilten Jane Shore ist es auf eine grelle Wirkung abgesehen, die dann auch durch eine talentvolle und energische Ausführung zum Theil erreicht wird. Es ist mit derartigen Bildern ein ähnlicher Fall wie mit den Romanen von Sue und Dumas: die Phantasie wird künstlich erhitzt und durch die täuschende Wahrheit der äußern Realität in einer unfreien Spannung erhalten. Ein milderer, aber weniger hervorstechendes Talent ist Fleury's Schüler: Charles Comte (bekanntestes Werk: Heinrich III. und der Herzog von Guise); ihm ist es schon weniger um ergreifenden Ausdruck, als die bunte Pracht vergangener Jahrhunderte zu thun. An sie schließt sich Claudius Jacquand aus der alten Lyoner Schule: matt und gezwungen, wo er eine Empfindung ausdrücken will, ziemlich geschickt in dem malerischen Durcheinander der Geräthe, in der Bewegung noch in der Steifheit der früheren historischen Kunst befangen.

Wohl tritt nun im geschichtlichen Sittenbilde das Häßliche immer mehr zurück, das die Romantik grell in ihre Bilder hineingestellt hatte, ohne es in den Fluß des beziehungsreichen Lebens aufzulösen, in welchem es durch das Schöne sich ergänzt. Aber zugleich drängt sich auch der bloß malerische

Reiz des Costüms und Geräthes immer breiter hervor; unter den Figuren ist nur selten noch eine charaktervolle Persönlichkeit, und das innere Leben ist unter der Masse und Pracht der Stoffe verschüttet. Die Gestalten sind keine erfüllten Menschen, es sind angezogene Modelle, im günstigen Falle durch materielle und zeitliche Eigenthümlichkeit, die äußere Situation charakterisirt. Die Blätter der Geschichte werden nach kleinen interessanten Vorfällen durchflübert, und diese feck, geistreich, mit eigenthümlichen Farben reich zu behandeln, wird immer mehr zur eigentlichen Aufgabe. Hier sind Eugène Isabey und Camille Roqueplan zu nennen, die sich auch als Marinemaler Ruf erworben haben. In neuester Zeit thun sich in einer solchen genreartigen Behandlung historischer Motive vornehmlich Eduard Hamman, Ernest Hillemaier, Henri Rodakowski, Ségesippe Betteur hervor. Fast alle diese Maler holen auch gern ihre Motive aus den berühmten Ateliers früherer Jahrhunderte; und dabei kommt es ihnen nicht minder auf das Spiel der Farben, das lebendige Scheinen und Schimmern der Stoffe, Waffen und Geräthe an, als auf die Darstellung von Glück und Leid der künstlerischen Existenz. Es liegt auf der Hand, daß hier die Grenzen des geschichtlichen und reinen Genre zu verschwimmen beginnen: das Thatsächliche schwindet zu so geringer Bedeutung zusammen, daß nicht selten die particularen Züge des alltäglichen Daseins, das gattungsmäßige Leben der Individuen zur Hauptsache werden.

So geht das historische Genre in eine Schilderung der Lebensweise, der Sitten, Trachten der verschiedenen Zeitalter über. Der Beschauer soll sehen, wie behaglich sich der Maler in vergangenen Perioden einzurichten weiß, aber auch, was des Lebens Brauch in dieser und jener Zeit gewesen ist, wie heiter und malerisch sich die eine und andere in ihrer eigenthümlichen Bestimmtheit anließ. Es versteht sich, daß hier auf die historisch treue Darstellung der Culturformen Gewicht gelegt wird, der Künstler soll sich die archäologischen und ethnographischen Studien der Neuzeit zu Nutzen machen. Natürlich wird, je nachdem derselbe mehr oder weniger Phantasie hat, bald mehr eine gemüthliche Beziehung der Personen innerhalb der Umgebung der verfloffenen Zeit, bald mehr das Außenwerk hervortreten.

In neuester Zeit ist, wie schon angedeutet, in dieser Weise das Alterthum zum Gegenstand des Genre geworden: das heroische Zeitalter soll uns in der einfachen Erscheinung des alltäglichen Daseins vertraut werden. Es sind besonders Schüler von Delaroche, welche in diesem Fache sich auszeichnen: mit der realistischen Wahrheit in der Bewegung und im Beiwerk suchen sie eine feine Vollendung der Form zu verbinden. An der Spitze dieser Gruppe steht Léon Gérôme, ein wirkliches Talent, dem indessen größere historische Compositionen nicht gelingen wollen (le siècle d'Auguste). Die geschicht-

lichen Motive sind nur ein Vorwand, um uns die schönen Menschen und Culturformen der alten Welt in der Bestimmtheit des gewöhnlichen Lebens vorzuführen. Die ungewohnte Anschauung, ein feines Verständniß für die Form und Bewegung des Körpers, dazu die sorgfältigste Ausführung geben den Bildern einen eigenthümlichen Reiz, aber fast in allen ist eine triviale, oft unedle Auffassung der geistigen Beziehung (griechisches Lupanar, Phryne vor den Richtern, der beiden Augurn). Von reinerer Wirkung sind insofern einige Genrebilder aus der neueren Zeit (Duell nach dem Maskenballe, russische Soldaten). — In einer andern Weise behandelt Louis Hamon antike Menschen in der Gewöhnung des täglichen Daseins. Er gibt Phantasiegebilde; er schiebt seinen Gestalten gerne novellistische Beziehungen moderner Art unter, bringt auch wol seine hell, leicht, anmuthig hingehauchten Figuren, denen deshalb doch die Bestimmtheit der Form nicht fehlt, in ein ganz räthselhaftes Verhältniß (*Ma soeur n'y est pas*, *Comédie humaine*, *Quart d'heure de Rabelais*, u. s. f.) Die Bilder sprechen eben durch dieses Spiel der Phantasie an, das in jener zarten, duftigen Behandlung seinen angemessenen Ausdruck findet. — In ähnlicher Art, wie diese Vorgänger, aber ohne sie zu erreichen, nehmen Picon, Tsambert, Jobbé Duval ihre Motive aus dem Gattungsleben der alten Welt.

Aus der neuern Zeit werden vornehmlich das 17. und 18. Jahrhundert mit Vorliebe behandelt. Für jenes haben die Holländer Gerard Dow, Mieris und Mezu die Anregung gegeben; in den meisten Fällen sind sie geradezu zum Muster genommen worden — und unerreicht geblieben. Gerade hier wird der Mangel an innerem Leben am fühlbarsten, den eine solche künstliche Rückversetzung in die alltägliche Wirklichkeit eines vergangenen Jahrhunderts mit sich bringt. (Beispiele: Brellouin und Dubasth). Denn hier ist keine That, keine durch die Geschichte überlieferte Situation, die dem Künstler, wie dem Beschauer ein tieferes Interesse einflößt; die bloße Gewöhnung aber, die Sitte einer Zeit ist in der Kunst nur dann von wahren Reiz, wenn aus den Gestalten die Kraft und Fülle des innern Lebensgrundes herausleuchtet, und das gelingt nur dem Künstler, der auf demselben Boden steht. — Besser wissen die Franzosen mit der Darstellung des Rococo umzugehen: die Zeit des Puders, der Zierlichkeit und des feinen Lebensgenusses ist von Frankreich ausgegangen, und in diese kokette, geschmückte Welt, in dieses Leben voll Lächeln, Spiel und Lust verstehen auch die heutigen Franzosen sich wohl hineinzufühlen. Vor Allem ist es Ernest Meissonnier, der die Menschen des 18. Jahrhunderts nicht bloß in ihrem Costüm und ihrer häuslichen Umgebung, sondern auch in ihrer Lebensweise, den Umgangsformen, ihrem geistigen Typus zu treffen weiß. Er nimmt sich meistens die stille, harmlose Seite des Lebens zum Vorwurf, muscicirende, lesende, spielende, gemüthlich beim Glase Wein versammelte

Menschen), einfache Situationen ästhetischer Beschäftigung oder ruhigen Selbstgenusses, in denen das Individuum mit seinem ganzen Lebensfond bei der Sache ist. In der Zusammenstimmung des Locals mit den Personen, in der Wahrheit der Bewegung, des Ausdrucks, in der Sicherheit der Form- und Farbengebung, endlich in der miniaturartigen Ausführung sind die Sachen unübertrefflich; aber es fehlt den Gestalten doch die Lebendtiefe, die innere Seelenfreude, die allein das Genrebild zum absoluten Kunstwerk erhebt. Seine Figuren sehen doch aus, wie wenn sie um den Beschauer wüßten und nun, wie wenn nichts wäre, mit möglichster Unbefangenheit Alles aufböten, um sich von ihrer besten Seite zu zeigen. Daß sich Meissonnier an die gezierten Menschen des 18. Jahrhunderts wendet, zeigt eben, daß es seiner Kunst selber an jener Lebendtiefe fehlt. Meissonnier hat mit der feinen Eleganz seiner Cabinetsbilder eine Geschmacksrichtung des Zeitalters getroffen und fand daher eine ziemliche Anzahl Nachahmer: Chavet, Plassan, Fauvelet — der indessen seine Vorwürfe meist der neuern Zeit entnimmt — Gadamard, Ruiperez. Keiner kommt dem Meister gleich. Eugene Fichel malt in derselben Weise heitere gesellschaftliche Scenen des 18. Jahrhunderts von größerer Ausdehnung ohne allen Humor. Joseph Caraud und Alphonse Roehn stellen die Rococozeit in größerem Maßstabe mit ziemlicher Fertigkeit dar, ohne es weiter als zu ausdruckslosen Costümbildern zu bringen.

Fühlt sich der Künstler durch die Armuth und Nüchternheit der gegenwärtigen Culturformen und durch die mürrische Knappheit, die selbst den Freuden unserer Zeit anklebt, in die Vergangenheit zurückgetrieben: so ist es wol derselbe Mangel, der ihn in den Werken der Dichter nach Vorwürfen suchen heißt, die sich allenfalls von der bildenden Phantasie gestalten lassen. Es ist immer mißlich, wenn sich die eine Kunst aus der andern die Stoffe holt, weil sie dieselben von ihr schon halb zubereitet empfängt; es zeugt von einem gewissen Unvermögen des innern Schaffens und vermehrt die Trägheit, weil mit den Gestalten, die dem Dichter eigenthümlich angehören — und dies ist in der modernen Poesie der Fall — sich nicht nach Belieben umspringen läßt. Schon die Romantik hatte, um stärker auf die Phantasie zu wirken, dieses Entlehnungssystem angefangen, und in neuester Zeit wimmelt es geradezu von Darstellungen nach neueren Dichtern. So lassen sich Herman Bohn und Duval le Camus (der Jüngere) ihre Motive gerne von Shakespeare geben; der Erstere bringt es nicht zum Fluß des Gestaltens, der Zweite verflüchtigt das Bild des Poeten in phantastische Nebel. Von Doré's Dante ist schon die Rede gewesen. Andere suchen sich haarsträubende Greuelmomente, bei denen nicht einmal der Gedanke verweilen mag, bei Victor Hugo. Besondere Gnade aber hat jetzt der Goethe'sche Faust vor den Augen der französischen Genremaler gefunden. So hat neuerdings Tissot Gretchen und

Faust in vier oder fünf Bildern mit dem ganzen Apparat des gothischen Mittelalters hart und scharf nach dem hierzu schlecht gewählten Vorbilde der van Eyf'schen Schule dargestellt. Eine Verquickung moderner Poesie mit alterthümlicher Anschauung, die nur zu sehr beweist, wie rathlos die Kunst im Leeren herumtappt. —

Eine ähnliche Verkennung der eigentlichen Aufgabe der Malerei findet sich in verschiedenen Versuchen, einerseits bloßen Träumen der Phantasie, andererseits einer abstracten und kleinbürgerlichen Moral eine bildliche Form zu geben. Celestin Nanteuil malte mit coloristischem Effect die Erinnerungen eines alten Jagdhüters als in der Luft schwebende Gestalten, Papety in schillernden Farben den Glückstraum, genau nach dem Systeme Fourier's. Dagegen stellt Barthélemy Glaize in realistisch derben Formen und körperlicher Farbe die vom Schicksal heimgesuchten großen Männer aller Zeiten unter den Namen „le pilori“ am Pranger dar und neuerdings das als altes Weib personifizierte Glend, wie es blühende Mädchen dem Verführer in die Arme treibt; Veloir läßt seine nackten Figuren, um ihnen ein erhöhtes Interesse zu geben, den Klettermast hinaufsteigen, das oben hängende Geld zu erlangen, wobei sie denn jämmerlich zu Grunde gehen: die Allegorie des Börsenspiels. Andere suchen die nebelhaftesten Gebilde schauriger Volksmärchen festzuhalten, deren Reiz gerade im wolkenartigen Verschweben besteht. In ähnlicher Weise greift Octave Penquilly l'Haridon, dem es übrigens an gestaltender Phantasie nicht fehlt, in das Gebiet der Poesie über, wenn er seine Figuren in eine seltsame phantastische Situation setzt, um den Beschauer zu ergreifenden Gedanken anzuregen (Tod eines armen Teufels in einer Spielhölle, Tod des Judas). Ein ganz anderer, aber noch schlimmerer Fall ist es mit François Biard, der mit einem nicht unbedeutenden, aber rohen Talente in die Domain der Journalliteratur eingreift, sei es, daß er sich Illustrationsweise aus dem niederen Volksleben oder abentheuerliche Scenen aus seinen weiten Reisen (Skavenhandel, Europäer in Urwäldern u. dgl. mehr) zum Vorwurf nimmt.

Im Gegensatz zu derlei Verirrungen geht eine andere Klasse von Malern durch die Wahl anziehender Motive und eine stimmungsvolle Behandlung auf eine solche poetische Wirkung aus, die den Gesetzen der bildenden Kunst nicht widerspreitet und den Reiz des Malerischen durch den Hauch einer über das Bild ausgegoffenen Empfindung erhöht. Die Stoffe sind meistens wieder dem italienischen Leben entnommen. Der bedeutendste ist Ernest Hébert (Schüler von Delaroche), dessen *Malaria* einen großen Erfolg hatte: eine römische Familie entflieht auf der Barke die Tiber hinab der Ansteckung. Die schönen, zum Theil vom Leiden schon leise angehauchten Gestalten, der stille Zug der Wehmuth, ihre seelenvolle Beziehung zu einander, der schwüle unheimliche Luftton, in dem Erde, Menschen und Wasser schweben und schwimmen: das

Alles bringt eine Stimmung hervor, die sich wie eine süße Schwermuth auf das Gemüth des Beschauers legt. Der Zug dieser eigenthümlichen Melancholie ist auch in den größeren italienischen Gestalten des Meisters; dazu kommt eine Behandlung, welche die feste Form, ohne sie aufzulösen, in einen bläulichen zarten Duft wie verzittern läßt. In ähnlicher Weise suchen Auguste Gendron (Florentinische Scene aus dem 15. Jahrhundert) und Alfred de Carzon eine zugleich malerische und poetische, die Empfindung anregende Wirkung zu erreichen; Galabert's und Cabanel's (poète florentin), die zum Theil auch hierher zählen, ist schon bei den Idealisten gedacht. Jean Aubert hält sich mehr an classische Gestalten, die er in eine sentimentale Beziehung bringt. Rodolph Lehmann und Pignero llo, eine Art Nachfolger von Robert, gehen mehr auf coloristischen Reiz aus. Keiner von diesen allen kann sich mit Hébert messen. Was die ganze Gattung kennzeichnet, ist ein merkliches Hervorheben des Malerischen, das zugleich durch irgend einen poetischen Reiz der modernen Gefühlweise entgegenkommen soll. — Ein eigenthümliches Talent ist Narcisse Diaz, der mit anmuthigem, etwas leichtfertigem Spiel der Phantasie die Nymphen und Götter der alten Welt in Busch und Wald verklingen, verschweben läßt, um über sie den Zauber einer romantischen Welt auszugießen. Diese ungewisse Schwebel zwischen beiden Welten drückt sich denn auch in der Behandlung aus: alle Formen und Bewegungen zerfließen wie in Waldesduft; es ist ein Gaukeln und Lächeln von unbestimmten Traumgebilden, die auch wol mit verführerischem Reiz an die Sinnlichkeit sich wenden, und das Ganze ist schließlich wie das musikalische Ausklingen einer märchenhaften Stimmung.

Sind alle diese Maler von einer gewissen Absichtlichkeit, mit welcher sie zu der malerischen die poetische Wirkung fügen, nicht freizusprechen: so macht sich neben ihnen eine Klasse von Künstlern, denen es vornehmlich um Eleganz zu thun ist, durch eine absolute Leere an poetischer Empfindung bemerklich. Es sind die Moderner, welche die verschiedensten malerischen Motive mit einer und derselben charakterlosen, hohl lächelnden, geleckten Manier behandeln, in der Form und Bewegung weiblich kokett sind, Seide und Sammet eben frisch aus dem Laden gekommen zu malen verstehen und durch eine glatte äußerliche Vollendung dem Publicum imponiren. Der ältere Dubufe und Fred. Chopin eröffnen diese Richtung (Letzterer mit pretentiösen Geschichtsbildern), ihnen folgen der jüngere Dubufe, Winterhalter und Charles Louis Müller. Die schönsten Motive werden durch sie zur naturlosen Eleganz verzerrt; sie erhalten eine salonfähige Toilette, in der sie bei einem absoluten Mangel alles inneren Lebens die Liebenswürdigen zu spielen suchen. Ob sich diese Künstler große tragische Momente oder anmuthige Scenen heiteren Lebensgenusses zum Vorwurf nehmen (Müller thut beides),

ob sie sentimental oder fröhlich werden, ist ganz gleichgültig: immer ist ihnen die rostige Seifenglätte des Fleisches und der funkelnagelneue Schimmer der Stoffe die Hauptsache. Was den Ausdruck anlangt, so wird Heiterkeit durch Lächeln mit einer Reihe von Perlenzähnen, Schmerz durch unmenschlich rührenden Augenausschlag bezeichnet. Weder in dem einen noch andern Falle ist ein Fünkchen Seele in den Personen, und man begreift nicht recht, wie sie sich bewegen können.

Es kann nicht Wunder nehmen, daß sich die vornehme Welt aus dieser Klasse ihre Portraitmaler holt, die beiden Dubuse und Winterhalter; ganz so, wie sie sich im Spiegel sieht, ganz so wissen diese Maler sie darzustellen, nur noch etwas verwaschener. Was das Portrait überhaupt betrifft, so ließe sich dabei allein ein langes Klagegedicht über die heruntergekommene Kunst anstimmen. Entweder es gibt fast keine Individuen mehr, die in ihrer bloßen Erscheinung die Bewegtheit und den Wurf eines inneren tüchtigen Lebens haben, welche die Festigkeit ihres so oder so bestimmten Charakters an der Stirne tragen und in deren Augen doch die Ruhe und der Frieden des allgemeinen Menschlichen ist: oder die Kunst versteht es nicht mehr, die Menschen so zu erfassen. Hoffentlich nur das Letztere. Die breite und große Art, das Individuum in seiner Besonderheit und doch wieder in der Allgemeinheit seines geistigen Lebens zu sehen, diese Art, welche die alten Deutschen, Italiener und Niederländer gemein haben, scheint verloren zu sein. Nur Ingres, seine Schule und Delaroche machen hier und da eine Ausnahme; aber der mächtige Zug der unbewußten Lebensfülle ist doch auch in ihren Bildern nicht. Von den eigentlichen Portraitmalern ist es fast nur Ricard, der bisweilen mit coloristischer Wärme die Individualität aus ihrer Tiefe heraus zu geben sucht; aber durch das Bestreben, die individuelle Lebensfarbe durch aparte Prozeduren herauszubringen, erhält die Erscheinung etwas Unfreies und Gemachtes. —

Es bleibt uns noch die Betrachtung derjenigen Genremaler übrig, die ihre Stoffe der gegenwärtigen Wirklichkeit entnehmen. Schon öfters ist der Ungunst der modernen Culturformen gedacht; mit der knappen mürriſchen Sitte und der unmalerischen Erscheinung der höheren Stände kann der Maler wenig anfangen. Man sieht denn auch wenig Versuche der Art (Toulmouche); rührende Familienbegebenheiten aus der bürgerlichen Sphäre, wie sie in früheren Jahren von dem älteren Duval le Camus, Grenier, Destouches, Lesorre nicht ohne Erfolg dargestellt wurden, sind aus der Mode gekommen. Ein ausgiebigeres Bild bieten die niederen Stände, das Leben des Volkes. Es handelt sich hier nicht um die absichtliche, anspruchsvolle Darstellung der platten Wirklichkeit; sondern der Künstler will dieses einfache, beschränkte Dasein schildern, weil es sich doch noch malerischer an-

läßt, als das der gebildeten Klassen, zum Theil auch wol, um uns einen Blick in die stillen Stuben und Mansarden werfen zu lassen, in ihre arbeitssame Behaglichkeit, ihr alltägliches Leid und Glück. In die Tendenzpoesie der „Geheimnisse von Paris“ hat sich glücklicher Weise nur selten ein Maler verirrt (Tassaert). Bald ist die Darstellung ganz einfach, möglichst unbesungen, ja von allzugeringem Aufwand der Phantasie: harmlose Situationen ohne jedes tiefere Interesse (Bonvin, Guillemin, Duverger). Oder der Künstler setzt seine Personen in eine geistige Beziehung, die aus dem Leben des Standes gegriffen ist und sich an die gemüthliche Theilnahme des Beschauers wendet (Prayer, Fortin, Laugée, Armand Leleuy). Oder endlich er sucht die Ausgelassenheit und komische Fröhlichkeit, die auch in diesem Stande nicht mehr das Frische und Franke hat, das die Wirthshaus-scenen von Teniers so anziehend macht, da, wo er sie allenfalls noch findet, in der Kinderwelt (Edouard Frère).

Im Durchschnitt sind die Bilder dieser Maler geschickter gemacht, als was man Derartiges bei uns zu Lande sieht. Sie sind fast alle durch eine gute Schule gegangen, und das Bestreben der französischen Malerei seit der romantischen Periode, in der Bewegung wahr und natürlich zu werden, ist ihnen zu gute gekommen. Einen gewissen malerischen Reiz wissen sie durch ein saftiges Herausheben der Gestalten aus der Leinwand zu erreichen; auch verstehen sie es, das Tageslicht, die Dämmerung in den geschlossenen Raum stimmungsvoll hineinleuchten zu lassen. Aber es ist doch eine Art von Contrast, durch den sie auf den Beschauer zu wirken suchen, und das nimmt ihren Menschen den Reiz der Harmlosigkeit, läßt die Existenz derselben als eine sorgenvolle und gebrochene erscheinen.

Ein frischeres Leben haben die Darstellungen aus dem Land- und Bauernleben. Es ist nicht von den Bildern die Rede, welche grundsätzlich auf die bloße Natur im Gegensatz zur Verfeinerung der Cultur den Accent legen; hier handelt es sich einfach um das heitere Treiben der Dorfschenke, um die naive, malerische Thätigkeit und Ruhe des Landmannes, der zur Natur ein noch ungebrochenes Verhältnis hat, in Wald, Feld und Haus. Gewöhnlich hält sich der Maler an die Eigenthümlichkeit eines bestimmten Stammes. Gustave Brion ist im Elsaß zu Hause (gute Compositionen, aber etwas harte Behandlung), Marchal geht hier und da in den Schwarzwald; Jeauron und Adolphe Leleuy haben sich in der Bretagne angestellt. Der Letztere versteht es, seine kräftigen Gestalten, flüchtig, aber fest und lebendig behandelt, stimmungsvoll von der Landschaft abzuheben und eine saftige, harmonische Farbenwirkung zu erreichen. Alexandre Antiqua sucht Glück und Leid, das stille Behagen des Bauernlebens überhaupt darzustellen, ihm kommt es schon neben dem malerischen Reiz auf die realistische Wahr-

heit der Erscheinung an. — Eine ziemliche Anzahl von Malern hält sich an das niedere Volkstreiben mehr südlicher Gegenden, nicht um das gediegene Leben voller, ganzer Naturen zu schildern, sondern um in der malerischen Umgebung die durch die Noth der Wirklichkeit charakterisirte, aber auch gebrochene Form und Bewegung aufzuzeigen (Hédouin und Achille Lo, spanische und böhmische Scenen, Clère, Guiaud; Loubon sucht geradezu das Häßliche, Patrois in russischen Motiven mehr das Malerische). — Es fehlt im Ganzen auch hier an der liebevollen und naiven Behandlung.

Von der Verirrung der neuesten Kunst, inhaltlose genrehafte Stoffe in anspruchsvoller Lebensgröße darzustellen, ist schon früher die Rede gewesen. Hier ist natürlich keine Spur von der genialen Auffassung der Spanier, eines Velasquez und Murillo, in der die Bettler und Menschen aus dem Volke in der königlichen Grandezza eines um die Dinge dieser Welt unbekümmerten Daseins als unendlich berechtigt erscheinen. Es kommt den Malern meistens nur auf eine möglichst wahre, frappante, dem Beschauer entgegentretende Darstellung der puren Prosa des Lebens an (Grosclaude, Duveau, Verlat, Luminais, große Thiermärkte u. dgl.; komische Absicht in Lambron's Begegnung Maskirter mit einem Todtenwagenführer); im besten Falle suchen sie eine gewisse Farbenwirkung und Lebendigkeit der Bewegung. Wir nähern uns immer mehr dem grundsätzlichen Realismus, der sich die Aufgabe stellt, die gemeine Wirklichkeit so naturtreu, wie nur möglich, grell und körperhaft in den Rahmen zu stellen.

Auch darauf ist — im fünften Artikel — schon hingewiesen, daß bei allen naturalistischen Bestrebungen das Bedürfniß nach malerischen und durch die Stimmung des Locals poetischen Motiven nur um so stärker sich hervor-
gekehrt und in der Ferne, in der Welt des Morgenlandes neue Nahrung gesucht hat. Horace Vernet und Decamps haben, wie wir gesehen, diese Richtung angebahnt. Auch auf diesem Gebiete geht jetzt der Maler in den meisten Fällen auf volle Naturwahrheit aus; die zufällige Härte und Unschönheit der wirklichen Form in dem Duft und Schimmer der südlichen Luft, in dem verfochten Einklang glühender Localfarben soll den Bildern den täuschenden Schein des Lebens geben. Die meisten Darstellungen verbinden das Genre mit der Landschaft: wir haben in dem angeführten Aussage gezeigt, daß diese Vermischung beider Gattungen für das europäische Auge aus dem Wesen des Orients folgt. Berchère, Tournemine, Belly, Bellel haben sich besonders hervorgethan (arabisches Städte- und Landleben, Karavananen, Jagden u. s. f.). Einzelne haben die eigenthümlichen Sitten des Orients zu schildern gesucht (Charles Frère, Dehodenig, Monlignon, Tissier). Einen besondern Reiz haben die Sachen von Eugene Fromentin: er versteht es ebensowol das dumpfe, brütende und doch wieder in der Thätigkeit

straffe Wesen der orientalischen Menschen als den ungemein feinen und lichten Luftton, in dem die ganze Natur schwimmt, in einer skizzenhaften, aber leichten und sichern Behandlung wiederzugeben. —

In der Darstellung des Thierlebens haben es die neueren Franzosen zu einer großen Virtuosität gebracht. Was die Auffassungsweise im Allgemeinen betrifft, so verweisen wir wieder auf das fünfte Kapitel. Die älteren Maler, worunter Brassacast der bedeutendste, sind in der Behandlung sorgfältig und ausführlich, haben aber etwas Zartes und Gelecktes. Rosa Bonheur gibt ganze Scenen aus dem Betrieb des Ackerbaus; sie sieht dieses Naturleben in seiner kräftigen Fülle und Schönheit, und daher mag es kommen, daß sie ihren Thieren, so gut sie sich auch auf deren Bildung versteht, nicht den Schein einer individuellen Bestimmtheit zu geben vermag. Constant Broyon dagegen, der ganz dieselben Stoffe behandelt, stellt das Thier in der Erscheinung dar, die ihm die harte Wirklichkeit der Noth und Anstrengung gegeben hat; zugleich aber weiß er über seine Bilder eine täuschend wahre Luft- und Lichtstimmung zu ziehen (kalter Morgen, Mittagssonne u. s. f.) und in seine Anordnung eine gewisse Behaglichkeit des Landlebens zu bringen, die diesem Realismus eine Art von Poesie geben. Er hat viele Nachahmer gefunden. Alfred de Dreux malt mit Geschick das Racepferd, Berrassat den Karrengaul. Philippe Rousseau sucht mit flüssigem, aber flottem, lebendigem Strich dem Thierleben eine komische Seite abzugewinnen. —

Werfen wir einen übersichtlichen Blick auf diese ausgedehnte, unter die Künstler bis in's Kleinste vertheilte Welt der Genremalerei: so zeigt sich, wie wir dies gleich Anfangs bemerkt, trotz des Reichthums der nach allen Seiten aufgeschlossenen Stoffwelt eine Gehaltlosigkeit in den künstlerischen Ideen, eine Armuth der Phantasie in der Erfindung, wie sie in einer früheren Kunstperiode nicht leicht anzutreffen ist; es fehlt eben in der Auffassung an der inneren Lebensfülle und Fülle, sei es nun, daß diese in den Erscheinungen, die dem Maler sich bieten, nicht heraustritt, sei es, daß seine Anschauung sie nicht zu entdecken vermag.

Die vielbesprochene Ungunst des Zeitalters liegt hier offen zu Tage. Andererseits aber zeigt sich in der Behandlung eine nicht gemeine Geschicklichkeit und eine Ausbildung des malerischen Sinnes, die sich im Ganzen mit richtigem Tact an die Welt der Erscheinung hält und diese in schlagender Naturwahrheit wiederzugeben mit allen Mitteln der Darstellung bemüht ist. Die historische Malerei ist gleichsam in Stücke gegangen. Ein Versuch des früher erwähnten Thomas Couture, ihr durch seine „Römer des Verfalls“ (1847) einen neuen Aufschwung zu geben, ist verunglückt; in den halbnackten, beim üppigen Mahl versammelten, nur äußerlich verbundenen Gruppen drückt sich, was dem Maler vorschwebte, nicht aus, auch das heruntergekommene

Leben muß in der Kunst noch als Leben erscheinen, und hier ist bloß eine Zusammenstellung unlustiger Menschen. Was Couture berühmt und zum Meister einer großen Schule gemacht hat, ist seine Kenntniß des Metiers, vor Allem sein eigenthümliches Geschick, durch die Modellirung in farbensatten, zerriebenen Tönen den körperhaften Schein der Wirklichkeit zu erreichen. Aber er ist es auch, der die Künstler in dem Hervorheben ihrer subjectiven Geschicklichkeit bestärkt und das Beispiel gegeben hat, durch verwickelte Procedures, welche die feine und geübte Hand verrathen sollen, Wirkungen anzustreben, die sich viel einfacher erreichen lassen. Das ist es eben, wodurch sich die neueste französische Kunst bemerklich machen will: das Talent und die Virtuosität der bloßen Mache. Und dann, was damit in nahem Zusammenhang steht, das Bestreben, in der Darstellung den unmittelbaren Natureindruck wiederzugeben. Also einerseits soll die geistreiche Hand des Künstlers sichtbar sein, es entsteht der „chic“; andererseits erscheint das Bild um so wahrer, als es die Form und Bewegung der ganz zufälligen, alltäglichen, von den kleinen Leiden des Lebens mitgenommenen Wirklichkeit darstellt. Wir können hier nicht näher darauf eingehen, daß die alten Meister auch diese zu treffen, indessen durch eine große Behandlung über das Gemeine zu erheben oder in ein ideales Ganze zu setzen wußten: aber auch so viel ergibt sich auf den ersten Blick, daß auch hierin die moderne Zeit nichts Neues geschaffen hat. Glücklicher Weise wird in vielen Fällen das Heraustreten der künstlerischen Fertigkeit und der krasse Realismus in der Wahl und Auffassung der Motive durch einen tüchtigen malerischen Sinn in Schranken gehalten und so, da es an der großen Kunst fehlt, wenigstens in der kleinen manches Anziehende hervorgebracht.

Indessen hatte sich doch jenes Streben nach realistischer Wahrheit in der Wahl der Gegenstände sowol als in der Darstellung so tief in die neueste Kunst eingewurzelt, daß es sich als eigenthümliche grundsätzliche Richtung festsetzte. Gustave Courbet war es, der als Künstler und Doctrinär zugleich mit einem solchen Materialismus der Kunst eine neue Periode der Malerei zu gründen meinte. Ein reichbegabtes und nicht oberflächlich gebildetes Talent, aber durch die Reflexion über sein Zeitalter und die Sucht, etwas Neues zu schaffen, auf die seltsamsten Abwege geführt. Im Jahre 1851 erregten seine lebensgroßen Steinklopfer und das Begräbniß zu Ornans das heftigste Für und Wider der Künstler und Laien: gewöhnliche Menschen in der ganzen Erden schwere und Plattheit prosaischer Lebensnoth und Arbeit dargestellt, aus der groben Wirklichkeit wie herausgeschnitten, reiz- und phantasielos auf die Leinwand übertragen. Es war eine Kunst, die auf lauter Gegensätzen beruhte: der Stoff sollte als Rückschlag gegen die geschminzte Sitte und Verfeinerung des Zeitalters, die Wahrheit des niederen Lebens gegen die ge-

Sichtliche Vergangenheit die Greifbarkeit der Gegenwart hervorheben, die Behandlung lehnte sich gegen das Recht des Ideals und der Schönheit auf und erklärte die geistlose Realität der untersten Gattung für das Künstlerische. Bis zu diesem Extrem war in seinem einseitigen Verlaufe der Realismus gekommen, der in Géricault vom leidenschaftlichen Pathos ausgegangen war. Courbet und seine Nachfolger vergessen, daß auch die Malerei eine Kunst des Scheins ist und daß selbst das Gemeine bei seinem Durchgang durch die Phantasie den verklärenden Hauch des menschlichen Geistes empfängt; will dieser in das Materielle ganz aufgehen, so ist das einfach ein Widerspruch, an dem schließlich die ganze Richtung zerschellt. Courbet wurde denn auch, nachdem er noch mehrere Bilder von jener Art gemalt hatte, der Sache müde und zeigt nun sein Talent in einer zwar derb-realistischen, aber breiten und lebendigen Behandlung der Landschaft und des Thierlebens. Seine Nachfolger sind größtentheils Karikaturen: Millet, Salmon, Desvauy.

Ein eigenthümliches Talent ist Adolphe Breton, der sich, wie Courbet, die Darstellung des niederen Lebens in seiner ganz zufälligen Wirklichkeit zum Grundsatz macht, aber durch freie, warme Lichtstimmungen und einen leisen sentimentalen Anflug, den er seinen Gestalten zu geben weiß, eine Art poetischer Wirkung erreicht. Er entnimmt seine Motive der mühsamen Thätigkeit des Landmannes, aber das Ganze wirkt in der vollen Gluth der Mittagssonne oder dem warmen Dämmerchein des Abendlichts wie ein wehmüthiges Idyll, und seine Bäuerinnen sehen nicht selten aus, wie wenn sie um ihre Noth wüßten und bisweilen wol auch, ähnlich wie die Landmädchen der Georges Sand, einer gewissen Gefühlschwärmerei nicht abgeneigt wären. Nicht zu vergessen ist, daß diese Realisten in allen äußeren Mitteln der Darstellung wohl bewandert sind und vornehmlich durch eine kräftige Behandlung der Localfarben und eine geschickte Anwendung der Contraste einen lebhaften malerischen Effect zu erreichen wissen. —

(Schluß der Artikel in nächstem Heft)