



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die Pariser Weltausstellung. 6 : die französischen
Kriegsmaler. - Meissonier.

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

welche nun der Besieger der Aschantis, Sir Garnet Wolseley, der neue englische Gouverneur, seinen Einzug hält, zu ihrer gegenwärtigen Unbedeutendheit herabgesunken.

Die herrschende Lage, welche Cypern im östlichen Mittelmeer, so nahe den Küsten Syrien's und Aegypten's besitzt, ist es, die sie vor allem den Engländern wichtig macht. Die Kraft und Sicherheit, die überall da sich entwickeln, wo die Briten regieren, werden in das vernachlässigte Land Kapitalien ziehen, und ein reiches Feld für kaufmännische Spekulationen wird dadurch eröffnet werden. Eine der ersten Sorgen muß die Ausbesserung der versandeten und zerstörten Häfen sein, damit sowohl Handelsschiffe dort einlaufen als britische Kriegsschiffe stationirt werden können. Die kommerzielle Wichtigkeit der Insel wird sich noch mehr heben, wenn von Syrien's Küste nach dem Euphrat und Tigris und weiter nach Persien die längst projektirte große Bahn führt, die nun ernstlich in Angriff genommen wird. Die maritime und politische Wichtigkeit der Insel, bedingt durch ihre Lage, ist es aber vor allen Dingen, worauf die englische Regierung Werth legt. Nahe dem Suezkanal beherrscht Cypern dieses Meisterwerk des Franzosen Lessep's, das finanziell freilich schon lange in den Händen der Engländer ist. Aegyptisches Gebiet zu besetzen, um sich den Weg nach Indien frei zu halten, haben die Briten jetzt nicht mehr nöthig, und zugleich sind sie nun Herren der syrischen Küste, da Cypern vor dem Golfe von Alexandrette liegt, von wo aus die Euphratbahn ihren Ausgangspunkt nehmen soll. Alles in allem genommen, ist der Erwerb dieser Insel das wichtigste Resultat, welches die Engländer aus ihrem unblutigen Kampfe mit den Russen davon tragen.

A. Rauchhaupt.

Die Pariser Weltausstellung.

Von Adolf Rosenberg.

6. Die französischen Kriegsmaler. — Meissonier.

Wenn ich die französischen Kriegsmaler unmittelbar den Historienmalern anreihe, so geschieht es aus dem Grunde, weil ich, entgegen den Dogmen der tonangebenden Aesthetiker, für das moderne Schlachtenbild eine gleiche Stellung innerhalb der Malerei wie für das Historienbild in Anspruch nehme. Wie es Leute giebt, die starr an der althergebrachten Ansicht festhalten, es könne Nie-

mand objektiv genug sein, um die Geschichte seiner Zeit zu schreiben — Thukydides scheint für diese Leute nicht gelebt zu haben —, so fehlt es auch nicht an Kritikern, welche mit flammendem Schwerte vor der modernen Geschichte stehen wie weiland der Engel vor den Pforten des Paradieses. Sie wollen einem Maler, der einen Stoff aus der modernen Geschichte — nehmen wir an die Kaiserproklamation in Versailles oder die Unterzeichnung des Berliner Friedensvertrages — behandelt, keinen höheren Rang zugestehen als dem Zeichner, der für eine illustrierte Zeitung die erste Frühjahrsparade oder die Auffahrt der Kongressbevollmächtigten auf den Holzstoß wirft. Das Schlachtenbild ist vollends verpönt um der modernen Taktik willen, die das Hervortreten des Individuums nicht begünstigt, die nur mit Massen operirt und demnach eine künstlerische Komposition des Gemäldes verhindert. Eine ganze Schlacht zu malen, so daß die Malerei Anspruch auf Wahrscheinlichkeit erheben könne, sei bei der räumlichen Beschränkung, welche der Tafelmalerei auferlegt werde, vollends unmöglich. Wenn man eine Schlacht getreu der Wirklichkeit entsprechend darstellen wolle, müsse man eine ungeheure Pulverwolke malen, in der Alles verschwinde. Glücklicherweise sind diese Einwendungen längst durch Thaten widerlegt. Seitdem der Münchener Historienmaler J. Adam seinen berühmten Angriff der französischen Kavallerie auf die 22. Infanteriedivision bei Floing (Sedan) gemalt hat, wird Niemand mehr im Ernste behaupten können, daß es einem Maler unmöglich sei, die Massenoperationen der modernen Kriegsführung wirkungsvoll und entsprechend darzustellen, ohne zugleich den künstlerischen Charakter des Bildes und die Komposition zu opfern. Auf dem Adam'schen Bilde ist allen Anforderungen genügt: wir haben einen Hauptmoment, den Anprall der französischen Chevaux-legers, und eine Reihe von Nebenmomenten, die sich dem Hauptmomente unterordnen und in denen das Individuum zu persönlicher Mitwirkung gelangt. Ein zweites Bild, das in nicht geringerem Grade diesen Anforderungen genügt, ist der Angriff einer französischen Kürassierdivision auf das Dorf Elßaßhausen (bei Würth) von Hünten, ein Bild, welches würdig befunden worden ist, der Berliner Nationalgalerie einverleibt zu werden. Daß es neben der großen Zahl guter Schlachtenbilder auch welche giebt, auf denen „mit Entsetzen Scherz“ getrieben wird, auf denen man vor lauter Blut und Pulverdampf nichts anderes zu sehen bekommt, soll nicht in Abrede gestellt werden. Indessen sind diese Ausschreitungen meist so untergeordneten Künstlern zur Last zu legen, daß man um ihretwillen nicht das Recht hat, das ganze Genre als unkünstlerisch in Bausch und Bogen zu verurtheilen. Als der erste Napoleon seine Schlachten schlug, war das Pulver auch bereits erfunden. Aber Niemandem fällt es ein, einer Darstellung der Schlacht von Leipzig oder Waterloo den Rang eines Historien-

bildes streitig zu machen. Der Unterschied scheint demnach nur im Costüm zu liegen.

Die moderne Geschichte ist auf den Schlachtfeldern der letzten fünfzehn Jahre geschrieben worden. Das ist ein Satz, der sich nicht umstoßen läßt, und wenn man das schwerste Geschütz der Aesthetik dagegen aufführt. Folglich muß der moderne Historienmaler, welcher der Nachwelt getreue Abbilder von den welterschütternden Ereignissen seiner Zeit hinterlassen will, den Marschrouten der Infanteriekolonnen folgen und nicht den Paragraphen der Aesthetiker.

Es ist bezeichnend für die deutsche Sucht zu generalisiren und zu klassifiziren, daß es einer solchen Auseinandersetzung bedarf, um das Anrecht des modernen Schlachtenbildes auf den Rang des Historiengemäldes zu begründen. In Frankreich fällt es keinem Menschen ein, eine solche Begründung zu verlangen. Nicht der Stoff, sondern der Stil bildet dort das Kriterium für die Beurtheilung und für die Klassifizirung eines Bildes. Und am Ende bleibt doch der ewige Maßstab einer jeden Kritik die Frage: Gut oder schlecht?

Die französischen Kriegsmaler — les peintres militaires — sind, wie erwähnt, von der Ausstellung auf dem Marsfelde sowohl wie von dem diesjährigen „Salon“ ausgeschlossen worden. Man sieht in den Sälen der Kunsthalle auf dem Marsfelde nur ein einziges Bild, dessen Motiv dem deutsch-französischen Kriege entlehnt ist und das der Aufmerksamkeit der Jury entgangen zu sein scheint, vielleicht auch zugelassen worden ist, weil es schlechterdings nichts Offensives bietet. Es stellt das Innere einer Schanze und den Moment dar, wo eben ein Geschütz abgefeuert worden ist und die umstehenden Offiziere und Soldaten die Wirkung des Schusses beobachten. Da Offiziere und Soldaten verschiedener Regimenter und Waffengattungen vereinigt sind, wird der Maler, Verne-Vellecour, ein sehr begabter Künstler, wohl eines der Forts von Paris vor Augen gehabt haben.

Die französischen Kriegsmaler wußten sich indessen zu helfen. Sie vereinigten sich zu einer Separatausstellung, für welche der Kunsthändler Goupil seine gastlichen Räume in der Rue Chaptal lieh. Am 20. Mai fand die Eröffnung dieser Ausstellung statt. Das Publikum drängte sich selbstverständlich in dichten Schaaren zu den „Ausgestoßenen“, aber sein Patriotismus — dies muß ich nach mehrfacher Beobachtung hervorheben — äußerte sich nur in dieser respektvollen Theilnahme. Man hörte keinen Ausbruch nationaler Begeisterung, geschweige denn, daß sich, wie zu befürchten stand, der Chauvinismus breit machte. Dieser zeigte sich erst in seiner alten, unverminderten Größe, als das Fest vom 30. Juni den Parteiführern und -blättern den Anlaß zu einer leidenschaftlichen Agitation bot. Und in der That waren die französischen Kriegsbilder, die man um ihres verfänglichen Stoffes willen ausge-

schlossen hatte, nicht dazu angethan, Chauvinistische Regungen wach zu rufen oder gar das deutsche Nationalgefühl zu verletzen. Die französischen Kriegsmaler sind ehrliche Feinde, wie es die deutschen Schlachtenmaler den Franzosen gegenüber gewesen sind oder noch sind. Ich mache hier absichtlich einen Unterschied zwischen Kriegs- und Schlachtenmalern.

Während unsere deutschen Maler Bleibtren, Camphausen, Aldam, Hünten, Lang u. a. nicht bloß in der Episode glänzen, sondern, wie ich oben erwähnt habe, auch ganze Schlachten-Tableaux von großartigem Wurf geschaffen haben hat sich der französische Maler ausschließlich auf die Episode beschränkt, auf die Erkennung, das Scharmützel, das Vorpostengefecht, den Ueberfall, die Vertheidigung und — den Rückzug. Diese Beschränkung ist in der Natur der Sache begründet. Die schreckliche Flucht nach der Wörther Schlacht, die Katastrophe von Sedan hat kaum ein französischer Maler durchlebt, und wenn einer dabei gewesen ist, so hütet er sich wohl, gerade diese Kapitel des deutsch-französischen Krieges aufzuschlagen. Sonderlicher Ruhm wäre dabei nicht zu holen.

Die Domäne der französischen Kriegsmaler ist vielmehr der Verzweiflungskampf der Republik. Und man muß ihnen diese Gerechtigkeit widerfahren lassen: sie verstehen diesen Kampf, die *guerre à outrance* mit den Farben eines Dante zu schildern. Nicht auf Kosten der Sieger. Auch nicht der leiseste ironische Zug, geschweige denn ein Versuch der Karikatur, beleidigt auf ihren Bildern das preussische, das deutsche Auge. Unseren militärisch geschulten Blicken imponirt im Gegentheil die erstaunliche Präzision, mit welcher die Uniformen, die Waffen, die Haltung, die Typen der deutschen Soldaten wiedergegeben sind, im höchsten Grade. Die Franzosen wissen mit der deutschen Montirung besser Bescheid als mit der deutschen Geographie. Sie haben aber nicht, wie man wohl annehmen möchte, ihre Studien an Gefangenen und erbeutetem Kriegsmaterial gemacht, wenigstens nicht alle. So weiß ich z. B., daß A. de Neuville nach dem Kriege nach Mex. gegangen ist und daselbst eingehende Studien für seine Bilder gemacht hat, die den jungen Maler sehr schnell in die Reihe der populärsten Maler Frankreich's geführt haben. Bei der Darstellung der deutschen Krieger auf seinen Bildern fällt uns wohl hier und da der große, runde Kopf im Gegensatz zu dem spizen, zierlichen Schädel der Franzosen auf. Aber der Maler könnte uns am Ende mit Belegen aufwarten, die er der Natur entnommen hat, und sein Irrthum würde dann nur darin liegen, daß er die einzelne Erscheinung zum Typus erhoben hat. Auch trägt die runde preussische Soldatenmütze dazu bei, den Kopf größer erscheinen zu lassen als er in der That ist, während das französische Köppi ein Muster von Eleganz und Gefälligkeit ist.

Es waren nur fünf Maler, die sich zu der 51 Gemälde und Aquarelle

umfassenden Separatausstellung vereinigt hatten: de Neuville, Detaille, der bereits genannte Berne-Bellecour, Dupray und Protais. Neuville der im Glanze seines Kolorits, in der Bravour und Verbe seiner Schilderung manches mit unserem trefflichen Bleibtren gemein hat, und Berne-Bellecour sind Schüler Picot's, während Detaille ein Schüler Meissoniers des „Großen“ ist. Dupray ist ein Maler, der nach starken Effekten strebt und in dieser Hinsicht an den Düsseldorfser Koliß erinnert, und Protais' elegische Art ist mit der eleganten, bestechenden Manier des Grafen Harrach verwandt.

Protais ist der einzige, der bis auf die Schlachten des Kaiserreichs zurückgegriffen hat. Das eine seiner Bilder, ein schauriges Stillleben, zeigt einen todten französischen Kürassier auf einem der entsetzlichen Schlachtfelder des Monats August, welchen die Nacht mit ihrem mitleidigen Schleier zudeckt. Auf dem andern Bilde sieht man einen französischen Linienoffizier, der auf einer Anhöhe vor Metz sitzt und seine kummervollen Blicke auf die Kathedrale der Stadt wirft, welchem die untergehende Sonne mit ihren letzten Strahlen vergoldet. Ohne jeden theatralischen oder pathetischen Zug übt dieses Bild eine tief ergreifende Wirkung. Der Katalog erläuterte es nur durch das lakonische Wort: Metz!

Den Mittelpunkt der ganzen Ausstellung bildete A. de Neuville's „Le Bourget“ (30. Oktober 1870). Der Autor der „Dernière Cartouche“ ist der populärste Schlachtenmaler Frankreich's: er ist ein geistvoller Zeichner, ein geschickter Radierer, ein ausgezeichnete Kolorist, der seine Popularität nicht bloß durch die glückliche Wahl seiner Stoffe, sondern auch durch hervorragende künstlerische Qualitäten begründet hat. Er hat die guerre à outrance wie kein zweiter verherrlicht, am ausführlichsten in einer Reihe von Illustrationen zu einem Roman von Quatrelles „A coups de fusil“, in welchem die Vertheidigung einer französischen Provinzialstadt mit großer Meisterschaft, wenn auch mit stark chauvinistischen Strichen geschildert wird. Was der Romancier nach dieser Richtung hin verschuldet, hat der Zeichner wieder gut gemacht. Der legendarische Schrecken, den unsere Alanen vor sich her verbreitet haben, ist außer von Detaille, auf den wir noch zurückkommen werden, wenn auch von letzterem gegen seinen Willen, von Niemandem so eindringlich dargestellt worden wie von Neuville. Auf einem der Blätter, welche zur Illustration des Quatrelles'schen Romans gehören, sieht man ein preussisches Alanenpiket wie die Windsbraut durch die Stadt sausen. Man hat das Gefühl, als hätte der Künstler selber einmal unter dem faszinirenden Eindruck gestanden, den das rapide Erscheinen und Verschwinden der preussischen Eclaireurs aller Orten in Frankreich hervorgerufen. Ich vermag unter den deutschen Illustrationen, die den Heldenthaten unserer Krieger gewidmet sind, keine zu nennen, die an Verbe

und packender Wahrheit diesem kleinen Blatte gleichkommt. Aber diese Zeichnungen sind alle nur Vorstudien zu dem figurenreichen Bilde, welches den letzten Akt des furchtbaren Kampfes um Le Bourget vom 30. Oktober 1870 darstellt. Die Pariser Journale haben für dieses Bild schon lange zuvor die Reklametrommel gerührt, sie haben die Behauptung verbreitet, der Maler habe auf seinem Bild eine Verherrlichung des französischen Helbenthums zum Besten gegeben, eine Art Leichenparade vor den deutschen Siegern, die den Verwundeten und den Todten den Tribut der Ehrfurcht zollten. Das war irrig. Der Maler hat jedes theatralische Pathos sorgfältig vermieden, er hat einfach den objektiven Thatbestand wieder erzählt und zwar mit einer so gewaltigen, dramatischen Kraft, einer so eindringlichen Beredtbarkeit, daß wir ihm unseren Respekt nicht versagen können.

Die Kirche von Le Bourget war bekanntlich nach der Einnahme dieses Dorfes durch die preußische Garde der Gegenstand eines erbitterten Kampfes. Einige Offiziere, Mobilmgarden und Franktireurs hatten sich darin verschanzt und vertheidigten sich auf das Hartnäckigste. Erst als preußische Artillerie auf fuhr und Breschen in die Frontmauern der Kirche schoß, gelang es unsern Gardisten, den Vertheidigern beizukommen und dieselben zur Ergebung zu zwingen. Das ist die Vorgeschichte des Bildes.

Das Drama ist zu Ende. Links vom Beschauer steht die zerschossene Kirche, zur Linken zieht sich die Dorfstraße hin, auf der sich die Artillerie, die eben wieder aufgefressen hat, im Trabe abwärts bewegt. Alle Fenster in den die Kirche umgebenden Häusern, aus denen Rauchwolken aufsteigen, alle Mauerbreschen, die Leitern, die an den Wänden der Kirche lehnen, sind mit preußischen Soldaten besetzt, welche die gefangenen Vertheidiger erwarten. Auf dem Platze vor der Kirche steht eine Abtheilung von Gardisten, alle das Gewehr im Anschlag, und in ihrer Mitte französische Gefangene und Blessirte, die ihre Wunden verbinden. Im Vordergrund links steht ein preußischer Hauptmann, den Rücken dem Beschauer zugewendet, eine der besten Figuren des Bildes, welche der Maler mit echt künstlerischer, von jedem Nationalgefühl freier Liebe durchgeführt hat, stramm und proper — nur die hohen Stiefel sind mit Roth bespritzt — wie auf dem heimischen Paradeplatz, in der Hand den gezogenen Säbel. Alle Augen richten sich auf die Kirchenthür, alle Gewehre sind im Anschlag, weil man nicht weiß, was man zu erwarten hat. Zwei Soldaten tragen einen todtwunden Offizier auf einem Stuhle heraus, ihnen folgt das kleine Häuflein, welches die preußischen Kugeln verschont haben. Mit der ergreifenden Situation harmonirt der trübe, gelblichgraue Himmel, der eben erst seine Fluthen auf die zertrümmerten Häuser und den Verzweiflungskampf ergossen hat.

Wenn der Maler auch auf diesem Bilde dem französischen Heroismus ein Denkmal gesetzt hat, so hat er auf der anderen Seite den deutschen Siegern nicht ihr heiß erkämpftes Recht verkümmert.

So ausgezeichnet die übrigen Bilder Neuville's, Detaille's und Berne-Bellecour's sind, so halten sie doch nicht den Vergleich mit dem Meisterwerke des erstgenannten aus. Interessant sind alle, aber auf keinem ist das deutsche und das französische Element so gleichwerthig, mit demselben Respekt und demselben Fleiße behandelt, wie in der Episode aus dem furchtbaren Kampfe um Le Bourget, der eine der glänzendsten Seiten der beiderseitigen Kriegsgeschichte bildet.

Ich habe noch von dem oben erwähnten Bilde Detaille's zu sprechen: En reconnaissance betitelt, das, nicht zum mindesten um seiner glänzenden Mache willen, fast ebenso populär geworden ist wie Neuville's „Letzte Cartouche“. Es stellt die Straße eines französischen Dorfes dar. Im Vordergrund liegt ein erschossener preußischer Ulan mit seinem Pferde in einer Blutlache, den gerade die tödtlichen Kugeln erreicht haben, als er um die Ecke sprengen wollte. Aus dem Mittelgrunde kommt ein Trupp Franc tireurs, von einem Bauern geführt, die mit scheuen, ängstlichen Blicken einen Bogen um den gefallenen Feind machen, als fürchteten sie, der schreckliche Ulan könnte noch einmal aufstehn. Andere Trupps kommen aus den Seitenstraßen anmarschirt — es handelt sich offenbar um eines jener verwegenen Reiterstückchen, die unsere Ulanen so häufig ausgeführt, um einen Rekognoszirungsritt, der für einen Nachzügler ein so tragisches Ende genommen. Jedenfalls ist die Heldenthat, welche der französische Maler verewigt hat, keine sonderlich große.

Berne-Bellecour hat eine Szene aus einem Tirailleurgefecht bei Malmaison (21. Oktober 1870), an dem sich eine Gesellschaft Pariser Maler betheiligte, und den Tod des Unterlieutenants Michel in Boulogne (Januar 1870), Detaille die Beschwerden eines Rückzuges, den Ueberfall eines Schlosses durch Chasseurs à pied, den Ritt eines Parlamentärs, Neuville den Transport französischer Gefangener und das Verhör einer aufgefangenen preußischen Ordonnanz geschildert. Allen diesen Bildern ist merkwürdigerweise, sofern sie Gefechte zum Gegenstande haben, der eine Zug gemeinsam, daß sie von hinten beobachtet sind. Es scheint demnach als hätten die französischen Maler bei ihren Kriegsstudien gute Deckung gehabt.

Von den 51 Bildern, die auf dieser interessanten und lehrreichen Ausstellung zu sehen waren, befanden sich 46 in Privatbesitz.

Meissonier, der Soldatenmaler par excellence, der mit demselben Eifer wie sein verstorbener Freund Thiers, aber mit geringerem Glück die napoleonische Legende zu erhalten und zu verbreiten bestrebt ist, hat es bis jetzt verschmäht,

seinen scharf charakterisirenden Pinsel den kriegerischen Ereignissen von 1870 und 1871 zu widmen. Auf dem Marsfelde sind nicht weniger als siebenzehn Bilder von seiner Hand ausgestellt, ein Schauspiel, das so blendend ist, daß man sich seiner bestrickenden Wirkung nicht entziehen kann. Unter ihnen sind fünf den Erinnerungen an die napoleonischen Kriege gewidmet. Man weiß, daß Meissonier flach und aufgeblasen wird, sobald er bei seinen Bildern über einen gewissen Maßstab hinausgeht. Während z. B. eine Husarenvedette, die auf einem dicht mit Schnee bedeckten Hügel hält — es sind kaum spannenlange Figürchen — alle glänzenden Eigenschaften des Meisters enthält, Lebendigkeit und Schärfe der Charakteristik, Genauigkeit des Details, emailartige Behandlung der Figuren, die sich kräftig von dem Fonds abheben, ist ein um das Doppelte größeres, figurenreiches Gemälde, auf dem eine Kürassierabtheilung in Erwartung eines Kommandos dargestellt ist, fade und ausdruckslos. Es scheint, als könnte der große Kleinmaler mehr als fünf oder sechs Personen auf einmal nicht bewältigen. Das Mittelalter, die Renaissance und das vorige Jahrhundert sind Gebiete, auf denen er mit ungleich größerem Glück operirt. Er kommt fast niemals von seinen historischen Exkursionen heim, ohne einen Treffer mitzubringen. So ist z. B. eine Szene aus einem Kasernenhofe — ein Tintoretto malt das Porträt eines Sergeanten — mit feinem, köstlichem Humor und in den Details der Uniformen und Waffen mit jener urkundlichen Treue geschildert, auf die Meissonier nicht wenig stolz ist. Ein Porträt Alexander Dumas', welches den gefeierten Schriftsteller an seinem Schreibtische sitzend in ganzer Figur darstellt, soll, wie von denen versichert wird, welche die Ehre haben, den Autor der *Demi-monde* persönlich zu kennen, dem geistigen Ausdruck und der lebenswürdigen Bonhommie des Originals nicht gleichkommen.

Literatur.

Baedeker's *Tirol*, Südbaiern, Salzburg u. ist soeben in achtzehnter Auflage, wesentlich erweitert, ausgegeben worden. (Leipzig, Verlag von Karl Baedeker, 1878.)

Der Verfasser hat die beschriebenen Gegenden, um diese neue Auflage zu veranstalten, in den letzten Jahren wiederholt selbst bereist. Durch schriftliche Mittheilungen wohlwollender sachkundiger Freunde ist die Richtigkeit der eigenen Angaben verstärkt und ergänzt worden. Die Anzahl der Karten ist auf einundzwanzig gestiegen, d. h. um drei gegen die frühere Auflage vermehrt worden. Eine Reihe weiterer Blätter, welche das Netz der deutsch-österreichischen Alpen zum Abschluß bringen werden, ist in Vorbereitung. So ist das Buch deutschen Tirol-