



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die Pariser Kunstausstellung von 1861 und die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts in Frankreich. 5. : Die historische und monumentale Malerei. Die Bedeutung des Genre und der Landschaft in der ...

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

Theologen, der hier, wie es scheint, mit einem halb verhüllten glaubens-einheitlichen Stoßfuzer zu schließen sich gedrungen fühlt, halten wir es mit dem Historiker, der an mehreren Stellen, so z. B. auf S. 106, für eine Universität eine freie Entwicklung der mannigfaltigsten Kräfte verlangt, mögen auch die Resultate zuweilen diametral auseinander zu gehen scheinen, und uns als Einheit des Ganzen den Baum der Wissenschaft hinstellt.

Und in der That geht durch das ganze Buch der Gegensatz zwischen dem für akademische Selbstregierung, für Freiheit der Wissenschaft interessirten Historiker und dem katholischen Theologen, der gewisse äußere Postulate nicht von sich abweisen kann, und die Vermittlung beider Standpunkte ist dem Verfasser nicht so gelungen, daß nicht an manchen Stellen Widersprüche zu Tage träten. Wir unsrerseits haben mehrfach nicht umhin gekonnt, dem Theologen zu opponiren, dem Historiker dagegen sagen wir unsern Dank für das Buch, welches sich durch die eingehende auf wissenschaftlicher Forschung beruhende Darstellung der Gründung und Entwicklung der Leopoldina, sowie durch die Mittheilung einer Reihe von äußerst wichtigen, bisher entweder gar noch nicht oder sehr ungenau abgedruckten Actenstücken ein großes Verdienst um die schlesische Geschichte erworben hat.

Die Pariser Kunstausstellung von 1861 und die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts in Frankreich.

Die historische und monumentale Malerei. Die Bedeutung des Genre und der Landschaft in der neuesten Kunst.

Geschichtliche Bilder im eigentlichen Sinn d. h. Gemälde, welche folgenreiche Vorgänge oder Persönlichkeiten, in denen sich der Charakter und die Interessen einer Zeit bestimmend und entscheidend zusammenfassen, in einer ebenso tiefen als künstlerischen Auffassung behandeln, hat die Ausstellung eine aufzuweisen. Mag nun die Kunst durch die Hindernisse abgeschreckt sein, die sie überwinden mußte, um auf dem Gebiet der Geschichte heimisch

zu werden, mag ihr selber der große Sinn für ein erhöhtes Leben fehlen: sie scheint sogar auf bloße Versuche verzichtet zu haben.

Ein Maler aus der frühern fruchtbaren Zeit, da man noch die Säle zu Versailles mit historischen Bildern zu Duzenden füllte, Eugen Deveria, hat den Empfang des Columbus durch Ferdinand und Isabella dargestellt. Der ganze Hofstaat in prächtig leuchtendem Costüm, die civilisirte und wilde Begleitung des Seefahrers, ja, was beide Welten Schönes und Merkwürdiges haben, ist auf dem Bilde zusammengedrängt; die Menschen sind unter dem lärmenden, glänzenden Beiverk erstickt, das grelle Feuer der Farbe hat jeden Ausdruck, jede Individualität verzehrt. Die welthistorische Bedeutung des Columbus läßt sich mit dem besten Willen nicht einmal ahnen. Bilder der Art, in denen die Bedeutung eines Vorganges durch das Heraustreten der äußeren Dinge vollständig verschüttet wird, sind übrigens in Frankreich seltener als bei uns. — Was sonst noch von großen Bildern nach Geschichte aussieht, ist geschichtliches, oft nur anekdotenhaftes Genre. Bemerkbar macht sich eine Episode aus der jüngsten syrischen Christenverfolgung von Emil Lafon (dem wir schon oben begegnet haben). Daß sie in der Gegenwart spielen, macht die häßlichen Wirren des Orients und die brutale Wildheit eines in der Zerfetzung begriffenen Volkes nicht historisch bedeutend, daß sie im malerischen Morgenland spielen, nicht zum günstigen Motiv für den Künstler. Hier zeigt sich gleich die Schattenseite der Stoffe aus der Gegenwart. Die gesittete Welt wird wol noch malerisch, aber meistens nur in dem widerwärtigen, oft empörenden Kampf mit der Barbarei eines zwar in seiner äußern Erscheinung noch ästhetischen aber ausgelebten Volkes, das sich als rohe Natur der Gesittung entgegenwirft. Derlei „grausame Begebenheiten“ ist man gewohnt, auf Jahrmärkten als Illustrationen zu herzerreißenden Volksliedern zu sehen. Uebrigens ist die Geschicklichkeit des Künstlers in der dramatischen Belebung des Vorgangs, im heftigen Schwunge der Bewegung, im Nackten, in der Energie der Formen- und Farbengebung anzuerkennen, obwol zur Vollendung noch vieles fehlt. Das Bild hat die Gluth und den Wurf des wirklichen Lebens, der Gegensatz zwischen den schönen fast nackten Frauen und der wuchtigen Wildheit der in den Tempel dringenden Mörder — wovon Einer zu Pferde — thut seine Wirkung.*)

Auch in Deutschland werden Greuelsenen gemalt, man sucht Vorgänge auf, deren bloßer Anblick Eindruck macht, und wählt das Gräßliche. Aber der Maler sorgt dafür, daß den Beschauer die Wirkung nicht überwältige; die lahme und mangelhafte Erscheinung des Bildes schwächt dieselbe so ab, daß sie der Phantasie unschädlich wird. Geht man einmal darauf aus, die Seele

*) Ein Gemäuel von noch größerem Format (Motiv: eine unbekante Episode aus der Geschichte von Lothringen) v. Meyer ist der Erwähnung nicht werth.

durch schauerliche Motive zu erschüttern, die Theilnahme nicht zu erregen, sondern zu erzwingen, so lerne man auch das Furchtbare in der wilden Hestigkeit der aufgerüttelten Naturkraft darstellen. Wir wollen im Ganzen die realistische Manier, die ihren Gegenstand in das heiße, verwirrende Gewühl der Wirklichkeit versenkt, die ihn zur Erdschwere herabzieht, nicht gut heißen; auch der Maler, der sich den Sturm und Drang, die Noth und Qual, den zerstörenden Kampf des Menschen mit einer ihm widerstrebenden Welt zum Vorwurf nimmt, muß dies in die Idealität des künstlerischen Scheins erheben. Nicht dadurch, daß er die Natur vergift und an ihre Stelle eine hergebrachte, ihr halbwegs ähnliche willkürlich zugeschnittene Form und Bewegung setzt; sondern durch eine Behandlung, welche die ganze Kraft und Fülle der Erscheinung wiedergibt und nur die störenden, trübenden, dabei für die Sache gleichgiltigen Zufälle des wirklichen Momentes zu Gunsten der künstlerischen Wirkung ausscheidet. Ein Musterbild für diesen Realismus ist z. B. der bethlehemitische Kindermord von Rubens in der Münchner Pinakothek. Die neueste französische Kunst — wir haben hier vorerst nur die historische Richtung im Auge — welche vor Allem durch die Wahrheit der Erscheinung wirken will, hält zwar in den meisten Fällen das künstlerische Maß nicht ein, sie findet auch in den rein zufälligen Eigenheiten, die im Gedränge des wirklichen Vorgangs mit unterlaufen, einen charakteristischen Ausdruck des Lebens, sie vermeidet nicht die capriciösen Linien der heftigen Bewegung, den übertriebenen Aufwand der wild ausbrechenden Kraft, nicht das breite Sich-Vordrängen der Nebendinge. Aber sie vernachlässigt darüber die Züge nicht, in denen die handelnde oder leidende Natur zur vollen Erscheinung kommt, nicht die energische Bewegtheit und Bestimmtheit, mit der dieselbe sich äußert. Stellt sie nun Scenen dar, in denen die aufgerüttelte Kraft der menschlichen Natur sich zur Wildheit steigert, in denen die Leidenschaft und der Kampf der entgegengesetzten Triebe bis zur blütigen Vernichtung führt, so mag auch wol der eine oder andere jener zufälligen Züge mit der Unruhe der Wirklichkeit in das Bild mit übergehen, wenn nur aus demselben auch das heftig aufgeregte Leben mächtig und entschieden spricht. Der deutsche Realismus, wie er nun besonders von der Münchner Schule gepflegt wird, macht es eher umgekehrt: er sucht den naturwahren Schein des Lebens in Nebendingen und dem launischen Ausdruck des Momentes, während seine Kunst zur Darstellung der von Kraft und Leidenschaft getriebenen, scharf und voll heraustretenden Persönlichkeit nicht ausreicht. Es fehlen ihm freilich dazu auch die Vorbedingungen des Handwerks.

Wie ein beliebiger geschichtlicher Vorgang zum bloß malerischen Motiv in äußerlichem Sinn werden kann, zeigt ein Bild von Joseph Barrias (einem Maler von Ruf), das eine Episode aus der venetianischen Geschichte behandelt.

das Geheimniß einer Verschwörung von Edelleuten wird durch eine Curtisane an den Rath der Zehn verkauft. Heiter und guter Dinge beim Gelag versammelt scherzen Männer und Frauen in verschiedenen Gruppen; im Vordergrund rechts öffnet ein Mann — wol einer der Zehn — einen Vorhang und legt in die nach hinten gefehrte Hand der einen vom Beschauer abgewendeten Curtisane den Beutel mit Geld! Ein buntes, nicht einmal harmonisches Gewirre von glänzenden Costümen in greller Beleuchtung: das ist so ziemlich das ganze Bild. Auch ist nicht abzusehen, wie die Bedeutung des Vorgangs in den Personen irgendwie zum Ausdruck kommen sollte. Aber auch die Darstellung eines einfach lustigen Beisammenseins konnte dem Künstler nicht gelingen, denn er hatte die historische Beziehung im Kopfe. Ein anderes Bild des Malers, in welchem in ähnlicher Weise das Bild und die Idee des Vorgangs auseinanderfallen, befindet sich im Luxemburg: *les exilés de Tibère*. Die Verbannten, Männer, Kinder, Frauen, befinden sich in einem Schiffe auf dem Meere und geben sich jeder in seiner Weise dem Schmerz und der Verzweiflung hin. Der Beschauer weiß nicht, was er aus dem Bilde machen soll, und die Geschicklichkeit der Mache — in diesem größer als in jenem — ist in beiden Fällen verloren. Eugen Giraud, ebenfalls ein Maler von Namen, hat sich ein Motiv gewählt, dessen Bedeutung ebensowenig in die sichtbare Erscheinung eingeht und dessen hohle Gedankenhaftigkeit manchem Erzeugnisse der jüngsten deutschen Kunst nichts nachgibt: Heinrich der Vierte läßt sich bei der Belagerung von Paris von einem Mönch auf einen Thurm führen und ruft beim Anblick der Stadt aus: Paris ist wol eine Messe werth.“ Der König befindet sich mit dem Mönch auf der Treppe vor einer Lucke: in nachdenklicher Stellung schaut er hinaus. Die Haltung des Körpers, dieser selbst sind ziemlich lebendig; aber selbst wenn der Beschauer den anekdotenhaften Einfall errathen könnte, würde es ihm gleichgiltig sein, wie Heinrich bei demselben wol ausgesehen hat. Der Künstler hätte besser gethan, bei den heitern malerischen Scenen zu bleiben, die ihn bekannt gemacht haben; wenn auch in dem Bilde des spanischen Tanzes, das sich im Luxemburg befindet, nicht die geniale Leichtigkeit und Bewegung der schönen südlichen Lust ist, so hat es — freilich nicht frei von Manier — bei guter Lustwirkung doch die Wärme eines sinnlich erregten Lebens.*) — Noch finden sich einige historische Genrebilder von großem Maßstab aus der alten Welt, die letzten Nachklänge der

*) Der alte Schopin, dessen Modeberühmtheit sich überlebt hat, hat Peter den Großen als Sieger bei Pultawa dargestellt: der Held erscheint im Zeitcostüm, neben einer Kanone, mit einem lächerlich theatralischen Ausdruck wilder Erhabenheit; außerdem eine helle und süßliche Susanna in echt orientalischem Costüm und Local. Die Bilder in der Manier einer jetzt vergangenen Geschmacksrichtung, welche Geschichte aus der Leinwand heraus declamirte, sind nicht anzusehen.

Davidischen Schule: Die „Paete non solet“ (Tod von Pätus und Arria), Dubois, — ein alter Schüler von Regnault — der junge Cato am Hofe Sulla's (nach Plutarch) und Mazerolle's, Epouppia, die um das Leben ihres Gatten bittet. Die beiden ersteren in der theatralischen akademischen Manier, in welche die französische Auffassungsweise des Classischen so leicht verfällt; das letztere zwar durch die Beachtung der Natur und durch die geistreiche Art, mit welcher der moderne Geist in die antike Anschauungsweise einzudringen sucht, belebter, aber doch ohne jeden Eindruck; ein solches Motiv kann nun einmal weder den Maler noch den Beschauer erwärmen, letzteres auch dann nicht, wenn das Bild in der Ausführung vollendeter wäre.

Allein sind diese Werke alle mehr oder minder unbedeutend und nur anzuführen, weil sie die neueste historische Kunst kennzeichnen: so tritt dagegen ein Gemälde von Paul Vaudry, Charlotte Corday nach Marats Ermordung, durch seine eindringliche Wirkung vor allen größeren Bildern hervor. Der Maler ist aus seinem bisherigen Gebiete der Mythologie und der alten Welt herausgetreten, um sich an der Bestimmtheit der modernen Geschichte zu versuchen. Ueber die historische Bedeutsamkeit des Motivs läßt sich streiten, wie über den malerischen Werth desselben. Auch hat der Künstler nicht den Zug der leidenschaftlichen Größe, die in der politischen That liegt, zum Ausdruck bringen wollen, sondern die Empfindung des in seinem Innersten erschütterten Weibes nach dem vollbrachten Werk im Gegensatz zu der Erscheinung des Todes in dem gräßlich verzerrten Leichnam: das Bild zieht den Gegenstand aus der Deffentlichkeit in die Gemüthswelt. Und was der Maler gewollt, ist ihm gelungen. Der Leichnam des häßlichen Marat in der Badewanne, in kühner Verkürzung mit dem Kopfe dem Beschauer zugekehrt, das Messer in der Brust, ist in der krampfhaften Bewegung des Sterbens mit furchtbarer Naturwahrheit festgehalten, der Arm, erstarrt aus der Wanne ragend, scheint aus dem Bilde herauszugehen: das häßliche Bild des Todes eines Nichtswürdigen. Am Fenster, in blassem athemlosem Schrecken zusammengedrückt, steht bleich und entsetzt über die eigene That die jugendliche Corday; in den starr bewegten Zügen und der straffen, eingezogenen Haltung des Körpers ist die Seelenangst vortrefflich ausgedrückt. Den engen Raum erleuchtet ein kaltes, grelles Tageslicht mit einfallendem Sonnenstrahl; die That liegt offen und unverhüllt vor den Augen der Welt, kein verhüllender Eindruck schwächt sie ab. Das Beiwerk: ein Stuhl, auf den Fliesen verschüttetes Wasser, einige Bücher, die Wanne, der Anzug des Mädchens u. s. f. ist mit voller Naturtreue in seiner ganzen modernen Nüchternheit wiedergegeben, ohne dem Eindruck des eigentlichen Vorgangs zu schaden; Alles, die Figuren wie die Nebendinge, in scharfer Bestimmtheit und genauer, aber nicht kleinlicher Ausführung, ja in fast zu deutlicher, durch die Farbe nicht gelockerter Form.

Das Bild, so scheint es, will nicht durch malerischen Reiz wirken, das Colorit soll sich dem Ausdruck unterordnen. Und diesen, das läßt sich nicht bestreiten, hat der Künstler zur vollen Geltung gebracht, das Bild erklärt sich auf den ersten Blick von selbst. Aber — und dies ist die Rehrseite — nichts erhebt die Seele des Beschauers über die schneidende Wirkung des Gräßlichen, kein Hauch von Seelengröße beruhigt uns über das bange Entsetzen der *Cor-day*, versöhnt mit der schrecklichen That. Indem der Maler die geschichtliche Bedeutung des Motivs ganz bei Seite läßt, konnte er der Bangigkeit des erschütterten Gemüths nicht die Macht der sittlichen Leidenschaft entgegengehalten; und jene wirkt um so stärker, als sie in den durch Form und Farbe mildern den Schein der Kunst nicht aufgehoben ist. Historisch ist auch dieses Bild nicht, da es sich auf den Ausdruck der individuellen Empfindung beschränkt. Seine Bedeutung besteht in einer ganz gegenwärtigen Behandlung des modernen Motivs, die zugleich das innere Leben zu ergreifender Anschauung bringt.

Wie kann indessen von einem Mangel an historischen Bildern die Rede sein, da ja mit großen Schlachtenbildern aus den neuesten Kriegen ein geräumiger Saal ganz angefüllt ist! In die weittragende Bedeutung dieser Kämpfe ist wol kein Zweifel zu setzen. Dazu kommt dem Maler zu gute, daß er sich für die Stoffe begeistern kann, daß sie seiner Anschauung nahe liegen und seine Phantasie, um sich mit ihnen zu erfüllen, keinen langwierigen Proceß durchzumachen hat. Der Gang der Dinge und die Menschen sind ihm vertraut, auch die äußere Erscheinung ist günstig, denn sie ist nicht unmalerisch, da in der Entscheidung des kritischen Momentes die Schlachtreihe sich auflöst und der Einzelne hervortritt. Aber dennoch überwiegt auch hier die Ungunst der neuen Kulturformen. Die Seele des ganzen Vorgangs hat sich in das Gehirn des Feldherrn zurückgezogen, der, des handelnden Eingreifens überhoben, vom sichern Plage aus die Bewegung wie an geheimen Fäden leitet, der Einzelne ist bei aller Bravour doch nur die von der verborgenen Macht bewegte Maschine. Die treibende entscheidende Kraft des Feldherrn kommt nicht zur Erscheinung und der Kampf der Individuen hilft zwar mit zum Erfolg, ist aber doch, auch abgesehen von den gezogenen Kanonen, ohne innere Bedeutung. Entweder wählt nun der Maler eine Episode, die den Ausschlag gegeben hat, aus der Schlacht selber oder er stellt den Feldherrn Befehle ertheilend in der Mitte seines Generalstabes wenigstens in der Nähe des Kampfgetümmels dar.

Den Ehrenpreis der Ausstellung hat die „Schlacht an der Alma“ von dem schon genannten Bild erhalten. Der Tag war für die Franzosen gewonnen durch die rechtzeitige Besetzung einer Anhöhe mit Artillerie; das Bild stellt den Moment dar, in dem die Soldaten die Kanonen hinausschießen, während der

General Bosquet mit seinen Zuaven eine Furth passirend folgt und im Hintergrunde die Schlacht tobt. Der Typus der französischen Soldaten ist vortrefflich wiedergegeben, die Köpfe dabei kräftig und individuell, die Gruppierung mannigfaltig und doch zusammengehalten und besonders hat der Ausdruck der Bewegung in den Pferden und Menschen ganz den strammen Charakter der Anstrengung. Dabei ist im Ganzen ein frisches, muthig vordringendes Leben, wenn auch die Ruhe des Generals von der Kälte des abstracten Anordnens nicht frei ist. Aber der Vorgang erscheint eben doch nur als Episode, das Bild ist nur eine Verherrlichung des Troupiers, der leblose Kriegsapparat nimmt einen großen Raum ein — eine lebensgroße Kanone bleibt doch für die Kunst ein ziemlich gleichgültiger Gegenstand — und daß der Augenblick bedeutsam gewesen, läßt sich aus den Gesichtern und Gestalten eben nicht herauslesen. Das Bild ist übrigens bemerkenswerth durch die große Geschicklichkeit, mit welcher der Maler dem menschlichen Körper in jeder Lage und Stellung ganz das Gepräge der kräftig aufgeregten Natur gegeben und ihn mit der satten, wenn auch glanz- und duftlosen Farbe der wirklichen Erscheinung getränkt hat. — In ähnlicher Weise haben mit weniger Geschick, aber immer noch mit Talent und mit einem frischen Sinn für individuelles Leben eine Anzahl anderer Künstler die neuesten Schlachten episodenhäßig behandelt oder geradezu Nebenvorfälle zu Motiven gewählt (Rigo: Magenta, Hersent und der Belgier Paternostre: Solferino, Armand Dumaresq: Episode aus derselben Schlacht, hervortretend durch die schwer realistische Behandlung, welche der Erscheinung mit der vollen Naturwahrheit auch das Körperhafte zu geben sucht). Den malerischen Reiz und das feurig bewegte Leben der Kampfszenen von Salvator Rosa würde man freilich in diesen Bildern vergebens suchen. —

Dieser Richtung steht die andere gegenüber, welche die oberste leitende Kraft des Kampfes in näherer oder entfernter Beziehung zu diesem selbst zur Darstellung bringt. Voran steht hier in einem gewissermaßen idealistischen Gegensatz zu dem Bilde von Pils das gleich große Gemälde v. Adolph von, einem Schüler, von Ingres: „Der Kaiser von seinem Generalstab umgeben, gibt den Befehl, sich der Position von Solferino zu bemächtigen. So begegnen wir schon hier dem Streit der verschiedenen Kunstprincipien, den wir im vollen Gange erst im Verlauf der Kunstgeschichte sehen werden. Für diesmal ist der Idealist unterlegen. Der Kaiser trifft also die entscheidende Anordnung; aber in dem ruhigen Fingerzeig, dem Zusehen der Umgebenden — gleichgültiger Portraitköpfe — und dem heransprengenden die Mütze abnehmenden General kann sich die bedeutungsvolle Spitze des Moments nicht aussprechen, und einige umherliegende Leichname und fernes Getümmel können den Mangel an Bewegung nicht ersetzen. Die glatte, geleckte, glänzende Behandlung, die ge-

schneeigsten Formen machen das Bild noch kälter, die einförmige Ruhe aller Gesichter gibt den Eindruck der Larve, alle Individualität ist in einer steifen Allgemeinheit untergegangen, selbst in den Porträts ist kein Leben, und auch die bewegte Gestalt ist wie erstarrt. In der Einnahme des Malakoff, die der Maler vor vier Jahren ausstellte und die sich jetzt in Versailles befindet, ist ein ganz anderes Leben; hier konnte sich der entscheidende Moment in der Erscheinung aussprechen, und das brachte auch in die Hand des Malers den Schwung der bewegten Wirklichkeit. Das Bild Yvon's ist ebenfalls der Typus einer ganzen Gattung (Devilly: Solferino, der Kaiser sieht den fliehenden Oestreichern nach, dabei wieder ein Haufen Todter, wodurch das Bild in zwei Hälften zerfällt, Janet-Lange, der Kaiser mit seinem Generalstab ebenda).

Man sieht: in beiden Fällen ist von einer wirklich historischen Kunst nicht die Rede. In den Kämpfenden kommt die Idee als treibendes, das Individuum erfüllendes Parhos nicht zum Vorschein und in der Seele des Feldherrn bleibt sie Gedanke, geht nicht in Handlung über. Daher sind auch diese Bilder nichts weiter als große Genrebilder oder Zusammenstellungen von Porträts in einer malerischen Umgebung.*)

Ihnen schließen sich eine große Menge eigentlicher Genrebilder aus dem Kriegs- und Soldatenleben an, die bald einzelne Momente der Schlachten in kleinerem Maaßstab (Hippolyt und Eugen Bellangé, Charpentier, Couverchel, de Neuville u. s. f.), bald allerlei Situationen vor oder nach der Schlacht, auch aus der Friedenszeit und der Prosa des Kasernenlebens behandeln. Der Soldat spielt ja überhaupt in Frankreich eine große Rolle und wirklich sieht auch jeder Einzelne aus, wie wenn er vor allen Ständen allein das Recht hätte, frei und flott sich zu bewegen: dazu kommt ihm die körperliche Gewandtheit und die Ungezwungenheit zu Statten, mit der er auch im Dienste sich rührt. Die Bilder sind zum Theil in der zierlichen Manier der etwas abgestandenen älteren, historischen Schule gemacht (Philipoteau, von dem Vieles zu Versailles,) auch fehlt es nicht an einigen akademisch steifen, lebensgroßen Nührstücken (der alte Rouget). Diesen gegenüber stehen die Werke der derb-naturalistischen Richtung (Protais, Pezoué); Jeannon gar hat beliebige Soldaten in große italienische Landschaften gestellt, von denen sie sich wie ausgeschnitten abheben, so daß der Beschauer nicht weiß, ob er sich an die Figuren oder an die Landschaft halten soll; es ist eine Verirrung der modernen Kunst, die öfter vorkommt, in der Mischung der

*) Einzelne Schlachtenbilder mit dem Anspruch auf strategische Richtigkeit panoramaartig gehalten, fallen außerhalb des Bereiches der Kunst: ebenso die offiziellen Bilder, die den kaiserlichen Hof in dieser oder jener gegebenen Situation behandeln.

Gattungen einen neuen Effect zu suchen. Das bemerkenswertheste von allen ist eine Scene vor Sebastopol von Hipp. Bellangé, die durch den etwas sentimentalen Contrast einfach menschlicher Verhältnisse mit dem wilden Getümmel des Krieges anzieht: zwei Freunde, todt beisammenliegend von Umstehenden still betrauert, während einige Andere, durch die Gewohnheit abgestumpft, gleichgiltig hinschauen. Das Bild ist lebendig, stimmungsvoll behandelt, und gut ausgeführt. Es ließe sich von deutschen Kriegsscenen nur wenig Ebenbürtiges ihm an die Seite setzen.

Hier wäre ein Wort über die Portraits der Oeffentlichkeit angehöriger Personen und über die bedeutenden Werke dieser Gattung überhaupt, die auf der Ausstellung massenhaft vertreten ist, am Platze. Aber in derselben steht die neueste Zeit ganz auf dem Boden der vorhergegangenen Kunstperiode und sind daher ihre bemerkenswerthesten Leistungen in den Verlauf der geschichtlichen Entwicklung aufzunehmen.

Wenn auch die geschichtliche Kunst in engerem Sinne so ziemlich verlassen ist, so scheint doch die Gegenwart auf die monumentale überhaupt, welche allgemeine Ideen und Zustände, große Vorwürfe zur Darstellung bringen will, noch nicht verzichtet zu haben. Auch die neueste Ausstellung bringt noch manche Leinwand von beträchtlichem Umfange, die durch die Bedeutung des Gegenstandes und durch die ideale Behandlung über das Treiben und Drängen der Gegenwart sich erheben will. Aber diese Arbeiten sind ebenfalls von keinem erheblichen Werthe. So hat ein junger Künstler: Püvis de Chavannes auf zwei großen Gemälden unter dem Namen Bellum und Concordia die Greuel des Krieges und die Segnungen des Friedens darzustellen versucht; Gemälde, von denen die französischen Kritiker viel Aufhebens machen. Der Maler hat allerdings die Frostigkeit der Allegorie mit ziemlichem Glück vermieden: er gibt uns Kriegs- und Friedensscenen in den Formen des idealen Zeitalters, und selbst ein Anflug des Schönheitsgefühls, das die Renaissance in derartigen Darstellungen auf den richtigen Weg leitete, läßt sich hie und da erkennen. Nur bilden die verschiedenen Gruppen, welche den Krieg und Frieden bezeichnen, weder auf dem einem noch dem andern Bilde ein zusammengehöriges Ganze; die drei nackten Krieger auf dem erstern, welche in die Kriegstrompete stoßen — sie erinnern an die Bläser in Kaulbachs Jerusalem — ersticken die Gruppen der gefesselten Frauen und wehklagenden Greise; auf dem des Friedens stehen die Gruppen der Jäger, der Kränze windenden, weinschenkenden Frauen u. s. f. ohne innere Verhältniß nebeneinander. Der Künstler ist bemüht, seine Gestalten in idealem Styl und doch in der Fülle des Lebens zu halten: aber noch reicht die Fähigkeit nicht ganz aus, es fehlt das eigentlich malerische Leben, die Wärme des belebten Erscheinens, die Vollendung in den nackten Formen. Und nur dies kann dergleichen unserer An-

Schauung fernliegenden Stoffen einen Reiz geben. Indessen geben sich die Bilder durch ihre helle, dünne Behandlung (und die symbolische Einfassung nur für decorative Arbeiten aus und an diese mag man geringere Ansprüche machen. Andere Gemälde einer ähnlichen Richtung von Emil Levy: Amor und Psyche in der Götterversammlung, Genty, der sogar die drei Farben der französischen Fahne personificirt hat, Bourbon-Blanc und Magaud sind noch geringer. Auf einigen Bildern wirkt die Allegorie, welche die Idee wie mit ironischer Bewußtheit absichtlich in das Bild versteckt, geradezu widernatürlich; selbst wenn die Gestalt schön wäre, könnte man an ihr keine Freude haben, da sie Einem so aufdringlich etwas zu rathen aufgibt. —

Hier ein Wort über die neueste Ausschmückung der kaiserlichen Paläste. Die Arbeiten von Chaplin in den Tuilerien sind rein decorativ und von geringem Interesse. Dagegen ist der Thronsaal im Luxemburg mit anspruchsvollen Wandmalereien von Maux, Heinrich Lehmann, Couder, August Hesse, Pils durchaus bedeckt. Gegenstand ist die Verherrlichung des neuen Kaiserreichs. Was hier die geistreiche Combination der Maler — Maux und Lehmann — auf dem Deckengemälde allein Alles 'auf einander gehäuft und zusammengebracht hat, das wird wol ein menschliches Auge nie zusammenfassen. Die ganze französische Geschichte halb wirklich, halb allegorisch von Chlodwig bis zum suffrage universel, der Vermählung des Kaisers und der Geburt des Prinzen läuft in unentwirrbarem Räuel an den Wänden hin. Dabei wechselt süßliche, glänzende Buntheit — in der Lehmann excellirt — mit dem groben, schmutzigen Grau des Realismus. Hier hört die Kunst auf; denn die Anschauung hat ein Ende, und diese stoffliche Ueberfülle ist nur das Gegenstück zu der tollen Geschmacklosigkeit des Nero, der sich 120 Fuß hoch auf Leinwand malen ließ. Es ist bezeichnend für das Kaiserreich, daß das historische Bild schließlich zur bloßen Decoration wird und die abstracte politische Klugheit und Lüge allegorisch sich verewigen läßt. Wenn ein Rubens die Geschichte der Maria von Medicis allegorisch verherrlichte, so kamen ihm dabei die hohe Entwicklung der Kunst und die Anschauung des Zeitalters zu Hilfe; noch konnte die Phantasie den nackten Göttern und Nymphen Leben einhauchen, und um die noch malerische Wirklichkeit spielte die Lust an den idealen Gestalten und der sinnlichen Gluth des Fleisches im heiteren Farbenglanz, wie sich die Schlingpflanze an dem dunkeln Gemäuer hinaufzieht. Die Gegenwart bringt nur einen steifen Faschingstanz von Puppen und modernen Kleiderstöcken zu Stande, dem die mürrische Unnatur und gemachte Festlichkeit schwer und langweilig sich anhängt. —

Auch von der monumentalen Kunst hat die Zeit nichts zu hoffen. Sie ist die Epoche des in sich zurückgegangenen Geistes, der nur in einzelnen heftigen Stößen was in ihm reif geworden ist, ruckweise verwirklicht und auch

aus dieser Wirklichkeit wieder in sich zurückkehrt; seine Erscheinung ist ihm gleichgiltig. Was ihn erfüllt und bewegt, kann sich auf den Wänden weder als ein Spiel der Mythologie noch als Abbild des Wirklichen aussprechen. Der Sinn für die Pracht der äußeren Existenz — der mit diesem innerlichen Leben nicht in Widerspruch steht — ist zufrieden mit rein decorativer Arbeit, die das Auge oberflächlich befriedigt, ohne die Seele aus sich herauszuziehen. Auch darin gleicht das heutige Kaiserreich dem römischen Kaiserthum, daß die Wandmalerei zum Mittel des Luxus geworden ist; die Klage des Plinius, daß man mit den herrlichsten Farben — wozu hier nicht selten eine große Fertigkeit kommt — nichts Tüchtiges hervorzubringen wisse, wäre wieder am Plage. Nur waren die Römer in dem Vortheil, daß sich die Ueberlieferung einer wunderbar entwickelten Kunstwelt auf sie vererbt hatte und daß sie, durch keinen radicalen Einschnitt der Culturgeschichte von derselben getrennt, an den schönen Vorbildern mit noch immer ästhetischem Sinne festhielten. So kam in ihre Wandbilder ein Zug der herrlichen Phantasie des Alterthums. Auch haben die Franzosen, da sie der decorativen Malerei sich wieder zuwenden, in dem Gefühl, daß vor der dürftigen Erscheinung der Gegenwart in den heiteren Gestalten der classischen Anschauung die beste Rettung sei, zu der Weise der pompejanischen Vorbilder zurückgegriffen (z. B. Mazerolles, Léon Glaize). Aber diese Anschauung ist uns im Grunde fremd und wird es auch dann bleiben, wenn sie auf den Räumen des Privathauses sich ausbreitet, auch dann, wenn ihr das moderne Bewußtsein durch geistreiche Beziehungen einen besonderen Reiz geben will.

Aber doch will sich die Malerei ihres Rechtes nicht begeben, das Leben in seiner vollen Größe abzubilden, und so die Bedeutung der Kunst in großen Verhältnissen vor Augen stellen. Nicht von den mythologischen Darstellungen, in denen die belebte Schönheit des menschlichen Körpers das eigentliche Motiv bildet, ist hier die Rede; sondern von den mannigfaltigen Gemälden, in denen entweder dem Künstler ein beliebiger Stoff einer monumentalen Behandlung werth schien, oder die lebensgroße Ausführung für sich genommen, ohne Rücksicht auf die Bedeutung des bekannten Gegenstandes, Zweck war.

Zu der ersten Gattung gehört ein großes Bild von Gustav Doré, dem Illustrator: Dante und Virgil im neunten Kreise der Unterwelt, in der von einem ungewissen Lichte, nicht Tag, nicht Dämmerung erhellten Eisregion, um sich die aus dem Eise ragenden, gespensterhaften und doch der Natur streng nachgebildeten, vom Krampf des Schmerzes verzerrten Köpfe und Leiber; ganz in ihrer Nähe die scheußliche Gruppe des Grafen Ugolino und des Erzbischofs Ruggieri, wie eben der Erstere mit wilder Hefigkeit die Zähne in das Hinterhaupt des Letzteren haakt. Auf die unheimliche, bläuliche Fläche

des Eises fließt das Blut in widerwärtiger Natürlichkeit herab. Das Gräßliche streift hier an das Ekelhafte, während andererseits die furchtbare Erhabenheit der Scene in den überlebensgroßen Gestalten der Dichter, in dem bleichen Entsetzen Dante's und der überlegenen Ruhe Virgils sich ausdrücken soll. Fast scheint es, als ob der Maler alle Verirrungen der modernen Kunst auf einer Leinwand hätte anschaulich machen wollen: er wetteifert mit der Phantasie des Poeten, stellt dar, was nur in der innerlich verschwebenden Vorstellung zu unendlicher Größe anschwillt, macht die durch die Unterwelt wandernden Dichter, die selbst nur die Rolle der Zuschauer haben, zur Hauptsache, und was nur durch die Erklärung des Wortes zu verstehen und zu ertragen ist, figirt er als schließliches Räthsel in monumentalem Maßstab. Der Maler wollte den Schauer des Furchtbaren in erschütternder Bestimmtheit und mit wuchtiger Gegenwart vor die Seele führen, aber er ist hinter der Kraft und Größe der poetischen Vorstellung weit zurückgeblieben. Auch ist ihm die mysteriöse Stimmung, die sich hier wol im Ton und Colorit des Bildes hätte erreichen lassen, nicht gelungen. Die kleinen Zeichnungen zu Dante von demselben Künstler sind besser, denn sie wollen nichts sein, als Illustrationen zu dem Werke des Dichters. Das Bild ist bemerkenswerth, weil es insofern der hervortretende Typus einer ganzen Gattung ist, als die Franzosen in den letzten Jahrzehnten mit Vorliebe ihre Stoffe aus den Dichtern, besonders aus Dante holen, sobald sie eine zugleich malerische und die Seele ergreifende Wirkung hervorbringen wollen. Hier war ihrer Phantasie vorgearbeitet und weil sie das Wort des Dichters bewegte, glauben sie mit ihrer Darstellung auch den Beschauer bewegen zu können. Wir werden auf eine ganze Reihe solcher Bilder stoßen.

Anderer Bilder, denen es in ihrer ausführlichen Breite mehr um malerische Erscheinung, als den Ausdruck eines bedeutenden Motivs zu thun ist, stehen an der Grenze des eigentlichen Genre. Aber indem sie Gruppen von Personen in der Form einer bestimmten Wirklichkeit, im geschichtlichen Costüm lebensgroß vorführen, haben sie doch wieder den Schein, als ob eine tiefer liegende Idee aus ihnen sprechen sollte (Feytaud-Perrin: die Freigebigkeit Aretins, Matout: „Arm und Reich“, durch ein Fenster sieht man im reichen Costüm der Renaissance eine Gruppe von üppigen Zechern, vor dem Hause stößt ein Hellebardier einen Bettler weg). Solche Bilder lassen, auch wenn sie gut gemacht sind, nicht zum Genuß der Betrachtung kommen, da sie etwas vorstellen wollen und doch der geringe Inhalt in dem großen Maßstab wie absolute Leere aussteht und andererseits wieder der bloßen Erscheinung die volle Freude des Lebens fehlt. Die Absichtlichkeit des modernen Geistes sieht langweilig und anspruchsvoll aus ihnen heraus. — Erfreulicher wirkt ein großes Gemälde von Monginot, dem es nur um den malerischen Schein

der verschiedensten Dinge zu thun ist: ein Edelmann aus der Zeit Ludwigs des Dreizehnten betrachtet mit seiner Dame die im Schloßhof reich angehäuften Fruchtzinsen seiner Insassen. Indessen fehlt es hier an dem weisen Maß, mit dem ein Wenig solche Scenen als die glänzende, festliche Außenseite eines in Lust und Pracht rauschenden Lebens componirte, und die feine anziehende Treue, mit der dieser Meister das bunte, malerische, heitere Scheinen der Dinge wiedergab. Uebrigens geht das Bild schon entschieden in das Gebiet des Genre über.

Es ist kein Zweifel: die Historienmalerei im engeren und im weiteren Sinne, wie sie die Kunstgeschichte annimmt, ist, in Frankreich wenigstens, die Sache des Zeitalters nicht. Ihre neuesten Werke sind bezeichnend eben dafür, daß in ihnen der künstlerische Sinn der Gegenwart nicht zu seiner eigenthümlichen Geltung kommt. Das einzige Werk von Baudry ausgenommen, mag der Blick bei keinem lange sich aufhalten, und in diesem ist es, wie bemerkt, der Ausdruck der einfach-menschlichen Empfindung, welcher wirkt, nicht die Größe der Auffassung des geschichtlichen Vorgangs. Wenn dennoch das eine oder andere Bild sich bemerkbar macht, so ist es durch den eigenthümlichen Charakter der in ihrer Art vollendeten Behandlung: wie die Schlacht an der Alma von Pils. Wir haben daher die Werke dieser Gattung schon hier besprochen, während die Zweige des Genre, Thierstücks und der Landschaft, die sich in reicher Mannigfaltigkeit entwickelt haben, in den Verlauf der Geschichte aufzunehmen sind und hier nur ein Ueberblick über die verschiedenen Richtungen den Gesamteindruck der neuesten Kunst zusammensaffen soll. —

Zunächst ist auf einen Punkt zurückzukommen, von dem schon einigemal die Rede gewesen ist: auf die Sicherheit und Geschicklichkeit der besseren Maler, mit der sie ihren Bildern den vollen Schein der Natur und die Bewegtheit des Lebens geben. Nicht nur das ist gemeint, was sich die Kunst seit David aufs Neue errungen hat: die Gewandtheit, mit der sie über die menschliche Form verfügt und auf der Fläche die Rundung und den organischen Bau der menschlichen Gestalt erscheinen läßt, so daß diese frei und voll von der Leinwand sich abhebt, sondern eine ganze Richtung der neuen Kunst geht vorab darauf aus, die Erscheinung mit dem frischen Saft des Lebens gleichsam zu tränken und ihr die täuschende Wirkung der unmittelbaren Naturwahrheit zu geben; die Bewegung soll den ganz individuellen Zug der Wirklichkeit, die Farbe die Satttheit der von dem sinnlichen Stoff ganz durchdrungenen Oberfläche haben, die Form nur als das natürliche Aufhören desselben erscheinen. Dabei soll aber in jener, der Bewegung, das innerlich treibende Leben sich aussprechen und diese, die Farbe, in den allgemeinen stimmungsvollen Aether von Licht und Luft getaucht sein. Wo alle diese Bedingungen beisammen sind, bleibt eine große malerische Wirkung nicht aus;

wohlgemerkt, wir haben es hier nur mit der Behandlung zu thun, nicht mit der Wahl der Motive und der geistigen Auffassung. Auch sehen wir hier von einzelnen Kunstgriffen ab, welche das Heraustrreten des Gegenstandes aus dem Rahmen bezwecken — durch Schlagschatten, scharfes Abheben einer hellen Figur vom dunkeln Grunde oder umgekehrt u. s. f. — sowie von einer bestechenden, jetzt Mode gewordenen Führung des Pinsels, welcher mit kühnem Wurf die Farben wild und formlos durcheinandertreibt und dennoch im Schimmer des Ganzen eine gewisse Wahrheit erreicht. —

Aber es liegt in der Natur der Sache, daß — um den gewohnten Namen zu gebrauchen — dieser realistische Styl für die idealen und historischen Stoffe, die einen bedeutungsvollen Gehalt haben, nicht taugt. Er ist angebracht bei der Darstellung des realen Lebens, wie es in dem Treiben der von der Kultur noch in keine künstliche Sitte eingezwängten Menschen, der Thierwelt und der landschaftlichen Natur erscheint. Er ist also an diese Wirklichkeit gewiesen, und noch andere Einflüsse des Zeitalters wirken, wie wir im geschichtlichen Verlaufe sehen werden, dazu mit, jene Richtung der jetzigen Kunst von der idealen Welt abzuziehen und ganz der Realität zuzuwenden. Die verschiedenen Entwicklungsstufen, welche dieser Styl durchmacht, sind ebenfalls in der Geschichte zu verfolgen.

Die Eigenthümlichkeit, zu welcher sich derselbe in der neuesten Zeit ausgebildet hat, fällt denn auch auf dieser Ausstellung wie auf den vorhergegangenen des letzten Jahrzehnts, sogleich in's Auge: die geschickte Darstellung des unmittelbaren Naturlebens. Zunächst macht sich das lebensgroße Genre aus den niederen Ständen — bald in größeren, oder kleineren Gruppen, bald in einzelnen Figuren — als bisher ungewohnte Erscheinung bemerkbar; und hier zeigt sich gleich, zu welchen Verirrungen jener Styl, vom Bande der echten Kunst losgelassen, gedrängt hat. Dem Maler, dem es vor Allem um den vollen Schein der Wirklichkeit zu thun ist, erscheint bald diese selbst, gerade so wie sie ist, wenn sie sich nur offen und natürlich gibt, als ein würdiger Gegenstand der Kunst. Daher die lebensgroßen Bauern, Köchinnen, Steinklopfer, Jahrmärkte, Leichenbegängnisse, Kirchhofscenen u. s. f., die oft nicht einmal den Anspruch auf malerisches Aussehen machen können, in der ganzen ausdruckslosen Breite und Leere ihres gewöhnlichen Treibens. Hier fehlt es denn natürlich an dem tieferen Leben der Bewegung, das aus einem geistigen Gehalte kommt, und andererseits fällt meistens der Duft und Schimmer der Licht- und Luftstimmung weg, in dem sich die Härte der Realität auflöst. Endlich kehrt sich das Verhältniß so, daß dem Maler nicht mehr die Behandlung und der naturwahre Schein die Hauptsache ist, sondern im bewußten Gegensatz gegen das Ideal und die Künstlichkeit der Sitte hält er sich an die naturwüchsigen Stoffe der niedern Wirklichkeit als solche. Charakteristisch ist, wie nun

Kunst und Literatur, von einem Punkte auslaufend, geradezu auseinandergehen. Diese holt ihre Stoffe aus dem Bereich der gegenwärtigen Cultur und Sitte und nimmt zugleich die ausgebildeten Umgangsformen mit auf. Die Malerei dagegen weiß mit dieser geschmückten Welt der Lüge, des Schwindels und der conventionellen Erscheinungsweise nichts anzufangen und wendet sich an die gemeine, aber unverholene Natur, welche sie in ihrer körperhaften Erscheinung treu wiedergeben will. Wir haben dieses Extrem, zu dem jene Richtung fortgegangen ist, absichtlich vorangestellt, weil es sich für das neuere Kunstprincip ausgiebt.

Neben diesem platten Realismus, der — immer nicht zu vergessen, mit vielem Können — das Gemeine und Alltägliche in Lebensgröße und ohne Humor in die Kunst einführen will, tritt als anderer Nebenzweig eine Richtung hervor, die zwar auch das von der Cultur noch nicht verkünstelte wirkliche Leben zum Gegenstande nimmt, aber mit einem Anflug von poetischer, künstlerischer Auffassung. Sie setzt nämlich entweder ihre Menschen in eine gemüthliche Situation, oder läßt aus ihnen eine tiefere Empfindung, eine Seele scheinen oder sie breitet die ahnungsvolle Stimmung eines Licht- und Luft-Tons über sie aus und bleibt dabei gewöhnlich in dem für das Genre besser passenden kleinen Maßstab. Es kommt also dieser Richtung neben der Darstellung der Wirklichkeit im ernstesten Sinne zugleich auf den Ausdruck eines tieferen geistigen Bezuges oder wenigstens auf den Reiz der malerischen Erscheinung an. Ihre Stoffe entnimmt sie meistens dem gegenwärtigen Leben des Bauern, wobei sie im direkten Gegensatz zu der Schäferidylle des 18. Jahrhunderts steht.

Natürlich wird für diesen Realismus auch die Thierwelt ein ergiebiges Feld. Besonders wird das dem Menschen vertraute, von ihm zu seinen Zwecken benutzte Thier dargestellt, nicht in hervorragenden edlen Typen, oder in starrer, feuriger Bewegung, welche seine Formen zur Geltung bringt, sondern wie es von der alltäglichen Noth und Anstrengung mitgenommen, in wirklicher Bestimmtheit auf dem Felde und der Straße uns begegnet. Oft lebensgroß, in Gruppen und gewohnten Situationen, manchmal auch in einzelnen Figuren, wodurch der Dohse, Hund, Gaul u. s. f. die Präention eines Porträts macht. Daneben dann das Thier in der Landschaft als malerische Erscheinung, aber ebenfalls wieder in der Bedingtheit des wirklichen Momentes und mit dem Schein der vollen Naturwahrheit. Kommt endlich der Reiz einer besondern Licht- und Luftstimmung und die Auffassung der frischen, tüchtigen, behaglichen Seite des Landlebens hinzu: so entsteht auch hier ein Bild von mehr poetischer Wirkung, das dann aus jenem beschränkten Realismus heraustritt. An dieses schließt sich das Bild aus der spielenden, komischen Thierwelt. Doch ist es immer noch auf ein täuschendes Heraustreten aus dem Rahmen abgesehen, auf ein Wiedergeben der vereinzelt, bedingten Natur.

Zur vollen Ausbreitung aber und zu wirklich eigenthümlichen Werken kommt die realistische Anschauungsweise erst in der Landschaft. Nicht die Naturnachahmung des Details ist ihr hier die Hauptsache, sondern die volle, lebensfrische Gesamterscheinung, die als Ganzes mit der Wahrheit der Natur wirkt und nur die Stimmung ausdrücken will, die aus der Landschaft selbst den Beschauer anweht. Sie sucht kein schönes Ganze von Vegetation, keine mannigfaltigen Erdbildungen, keine reiche Composition von Wasser, Felsen, Brunnen und Gründen; der erste beste Winkel natürlicher Erde, ein beliebiger Ausschnitt aus der nächsten Gegend ist ihr recht, denn es kommt ihr nur darauf an, den Schein, das Aussehen der Natur, wie sie in Licht und Luft schwimmt, in täuschender Lebendigkeit wiederzugeben. Sie vermeidet nichts ängstlicher als den durchsichtigen Glanz der Farbe und die harte Bestimmtheit der Form, wie sie z. B. in einer Gattung der deutschen Landschaft Mode geworden sind. Es ist ihr Hauptziel, die Lust- und Lichtstimmung, in welche die Landschaft gleichsam eingetaucht ist, über ihre Bilder zu verbreiten und dabei doch die Eigenthümlichkeit der Localfarbe ganz zu wahren. Sie zieht einen einheitlichen Ton, in welchem die Gegenstände ebenso sehr hervortreten, als verschimmen, wie einen bald dichteren, bald dünneren Schleier über das Ganze; zugleich soll sich in dem Schein die Körperhaftigkeit des Stoffs, des Wassers, des Steins, der Erde und Pflanze aussprechen. Natürlich bilden sich verschiedene Richtungen, indem bald jenes, bald dieses Moment mehr hervortritt, bald die ruhige, bald die bewegte Natur zum Vorruf wird. Und indem der Eine in sein Motiv mit ganzer Seele sich einlebt, um ihm sein innerstes Leben abzulauschen, der Andere besonders die Licht- und Luftstimmung in duftigem, ahnungsvollem Schimmer zu geben sucht, bricht auch hier in die Darstellung der wirklichen Natur ein idealisirendes Element ein; ja, das geheimnißvolle Weben von Licht und Luft wird oft geradezu zur Hauptsache und verfestigt sich zu einer märchenhaften Staffage in dem im Duft ganz zerflossenen Walde: der Realismus schlägt gerade in sein Gegentheil, in freie Phantasie um, während seine Darstellungsweise in gewissem Sinne dieselbe bleibt. Es bildet sich also neben dem treuen Abbild des ersten besten Ackerfeldes eine eigentliche Stimmungslandschaft aus, die mit der realistischen nur noch die Behandlung gemein hat. So ist hier die reiche Mannigfaltigkeit einer eigenthümlichen Entwicklung in einem Maße, wie sie keiner der übrigen Kunstzweige hat; ja, dem geschichtlichen Verlaufe nach geht die neue realistische Richtung von der Landschaft aus. Natürlich ist hier auch dem französischen „Schick“, der Gewandtheit der Mache, der es nur auf bestechende äußere Wirkung ankommt, Thor und Thür geöffnet. Den Gegensatz bildet die classische Landschaft der alten historischen Schule. —

Dieser ganzen Richtung, welche sich von der Vergangenheit der Kunst

abwendet und an die wirkliche Gegenwart sich hält, stehen in verhältnißmäßig geringer Anzahl die Maler gegenüber, denen die Schönheit der Form Hauptgesetz ist und die auf den Stoff der alten Mythenwelt, die ideale menschliche Gestalt zurückgehen. Sie sind meistens aus der Schule von Rom hervorgegangen, haben sich an den großen italienischen Meistern gebildet und lehnen sich an die Meister der jüngstvergangenen Zeit an. Zum Theil wirken diese selbst noch mit guten, das reine Wesen der Kunst anstrebenden Werken in die Gegenwart herein; andrerseits bringen auch die Jüngeren, die das Nackte und den menschlichen Körper gründlich studirt haben, manches Tüchtige hervor. Auch suchen diese hier und da die ideale Erscheinung zur volleren Wärme des sinnlichen Lebens in Bewegung und Farbe herauszubilden; die von innen heraus beseelten, von einer schönen Lebenslust erfüllten Gestalten eines Giorgione, Tizian und Correggio darf man freilich nicht im Sinne haben. Auch spielt hier bisweilen der unreine Reiz einer sinnlichen Absicht in die Kunst und verdirbt die Wirkung.

Daneben will dann ferner die Phantasie ihr Recht haben, die mit dieser herkömmlichen Welt des Schönen fast ebenso wenig anfangen kann, als mit jener Wirklichkeit. Der Spuk der Romantik ist noch nicht zu Grabe getragen und bringt im Rückschlag gegen die phantasielose Zeit noch manches Phantastische zu Tage; allerlei Nebelgestalten, die mehr in das Reich der Trümmer und Märchen gehören, als in die bildende Kunst. Auch die Bilder, welche allgemein-menschliche Verhältnisse oder sittliche Zustände allegorisch, aber mit der Absicht ergreifender Wirkung behandeln, gehören hierher. Endlich sucht der Maler, um der Ungunst des Zeitalters zu entgehen, nach Stoffen, die ihr Leben und ihre Bildung eigentlich erst von der Phantasie empfangen haben: er greift nach den Gestalten der Dichter, besonders sind es Dante's Epos, die mehr romantischen Dramen Shakespeare's und Goethe's Faust, aus denen sich der Künstler seine Motive holt: vor Allem sind Faust und Gretchen in überraschender Menge vertreten. Diese Neigung zu poetischen Stoffen geht in die Vergangenheit zurück und ist daher in der Geschichte darauf zurückzukommen; doch bemüht sich besonders die Gegenwart, ihnen in dem Rahmen des Sittenbildes die Erscheinung der bestimmten Wirklichkeit zu geben und dennoch mit der malerischen Wirkung die poetische zu vereinigen.

Vor Allem aber geht die Kunst in die reiche Mannigfaltigkeit der Vergangenheit zurück, welche ihr die Forschung, nach allen Seiten im weitesten Umfange zugänglich gemacht hat. Nicht um bedeutende historische Momente aufzusuchen, sondern um in zuständlichen Situationen, die sich an die Geschichte anlehnen, in Sitten und Gebräuchen, Costümen und Geräthen, dem ganzen äußern Apparat der Culturformen Motive zu finden, die vor Allem malerisch sind. Das Sittenbild tritt in breitester Ausdehnung ein. Eine tiefere

geistige Beziehung ist nicht ausgeschlossen. Vornehmlich aber ist die mehr oder minder vollendete Behandlung der äußern Erscheinung Zweck: die Menschen in ihrer äußeren Weise, Haltung und Bewegung, die glänzende, schillernde Pracht der Stoffe, die stimmungsvolle Localfarbe, das treue Ensemble aller äußeren Bedingungen, die für das Individuum so lange von Bedeutung sind, als es nicht von großen Zwecken erfüllt sie gleichgiltig hinter sich läßt. Hier kann der Maler einen besondern Reiz in die sorgfältige, liebevolle Ausführung legen; aber auch hier soll die Erscheinung das Leben täuschend wiedergeben. Die realistische Behandlungsweise, obwol sie dem ganzen Gebiete ferner steht, ist hierauf nicht ohne Einfluß gewesen. Natürlich läßt es der Künstler in den besseren Fällen an einem geistigen Interesse, das seine Personen bewegt, nicht fehlen; aber es ist dann ein solches, das sie aus der behaglichen Beschränkung des gewohnten Lebens nicht herausreißt. Die gute Schule, welche die französische Kunst durchgemacht hat, zeigt sich hier in der freien und gewandten Weise, mit welcher der Maler in dem fremden Costüm und den ungewohnten Geräthen den menschlichen Körper sich bewegen läßt; zugleich geht man auf ein reiches, volles und harmonisches Colorit aus, nicht sowohl auf den ahnungsvollen Duft der Lichtstimmung und des Helldunkels, als auf das Spiel und Leben der im Licht ineinander wirkenden Farben.

Natürlich treten mannigfaltige Arten auf. Voran das geschichtliche Sittenbild: der Nachklang der nur vorübergegangenen historischen Schule. Große historische Personen in Situationen, die auf die weltgeschichtliche Entscheidung nur entfernt und leise hindeuten, oder Nebenvorgänge aus Specialgeschichten, die in das allgemeine Schicksal nicht bestimmend eingreifen. Auch das ganze, jetzt bis in seine kleinsten Züge bekannte Gebiet der Kunstgeschichte wird vom Maler benutzt. Dieser Stoff, der für ihn ein besonderes Interesse hat, geht leicht in seine Phantasie ein und bietet ihm Motive, die sich in ähnlicher Weise auch jetzt noch wiederholen können. Dann die Menschen früherer Perioden in der Bestimmtheit des alltäglichen Lebens: im ruhigen Genuß ihrer Existenz, in friedlicher Beschäftigung, im Zusammenhang der Familie, in beschaulicher Stille, umgeben von den Geräthen der Zeit, auch wol im Verkehr mit dem öffentlichen Leben u. s. f. Hier ist neben den Zeitaltern der Renaissance und des Rococo in neuester Zeit das Alterthum zum Gegenstand des Genre geworden, sei es nun, daß der Maler im Kleinen diese Welt neu zu beleben sucht, sei es, daß er in das schöne Gewand und die heitere Anschauung der Alten einen modernen Gehalt legt. Bald treten wieder mehr die Personen, bald mehr die umgebenden Dinge hervor, die uns die Eingewöhnung des Menschen in eine andere Welt, als die unserige ist, veranschaulichen sollen.

Daneben behauptet sich das Genre des Land- und Bauernlebens in

der Bestimmtheit der verschiedenen Stämme, seiner natürlichen Erscheinung und malerischen Sitte, in der jetzt allein noch ein Schein von freier, offener Freude, von naivem Sich-gehen-lassen ist. Dieses Genre ist wohl zu unterscheiden von dem des grundsätzlichen Realismus, dem es mit der Darstellung der Bauernwelt gewissermaßen Ernst ist, weil sie ihm als ein wichtiger und bedeutender Gegenstand der Kunst erscheint. Hieran schließt sich endlich das eigentliche Sittenbild aus der Gegenwart, das die gemüthliche Stille des Familienlebens der gebildeten Klassen in eleganter Erscheinung malerisch behandelt. — Die Nachteile, welchen dieser ganze Zweig der modernen Malerei unterliegt, sind schon im vorigen Kapitel berührt; im Ganzen sind und bleiben die Holländer und Niederländer unerreichtes Vorbild. —

Andrerseits sucht der Maler nur die malerische Erscheinung überhaupt, welche leicht in die Anschauung eingeht und zur Phantasie spricht, ohne das Interesse einer dem Menschen näher oder entfernter liegenden Vergangenheit hinzuzuziehen. Er sucht das Malerische, wo es sich allenfalls in der Gegenwart noch findet: im Süden und im Orient. Noch immer müssen die schönen Menschen des italienischen Bodens erhalten; um so mehr, als ein Ueberschuß von geistigem Leben von ihrem Aeußeren auf ein unthätiges, aber fähiges, gleichsam schlummerndes Innere zurückweist und ihnen die Tiefe des Malerischen gibt. Besonders aber ist der Orient bis zum Uebermaß ausgebeutet worden. Der einfache noch unzersezte und unzerrißene Zusammenhang des Menschen mit der Natur, aus dem wol eine Seele spricht, aber noch träumerisch versenkt in die stoffliche Welt, der Schein des glühenden Lichts, in dem die Dinge wie verkokt sind, und die doch volle ungebrochene Farbe, die üppige und unverholene sinnliche Existenz: das Alles zog die moderne Kunst um so mehr an, als sie emsig nach einem Stück ästhetischer Wirklichkeit suchte und der unfrigen, die sie von tausend geistigen Bezügen zerlegt fand, überdrüssig war. Da sich hier der Mensch aus der Natur noch nicht in sich zurückgenommen hat, sondern gerade aus dem Leben mit derselben seinen Charakter empfängt, so gehen in den meisten Fällen Genre und Landschaft in einander über: man weiß nicht, ist der Mensch oder die unbelebte Natur das eigentliche Motiv. Doch tritt die orientalische Landschaft, die in ihren bedeutenden Leistungen schon der Vergangenheit angehört, hier und da als selbständiger Zweig auf und vermittelt dann die realistische mit der classischen; sie verbindet die Wahrheit der Erscheinung und das Verschwinden der Natur in Licht und Luft mit den Formen einer mannigfaltigen Erdbildung und einer reichen Composition. Auch in dieser ganzen Gattung treten wieder verschiedene Richtungen auf: Bald sucht der Maler mehr die bestimmte farbenreiche Erscheinung, bald mehr das träumerische Wesen des Orients und den Duft, der über dem Ganzen schwebt, wiederzugeben. Auch

bringt der Realismus, von dem oben die Rede gewesen, in dieses Gebiet ein hier und da wird — auch im italienischen Genre — die zufällige Härte und Unschönheit der Wirklichkeit mit dem Malerischen verbunden, um die volle Naturwahrheit zu erreichen. Die Behandlung ist bald sorgfältig in's Einzelne gehend, bald mit großem Geschick flüchtig hinwerfend. Immer aber zeigt sich auf den ersten Blick, daß es dem Maler vornehmlich darauf ankam, den eigenthümlichen Schein des orientalischen Lebens zu treffen: er sucht vor Allem seinem Bild die Luft, den Ton, die Stimmung des Orients zu geben. Endlich ist auch das Stillleben, das Blumen und Fruchtstück reichlich vertreten. Hier erfreut sich der malerische Sinn ausschließlich an dem schillernden Glanz der Dinge, an der auch dem Auge fühlbaren Weichheit oder Härte der Oberfläche, dem endlosen Spiel der Reflexe, an der bunten Farbenpracht und dem Schmelz der kleinen Natur. Nur bringt es hier die bloße Geschicklichkeit nicht zu dem zarten, feinen und lebensvollen Schein und zu dem magischen Farbenspiel, das die Holländer durch ein sinniges, fühlendes Eingehen auf diese Welt des bloßen Schimmerns und Leuchtens zu erreichen wußten. Auch fehlt im Ganzen den neuen Bildern der Hauch der menschlichen Theilnahme, der Gewöhnung des Lebens; Alles sieht zu frisch, zu ungebraucht, zu absichtlich hingelegt und hingestellt aus. Andererseits werden Blumen und Pflanzen in bloß decorativer Weise im Großen ausgeführt, wo dann mit der Ausführung der Reiz der feinen Behandlung fehlt und an dessen Stelle das Frappante tritt. —

Dieser Ueberblick zeigt, wie die französische Malerei in die kleine, aber umfassende Welt des Genre und der Landschaft nach allen Seiten sich ausbreitet und insofern zersplittert hat, als sie nicht mehr in einer großen Hauptgattung sich zusammenfaßt. Zugleich haben die Künstler dies weite Reich bis in die kleinsten Felder unter sich getheilt und die meisten beschränken sich auf das ihrige, um es auf diesem möglichst weit zu bringen. Die Kunst ist vielseitig geworden, der Künstler einseitig. Mit dieser Zersplitterung hängt eng zusammen, daß sich Jeder, obwol hervorgegangen aus der Schule eines tüchtigen Meisters, in seiner eigenen Weise ausbildet, und indem er verschiedene Einwirkungen aufnimmt, aus seiner Lehrzeit oft nichts behält, als die technische Übung und die Kenntniß des Handwerks. Eigentliche Schulen, die einen bestimmten Styl fortpflanzen und ausbreiten, gibt es nicht mehr, wie es andrerseits an den Künstlern fehlt, welche mit hervorragender Kraft die ganze Strömung der Zeit in bedeutende Leistungen zusammenfassen. Dazu kommt der das Zeitalter beherrschende Luxus. Er hat auch die Kunst zum Theil sich dienstbar gemacht, indem er entweder dieselbe geradezu zur Decoration gebraucht oder den Künstler bestimmt, all sein Talent und Können auf Cabinetbilder zu verwenden, und um denselben Reiz zu geben, einerseits nach immer

neuen Motiven zu suchen, andrerseits durch seine bestechende feine oder gewandte Ausführung vor Allem die Illusion anzustreben. Endlich gilt es, sich unter der großen Menge bemerkbar zu machen, durch irgend eine seltsame, aus dem gewohnten Geleise der Kunst heraustretende Erscheinung — die ebendeshalb auch in den meisten Fällen deren Wesen verlegt — hervorstechen, während zugleich in der auf die Ausstellungen massenhaft sich drängenden Produktion das Gemachte und Absichtliche einer künstlichen Steigerung zu Tage tritt.

Zeigen sich demnach hier alle die Nachteile, welchen, wie wir im vorigen Kapitel gesehen, die moderne Malerei ausgesetzt ist, so ist doch der französischen Kunst eine hohe Ausbildung und Entwicklung des malerischen Sinnes, der wenn auch nicht das Große und Gehaltvolle, doch im Ganzen immer das Künstlerische anstrebt, nicht abzusprechen. Auch die neueste Zeit hat weder Tendenzbilder aufzuweisen, noch geht sie auf den unreinen Reiz einer sinnlichen Wirkung aus, noch hat sie sich, wie die Literatur, auf die Lüge und Ausschweifung des verfeinerten Lebens eingelassen. Hier bewährt sich ihre Geschicklichkeit in der Darstellung, die Sicherheit, mit der sie sich im Besitze aller äußeren Bedingungen fühlt, noch immer als läuternde und erhebende Kraft: ihr Zweck ist die Kunst als solche, und was dem reinen Wesen derselben widerstrebt, nimmt sie mit wenigen Ausnahmen nicht in sich auf. Von keinem mächtigen Inhalt bewegt, sucht sie wenigstens, was sie darstellt, in vollendeter Erscheinung darzustellen.

Hierin, wie in ihren Schattenseiten und ihrer ganzen Entwicklung steht sie nicht selbständig, sondern im geschichtlichen Zusammenhang mit dem Verlaufe der Malerei seit David. Erst wenn man diese verfolgt, erhält man eine klare Einsicht in den Charakter und die Ordnung der verschiedenen Richtungen der neuesten Kunst. Der Ueberblick, den wir nun über das Ganze haben, erspart uns auf den Gesamteindruck der modernen Malerei zurückzukommen und wir werden daher die einzelnen Künstler da aufnehmen, wo sie sich in den Gang der Geschichte einreihen.