



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die Pariser Weltausstellung. 7 : die französische
Malerei. Meissonier und Vibert.

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

Die Pariser Weltausstellung.

Von Adolf Rosenberg.

7. Die französische Malerei. Meissonier und Vibert.

Meissonier hat bereits eine nicht ungefährliche Konkurrenz von Seiten zweier Maler zu bestehen, auf welche der über alle Maßen eitle Mann mit nicht geringem Ingrimm blickt. Der eine dieser Maler ist Worms, der andere, bedeutendere Vibert. Letzterer weiß zwar nicht annähernd so scharf, so geistvoll und so mannigfaltig zu charakterisiren wie Meissonier, dafür besitzt aber seine Palette einen ungleich größeren Farbenreichtum als die des älteren Meisters, der als Kolorist noch den strengeren und solideren Tendenzen der klassischen Schule folgt. Vibert ist in höherem Grade Salonmaler als Meissonier, der ebensowohl nur für artistische Feinschmecker wie für große Börsen malt. Vibert ist ungleich malerischer im eigentlichen Wortsinne: er holt seine Stoffe aus Italien und Spanien, er ist heiter und ausgelassen, während Meissonier fast immer die würdige Miene des Akademikers aufsetzt. So zeigt uns Vibert z. B. einen Mönch und einen Maler, die in dem Hofe eines Klosters emsig bemüht sind, für den bevorstehenden Festtag ein Madonnenbild mit Kränzen und bunten Farben zu schmücken, dann das Ständchen eines italienischen Edelmanns vor dem Hause seiner Donna, wo sich die übermüthige Laune des Malers gleichsam in der Farbenlust ausdrückt, welcher der Künstler freien Lauf gelassen hat.

Wir würden indessen ein unvollständiges Urtheil über Vibert gewinnen, wenn wir nur seine Kleinmalereien in's Auge faßten. Vibert hat seitdem einen Trumpf ausgespielt, der seinem Freunde Meissonier schwere Tage bereitet hat. Aus dem Kleinmaler ist ein Historienmaler großen Stils geworden, der den Versuch gemacht, eine riesige Leinwand mit einem würdigen, an den Patriotismus jedes Franzosen appellirenden Stoffe zu erfüllen. Der „Salon“ von 1877 enthielt das grandiose Portrait des „Befreiers des Territoriums“ von der Meisterhand Bonnat's, ein im besten Sinne des Wortes historisches Bild, das binnen Kurzem eine ungeheure Popularität gewonnen hat. Man sieht das Portrait jetzt wieder auf dem Marsfelde, und man kann sämmtliche Säle der gewaltigen Kunsthalle durchwandern, man wird nicht seines Gleichen finden. Im September 1877 starb Thiers: Der „Salon“ von 1878 enthält wieder ein Bild, das sich mit seiner Person beschäftigt und vor dem die Menge sich ebenso andächtig sammelt wie vor seinem Bildnisse: seine Apotheose, ein Bild von ganz außergewöhnlichen Dimensionen.

Auf einem Katafalke, der mit einer violetten Sammetdecke drapirt ist, liegt

der Todte im weißen Sterbegewande, die Brust mit zahlreichen Orden bedeckt. Das scharfe, charakteristische Profil des Verbliebenen ist dem Beschauer zugekehrt. Zu Häupten des Katafalks steht der Genius des Ruhms und der Unsterblichkeit, welcher der Seele des Dahingeshiedenen den Weg zu den Sternen weist. Er ist durch eine nackte Frauengestalt von jener weichlichen und süßlichen Eleganz dargestellt, die nachgerade für die Behandlung des weiblichen Körpers in der französischen Malerei so typisch geworden ist, daß sie kaum mehr als eine zierliche Phrase, als einen kalligraphischen Schnörkel bedeutet. Dem Fußende des Paradebettes naht sich das trauernde Frankreich, eine ganz in Flor gehüllte Gestalt, und breitet die Trikolore über den Todten aus.

Unter dem Genius des Ruhms liegt, in Halbdunkel gehüllt, eine niedergeschmetterte, verwundete Frauengestalt. Ein rother Mantel umfängt ihre derben Glieder, eine phrygische Mütze hängt in den zerzausten, schwarzen Haaren, und neben ihr liegt am Boden eine düster glühende Fackel, die dem Verbliebenen nahe ist. Diese Repräsentantin der Kommune bildet in ihrer widerlichen Gemeinheit einen wirksamen Gegensatz zu der hehren Lichtgestalt des Ruhms, die über ihr schwebt. Die ernste, imponirende Wirkung dieser Gruppe wird leider durch eine Trivialität, durch eine Konzession wieder aufgehoben, welche der Historienmaler dem Kleinmaler gemacht hat. Aus dem Hintergrunde links, hinter der trauernden Republik, bewegt sich der feierliche Leichenzug mit seinem ganzen ebenso prunkvollen wie bizarren Zeremoniell, so wie er in Wirklichkeit ablief, auf den Beschauer zu, eine unbegreifliche Geschmacklosigkeit, ja, noch mehr, eine Parodie auf die ernste Gruppe im Vordergrund. Von dem „großen Todten“ kommt man wieder auf den kleinen Thiers.

Viel besser harmonirt mit der stilvollen Würde des Vordergrundes der Zug nebelhafter Gestalten, die über dem Katafalke durch die ganze Breite des Bildes dahinziehen, eine Art wildes Heer, eine gewaltige Geisterparade: die Heere des Konsulats und des Kaiserreichs, deren Thaten der Verstorbene in seinen berühmten Geschichtswerken gefeiert.

Da kommen auf lustigen Pferden
Die todten Reiter herbei,
Die blutigen alten Schwadronen
In Waffen mancherlei.

Fahnen und Standarten wallen im Pulverdampf, Schüsse blitzen auf, und dunkelrothe Flammen umzüngeln die gespenstische Reiterei. Dann sieht man noch unmittelbar daneben — merkwürdig genug — ein Panorama von der Belagerung von Paris und die Eröffnung der ersten französischen Nationalversammlung durch Thiers. Diese zahllosen Figürchen, die sich um die große Mittelgruppe schlingen, gleichen den Noten zu dem Texte eines Klassikers. Ein

wunderlicher Zug: die ersten feiern den Schöpfer der „napoleonischen Legende“, die letzten den Schöpfer der dritten Republik.

Die französischen Kritiker haben mit Recht gegen dieses seltsame Gemisch von allegorischen, phantastischen und realen Elementen geeifert. Aber bei dieser Kritik spielte der politische Standpunkt eine größere Rolle als der ästhetische. Daß Vibert, der Kleinmaler, seinem ganzen künstlerischen Naturel nach nicht im Stande sein konnte, eine monumentale Wirkung zu erzielen und daß er aus diesem Grunde an seiner großen Aufgabe scheitern mußte, ist keinem von den französischen Kritikern beigefallen.

Niemandem kam das Mißlingen der Vibert'schen Apotheose gelegener als Meiffonier. Er hatte schon im Voraus das Seinige gethan, um seinem Rivalen alle möglichen Schwierigkeiten in den Weg zu legen, da er die Glorifizierung des Mr. Thiers für seine ausschließliche Domäne hält. Vibert hatte Thiers nicht persönlich gekannt. Er that Schritte bei seiner Wittve, um authentische Portraits des Verstorbenen zu erlangen. Aber die Intriguen Meiffonier's, so erzählt man sich, wußten Madame Thiers zu bewegen, dem Maler seine Bitte abzuschlagen. Nicht besser erging es ihm bei den intimen Freunden des Präsidenten. Der „Figaro“ hat wegen dieser Intriguen eine ebenso scharfe wie geistvolle Satire gegen den großen Kleinmaler geschrieben, aus der ich den Schluß hier mittheilen will, weil er zugleich einen Beitrag zu der Charakteristik eines Künstlers liefert, der die Regel, daß alle großen Künstler auch große und edle Charaktere sind, dadurch bestätigt, daß er eine Ausnahme von dieser Regel macht. Meiffonier hatte ebenfalls die Absicht, eine Apotheose Thiers' zu malen. Aber wie gewöhnlich war er über den Plan nicht hinausgekommen. Eines Tages, so erzählt „Figaro“, interpellirte ihn einer seiner Schüler, wie er denn den Gegenstand aufzufassen gedenke.

„Sie wollen wissen, mein theurer Freund, wie ich diesen nationalen Stoff behandeln werde? So. Mr. Thiers war ein Mann von größter Einfachheit, man muß ihn auch als solchen darstellen, um seinen Charakter festzuhalten. Mein Gemälde wird das Sterbezimmer in St. Germain darstellen; im Hintergrunde, ganz im Hintergrunde liegt der Leichnam des berühmten Staatsmannes auf seinem eisernen Bettgestell....“

— „Sehr gut, sagte der Freund, das ist vortrefflich. Und dann.....?“ Herr Meiffonier sah den Fragenden mit erstaunter Miene an.

— „Und dann?“ wiederholte er. „Das ist sehr einfach. Ich sagte also, daß man im Hintergrunde Herrn Thiers auf seinem eisernen Bette sehen wird, und im Vordergrunde werde ich sitzen, im Begriffe ihn zu malen.“ —

Ungleich wirkungsvoller als Vibert's großes Gemälde ist ein zweites Bild, das Thiers verherrlicht, ein Bild, das nicht über die bescheidenen Dimensionen

eines Genrebildes hinausgeht. Es ist ebenfalls im „Salon“ zu sehen, ebenfalls das Objekt eines ungemein lebhaften Interesses und von Garnier, einem Schüler Gerome's, gemalt. Es stellt eine sehr erregte Szene aus der Sitzung der französischen Nationalversammlung vom 16. Juni 1877 dar. Der Minister des Innern steht auf der Rednertribüne. Er hat gerade, nach dem Protokoll des „Journal officiel,“ die Worte gesprochen: „Die Männer, die heute am Ruder sind, gingen aus den Wahlen des Jahres 1871 hervor und bildeten diese Nationalversammlung, von der man sagen kann, daß sie die Stifterin des Friedens und die Befreierin des Territoriums ist.“ Da erhob sich ein beispielloser Tumult. Mehrere Mitglieder der Linken, an ihrer Spitze Gambetta, sprangen auf, traten vor die Rednertribüne und riefen, indem sie mit den Händen auf Thiers wiesen: „Der da, der da ist der Befreier des Territoriums!“ In diesem Augenblicke sprangen etwa dreihundert Mitglieder der Kammer von ihren Sitzen auf und grüßten Herrn Thiers, der wie ein rocher de bronze in der Brandung darsaß und seine stechenden Blicke wie Jupiter tonans auf den vernichteten Minister heftete, mit begeisterten Zurufen.

Mit ungewöhnlicher Verve, mit fesselnder, dramatischer Kraft hat der Maler diese Szene im Nebeneinander dargestellt, wie ich sie eben historisch geschildert habe. Im Vordergrund steht Gambetta, der geistige Erbe Thiers', das charaktervolle Profil, das man niemals vergißt, wenn man es einmal gesehen hat, dem Beschauer zugetehrt. Er weist mit der Linken auf den Befreier des Territoriums, dessen scharf ausgeprägte, gramgefüllte Züge dem Bonnat'schen Portrait nachgebildet sind. Trotz der Kleinheit der zahlreichen Figuren ist es dem Künstler gelungen, eine lange Reihe charakteristischer Portraits von den bekanntesten Deputirten zu schaffen.

Literatur.

Von Seemann's Kunsthistorischen Bilderbogen ist vor Kurzem die 6. Sammlung (Bogen 121 bis 144) ausgegeben worden, die im Wesentlichen die Architektur der Renaissance umfaßt. Namentlich die deutsche Renaissance ist darin von der Frühzeit bis zum Barocko durch eine lange Reihe schöner und charakteristischer Beispiele vertreten. Wir können die ungemein praktische, reichhaltige und dabei äußerst wohlfeile Sammlung von kunstgeschichtlichem Anschauungsmaterial, welche in diesen „Bilderbogen“ geboten wird, nur immer wieder auf's neue angelegentlich empfehlen.

Verantwortlicher Redakteur: **Dr. Hans Blum** in Leipzig.

Verlag von **F. L. Herbig** in Leipzig. — Druck von **Güthel & Herrmann** in Leipzig.