



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Der Pariser Salon. 1.

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

Der Pariser Salon.

Von Adolf Rosenberg.

1.



it ungleich größerem Rechte als von der akademischen Ausstellung in Berlin darf man von dem Pariser „Salon“ sagen, daß er ein treues Spiegelbild von dem jeweiligen Stande der Kunst des Landes ist. Es müssen schon sehr gewichtige Gründe sein, die einen französischen Künstler von der Beschickung des „Salon“ abhalten können, und vom „Salon“ ausgeschlossen zu werden ist für die französischen Künstler ein viel härterer Schlag als für die deutschen die Zurückweisung eines Gemäldes oder eines Bildwerkes durch die Jury der Berliner Ausstellung. Der Deutsche kann an das Publicum in München, Dresden, Stuttgart oder sonstwo appelliren, während für den Franzosen der „Salon“ die oberste Instanz ist. Für die bildende Kunst wie für die Bühnenproduction in Frankreich gilt in gleichem Maße das Wort: Paris ist die Welt. Die Geschichte der Kunst weiß nur von wenigen Künstlern zu erzählen, welche sich mit Erfolg gegen die Tyrannei des „Salons“ empört haben. Courbet, dessen Bilder jetzt, wo Zola und die Realistenschule florirt, ungeheuer an Ansehen gewonnen haben, hat dem Bann des „Salons“ mehrere Male mit Erfolg die Stirn geboten. In diesem Jahre ist es der über alles Maß gefeierte Munkafsch gewesen, der, nachdem sein großes Bild „Christus vor Pilatus,“ weil es zu spät fertig geworden, keine Aufnahme mehr in den „Salon“ gefunden hatte, diesem seine Privatausstellung gegenüber setzte und, wie nicht anders zu erwarten war, da jetzt Munkafsch in der Mode ist wie Zola mit seiner liebenswürdigen „Nana,“ großen Zulauf fand. Die Physiognomie des „Salons“ wäre durch dieses Gemälde nicht wesentlich verändert worden. Die Kraft Munkafschs ist denn doch nicht groß genug, um solche Sprünge, wie von dem idyllischen „Milton“ bis zu dieser pathetisch-dramatischen Scene wagen zu können. Coloristische Reize, die für verwöhnte und überreizte Zungen zurecht gemacht worden sind, müssen für die Mängel der Composition und für verschiedene andre Schwächen entschädigen.

Der „Salon“ selber war in diesem Jahre insofern von besondrer Bedeutung, als zum erstenmale an Stelle des Staates die Künstler die Leitung und das Arrangement der Ausstellung übernommen hatten. Der Staat will fortan den Künstlern freie Hand lassen und nur nach wie vor seine Preise und Medaillen vertheilen und seine Ankäufe für die öffentlichen Sammlungen machen. Die Künstler sind noch republicanischer verfahren als früher die Aufsichtsorgane des

Staates: sie haben alles aufgenommen, was sich halbwegs sehen lassen konnte, und infolge dessen war das Durchschnittsniveau des diesjährigen „Salons“ ein ungewöhnlich tiefes. Auch in einer andern Beziehung war der „Salon“ bedenklicher als seine Vorgänger. Mit deutschen Sittlichkeitsbegriffen darf man in keine Pariser Kunstausstellung hineingehen. Aber selbst derjenige, welcher Gauthiers *Mademoiselle de Maupin*, Belots zweideutigste Romane und Zolas sämtliche Werke gelesen hatte, konnte sich immer noch einigermaßen genirt fühlen. Der gleichen hatte man denn doch nicht erwartet. Die tugendhaften Mäuren, welche die Republik anfangs annahm, waren nur eine vorübergehende Anwendung. Unter dem Kaiserreich hatte der Eynismus wenigstens ein purpurnes, goldbezanztes Mäntelchen um. Heute stolziert er nackt auf offener Straße umher. Wer das Leben nur von der Oberfläche beurtheilt, muß glauben, daß „Nana“ die Heldin des Tages sei. „Nana“ in allen Schaufenstern der Buch- und Kunsthändler: als Volksausgabe, als illustrierte Lieferungsausgabe, in Prachtband mit Goldschnitt. Ueberall Porträts der Schauspielerinnen, welche in dem dramatisirten Romane Zolas als Nana aufgetreten sind, und Darstellungen ganzer Scenen des Schauspiels, besonders der Schlussscene, welche die Heldin des Romans im Nachtgewande todt auf dem Fußboden liegend zeigt. „Nana“ endlich im „Salon“: in Gips, Marmor und in Lebensgröße gemalt, wie sie, ohne die geringste Andeutung eines Gewandes, vor ihrem Toilettentisch steht und ein Mal an ihrer Hüfte betrachtet. *Le signe de Nana!* Nach dem, was man im „Salon“ zu sehen bekommt, wäre man versucht zu sagen: „Ganz Paris steht unter dem Zeichen der Nana!“

Welche unversiegbliche Lust, auf riesigen Leinwandflächen die grauenvollsten und blutigsten Ereignisse der Weltgeschichte und Sage mit der Peinlichkeit eines vereidigten Leichenbeschauers zu schildern! Gleich sobald wir den ersten Saal, die *salle d'honneur*, betreten und einen Blick auf Paul Baudrys schönes Plafondgemälde „Die Glorification des Gesetzes“ geworfen haben, wird unser Gefühl durch ein übergroßes, figurenreiches Bild von Flameng aufs peinlichste berührt, welches den Moment schildert, wie nach der Erstürmung der Bastille die Gefangnen aus ihren schauerlichen Kerkern ans Tageslicht gezogen werden. Krüppel, Verwundete und geblendete Greise, Männer, die bis zu Skeletten abgemagert sind, werden auf improvisirten Tragbahren ins Freie geführt und dort verbunden und gelabt. Ein Vater schleppt seinen Sohn halbtodt aus der fluchbeladenen Gruft heraus, und Frauen eilen von allen Seiten herbei, um Samariterdienste zu üben. Ein Soldat des Königs, einer der Bastillenwächter, ist von dem wüthenden Volke ergriffen worden und muß nun, von seinen Henkern festgehalten, der traurigen Parade beiwohnen. Es ist nicht zu leugnen, daß die schreckensvolle Scene mit dramatischem Pathos sehr wirksam vorgetragen ist, daß sich in der Behandlung der halbnackten Körper ein sehr gründliches Studium in Morguen und Anatomiesälen kundgiebt. Aber der überaus helle Ton, der sich

nur in weiß, hellblau, hellgrün und verwandten Nuancen bewegt, verstärkt noch die nervöse Unruhe des Vorgangs. Nirgends ein kräftiger, dunkler Farbfleck, auf welchem das Auge mit Wohlgefallen könnte haften bleiben. Ruhelos eilt es über die buntschekige Fläche, aus der sich keine Figur markig und kraftvoll herausheben kann, weil alles in einer weißlichblauen Sauce schwimmt. Die unglückliche Neigung zur Hellmalerei greift neuerdings in Paris immer mehr um sich. Man scheint zu glauben, daß diese Hellmalerei zu den unbedingten Erfordernissen der *grande peinture*, des großen Stils gehöre. Derselbe Maler, der in kleinen Genrestücken mit der reizvollsten Lebendigkeit der Auffassung die vollendetste Wahrheit und Kraft des Tons verbindet, wird in der Farbe süßlich, bunt, flau und unerträglich hell, sobald er zu monumentalen Malereien und größern Historienbildern emporsteigt. Bei dem Fluge nach den Wolken verliert er den Erdboden unter den Füßen. Diese Erscheinung ist in der französischen Kunst nicht vereinzelt. Es verhält sich ganz ähnlich mit den Schauspielern des *Théâtre français*, die einen doppelten Stil befolgen: in der Tragödie, im recitirenden Drama und im Molièreschen Lustspiel die classische Tradition, ein gespreiztes, hohles Pathos, eine conventionelle Action, ohne daß die Selbständigkeit des Schauspielers über den einmal festgestellten Rahmen der Rolle hinaustreten darf; in der modernen Comédie dagegen den lebendigsten Naturalismus, der seine sich stetig erneuende Kraft unmittelbar aus dem Leben des Tages schöpft.

Auch Paul Baudry's Gemälde „Die Glorification des Gesetzes,“ welches für den Plafond des großen Saales im Gebäude des Cassationshofes bestimmt ist, steht unter dem Einfluß dieser Hellmalerei, die jedoch hier insofern nicht deplacirt ist, als sie dem Eindruck des Lustigen, den jedes Deckengemälde machen soll, sehr entgegenkommt. Baudry ist einer der hervorragendsten Maler der modernen französischen Schule, charakteristisch für eine ganze Generation. Er ist kein Talent von stark ausgesprochener Eigenthümlichkeit, sondern immer nachschaffend, aber mit Geschick den Geist oder richtiger den Modegeschmack der Zeit erfassend und darum stets von allgemeinem Beifall begleitet. Man kann die Anfänge dieses Künstlers, die noch in den fünfziger Jahren liegen, in der Sammlung des Luxemburgpalastes kennen lernen. Er debütierte mit nackten Frauen- und Kindergestalten, allegorischen und nicht allegorischen, die ganz in der goldigen Weise der Venetianer gemalt waren, im Fleisch nicht so fest und kernig wie die Tizianischen, sondern mehr in der weichen, verschwommenen, träumerischen Weise Palmas. Dann brach er mit der classischen Tradition und huldigte jener sinnlichen, koketten Eleganz in der Behandlung der weiblichen Gestalt, welche zum Schönheitsideal des zweiten Kaiserreichs geworden ist. Er, Cabanel und Bouguereau sind die Hauptrepräsentanten dieser Kunstgattung, die sich über den Sturz der napoleonischen Dynastie in die Republik hinübergerettet hat, ohne ihre Bewunderer einzubüßen. Baudry hat an der Ausschmückung der neuen Oper einen großen Antheil gehabt und unter den zahlreichen Künst-

lern, die neben ihm arbeiteten, die Palme des Sieges davongetragen. Die umfangreichen Decken- und Gewölbmalereien sind sein Werk, Compositionen voll Schwung und Leben und von schönster Harmonie in der farbigen Wirkung. Besonders haben die Gestalten der acht Musen — die neunte ist aus Mangel an Raum weggeblieben — allgemeinen Beifall gefunden. Es sind die Sibyllen Michelangelos in die graziöse, französische Roketterie des neunzehnten Jahrhunderts übersezt, und dieser Zug des Roketten, Zierlichen und Selbstgefälligen haftet, bei allem Ernst der Auffassung und aller gesuchten Würde in Haltung und Geberden, auch dem neuen Bilde an, welchem trotzdem mit Recht die höchste Auszeichnung des „Salons,“ die médaille d'honneur, zu Theil geworden ist. Das Gemälde hat einen Vorzug, der nicht hoch genug zu schätzen ist: es ist specifisch national. Wenn einer nach hundert Jahren dasselbe ansieht, wird er auf den ersten Blick herausfinden: das kann nur die Arbeit eines Franzosen aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts sein. Alle Schwächen und Tugenden nicht nur der französischen Malerei finden sich in demselben vereinigt, sondern es verkörpert und versinnlicht auch die Licht- und Schattenseiten des französischen Nationalcharakters, die Neigungen und den Geschmack einer bestimmten Generation, und insofern darf dem Gemälde eine gewisse culturhistorische Bedeutung zugesprochen werden. Der erste Eindruck ist — man muß es gestehen — ein mächtig ergreifender. Die Majestät und die anmuthsvolle Schönheit der Frauen, die vornehme Haltung, das edle Pathos der Bewegungen, das großartige Arrangement der Gewänder und das eigenthümlich gedämpfte, ebenfalls höchst vornehm wirkende Colorit treffen zu einem höchst imposanten Effect zusammen. Auf einem Throne sitzt die Personification des Gesetzes in weißem, goldbordirtem Atlasgewande, eine junge Frau, deren schöne Züge zu dem ernsten, feierlichen Ausdruck einen ganz eigenartigen Contrast bilden. Zwei andre allegorische Gestalten, die der Gerechtigkeit und Billigkeit, umschweben sie. Vor ihr steht die Jurisprudenz, und zu ihrer Linken schläft die Unschuld, ein nackter Knabe, im Schutze der Stärke. Etwas weiter unten steht in purpurner, hermelinverbrämter Robe der ehrwürdige Präsident des Cassationshofes, mit pathetischer Geberde die Hand zu dem Gesetze emporhebend. Wegen dieser von einigen als stilwidrig getadelten Verbindung eines realistischen Elements mit den Symbolen abstracter Begriffe darf sich der Maler auf die besten classischen Beispiele berufen. In der italienischen Renaissance, bei den Florentinern wie bei den Venetianern, waren solche Verbindungen gäng und gäbe, höchst beliebt und von den Auftraggebern gefordert. In seinen Gemälden für den Luxemburgpalast hat Rubens sogar durch solche Zusammenstellungen überaus pikante Effecte erzielt. Nur der nüchterne, doctrinäre Sinn des 19. Jahrhunderts kann daran Anstoß nehmen. Es ist förmlich Mode geworden, eine Hezjagd gegen alles Allegorische zu unternehmen, obgleich darin ein guter Theil unsrer großartigsten Kunstschöpfungen beschlossen ist.

Wenn man auf die Einzelheiten des Baudry'schen Bildes eingeht, wird man noch manches bewunderungswürdige finden, so namentlich die ungezwungene, der Natur abgelaufte Pofitur des Knaben, der mit ausgepreizten Beinen daliegt, wie ihn gerade der Schlaf übermannt hat. Bouguereau hat ein ähnliches Motiv in seiner *Vierge consolatrice* im Luxemburg verwerthet, wo ein todt's Kind zu den Füßen der Madonna liegt. Aber ein Vergleich beider lehrt, um wie viel großartiger und genialer Baudry's Behandlung ist als die des süßlichen Porzellanmalers, der auch im diesjährigen „Salon“ durch eine höchst elegante Madonna mit dem Kinde, welches von drei Engeln in den Schlaf musicirt wird, und einer aus rosigem Seifenschaum gebornen Aurora, die, über einem Weiher schwebend, eine schlanke Calla aethiopica wach küßt, vertreten ist. Was sich gegen Baudry's Gemälde einwenden läßt, liegt im wesentlichen in der Eleganz und Zierlichkeit der Frauen, die man etwas robuster, knochiger und weniger parfümirt gewünscht hätte, und an der theatralischen Pose der Gesamtheit. Aber was uns, objectiv betrachtet, als eine Schwäche erscheint, wird für den Culturhistoriker zum Vorzug, weil sich darin gewisse charakteristische Eigenthümlichkeiten einer Epoche spiegeln.

In demselben Saale hängt ein Bild von der Hand eines bisher ganz unbekannten jungen Malers, welches beinahe ebenso viel Aufsehen erregt hat wie die Arbeit Baudry's, aus dem Grunde freilich, weil es der nationalen Eitelkeit der Franzosen in nicht geringem Grade schmeichelt. Indessen sind auch die künstlerischen Qualitäten des Bildes groß genug, um den Erfolg des Malers, G. Bertrand, zu rechtfertigen. Eine Abtheilung französischer Kürassiere geleitet am Abend der Schlacht ihren sterbenden Fahnenträger, der, sich noch aufrecht auf dem Pferde erhaltend, die gerettete Fahne brünstig umklammert. Die düstre und doch wieder gehobne Stimmung der Krieger, die, wenngleich besiegt, ihr Ehrenzeichen geschützt haben, und die Schatten des Abends, welche sich auf die Gruppe herabsenken, prägen dem Ganzen den Charakter tragischer Größe auf, wenngleich gerade durch die melancholische, auf einen bestimmten Effect berechnete Beleuchtung etwas opernhafte in die Geschichte hineinkommt. Aber der französische Maler kann nun einmal von der Bühne nicht absehen. Ihm wie seinem ganzen Volke steckt das Theater in allen Gliedern. Es ist das eine natürliche Voraussetzung, die wir bei der Betrachtung eines jeden französischen Kunstwerkes machen müssen. Ein Maler von der absoluten Naivetät eines Ludwig Richter oder eines Defregger wäre in Frankreich unmöglich.

Bertrand nennt sein Bild kurz und bündig: *Patrie!* Daß die historischen oder mythischen Kürassiere von Reichshofen, die noch heute bei jeder großen Revue kräftig applaudirt werden, obwohl kaum noch ein einziger von den Streitern von Wörth unter ihnen ist, das „Vaterland“ ebensowenig gerettet haben wie die Turkos und Zuaven, ist dem ruhmstüchtigsten Volke der Welt ganz gleichgültig. Sein Ehrgeiz, sein Patriotismus will nur einen Hafen haben, an dem

er sich festhalten kann, und den hat ihm Bertrand geboten. Noch klüger und raffinierter versteht dies Alphonse de Neuville, der ausgezeichnete Kriegsmaler, dessen Bild Le Bourget erst kürzlich eine Wanderung durch Deutschland gemacht hat, wo es zwar wegen verschiedner Unrichtigkeiten scharf angefochten wurde, aber wegen der Lebendigkeit der Schilderung und des glänzenden Colorits auch großen Beifall fand. Wie Le Bourget verfolgen auch die beiden neuen Bilder des „Salons“ die unverkennbare Tendenz, den französischen Heldenthum auf Kosten der Sieger zu verherrlichen und dem Bourgeois unter die Nase zu reiben, daß nos braves erst der zehnfachen Uebermacht gewichen sind, nachdem sie vorher die letzte Patrone verschossen. Diese Bilder sind die reinen Gasconnaden, aber mit solcher Beredsamkeit, mit solcher coloristischen Bravour vorgetragen, daß selbst derjenige sich den Reizen der glänzenden Inszenirung gefangen giebt, der den Hergang der Dinge besser kennt. Auf dem einen Bilde sieht man eine Episode aus der Schlacht um St. Privat, den Schlußact des Sturmes auf den Kirchhof, der bekanntlich, zu einer Art Festung gestaltet, am Nachmittage des 18. August der Schauplatz eines äußerst heftigen Kampfes war. Das verrammelte Kirchhofsthor ist eben aufgefliegen, die Angreifer stürmen herein; was sie drinnen aber finden, ist nur ein kleines Häuflein kampfunfähiger Franzosen, welche die Waffen weggeworfen haben und in stiller Ergebung ihres Schicksals harren. Von der andern Seite kommen noch ein paar gesunde Vertheidiger herbeigeeilt, um auch der erdrückenden Uebermacht gegenüber bis zum letzten Augenblicke ihre Pflicht zu thun. In der Charakteristik der Preußen, namentlich durch plumpe Schädelbildung, hat der Maler alles gethan, um die Barbaren zu kennzeichnen, während den Franzosen alle körperlichen Vorzüge angedichtet sind. Noch mehr tritt dieses Bestreben auf dem zweiten Bilde zu Tage. Hier haben zwei vierschrötige Landwehrmänner einen französischen Spion — Neuville sagt „Depeschenträger“ — beim Kragen und untersuchen ihn in Gegenwart von ein paar Offizieren, welche im Hofe einer Meierei nach beendigtem Mittagsmahl ihren Kaffee trinken. Sehen die Landwehrleute schon aus wie Eretins, so hat der Maler die Offiziere noch maliciöser charakterisirt. Der eine hat fuchsrothes Haar und Bart, der andre, ein grüner Husar, ist mit der widerwärtigsten Gekkenhaftigkeit ausgeputzt. Wie nobel sieht dagegen der Franzose aus! Gelassen und todesmuthig steht er da, wie ein christlicher Märtyrer unter den Fäusten römischer Schergen.

Diese beiden „Revanchebilder“ bilden, abgesehen von einigen lebendig gezeichneten und flott gemalten, aber wenig bedeutenden Gefechtsceenen, im diesjährigen „Salon“ den einzigen Trost der militärstolzen Franzosen. Diejenigen Maler, welche im Auftrage des Staates oder aus eigener Initiative die berühmte Fahnenvertheilung vom 14. Juli 1880 verherrlichen wollten, Eduard Detaille, Garnier und Bilin, haben ein so gründliches Fiasco gemacht, daß wenigstens im Angesichte dieser Bilder niemand im Ernste von der Ueberlegenheit der fran-

zöfischen Malerei über die deutsche sprechen kann. Es ist allerdings keine leichte Aufgabe, diese Gesellschaft von schwarzen Fräcken, welche auf der Tribüne den Ehrenplatz einnimmt, malerisch interessant zu gestalten. Sie occupiren nämlich den Vordergrund, während die Marschälle, Generäle und Fahnenträger in perspectivischer Verkleinerung den Mittelgrund einnehmen. Das ist alles so flau, so faß- und kraftlos gemalt, daß man ordentlich merkt, wie unheimlich sich die Maler bei ihrer Aufgabe gefühlt haben. Ein großes Bild von Protais, der sonst in Kriegsbildern von kleinerem Umfange sehr anerkennenswerthes geleistet hat, „Die Fahne und die Armee“ genannt, ist noch trostloser. Es stellt in Bilderbogenmanier eine Art Musterkarte aller Waffengattungen des französischen Heeres dar.

Mit dem militärischen Ruhme von la jeune France war es also in diesem Jahre nichts. Unter demselben unglücklichen Sterne stand das Porträt und die Landschaft. Während Carolus Duran in seinen Bildnissen maßvoller und minder extravagant geworden ist, entfernt sich Bonnat immer weiter von der soliden Eleganz seiner frühern Malweise. Das Porträt seines Lehrmeisters Cogniet ist mit einem faß struppigen Pinsel gemalt. Diese nervöse Technik steigert freilich den Eindruck der Lebendigkeit bis zur Unheimlichkeit. Aber an die monumentale Ruhe des Thiersbildnisses von 1877 reicht dieses Porträt ebenso wenig heran wie das zugleich ausgestellte, im Fleishton merkwürdig bläuliche Damenbildniß an die frühern. Vielleicht soll aber, was wir nicht wissen, bei dem Porträt Cogniets, ähnlich wie bei dem Victor Hugos vom 1879, die zerfahrene Malweise, welche in den stärksten Contrasten zwischen schwarz, grau und weiß operirt, zur Charakteristik des Dargestellten beitragen. Um Bonnat und Duran gruppiren sich fast alle jüngern französischen Portraitmaler. Allen gemeinsam ist eine große Noblesse der Aufführung, ein effectvolles Arrangement und das Streben nach außergewöhnlichen oder wenigstens pikanten Farbenverbindungen. Als das merkwürdigste dieser Gattung ist mir das Porträt eines kleinen Mädchens in weißer Wintertoilette von Aublet aufgefallen: weißes Kleid, weißer Mantel, weißer Muff mit weißem Pelz besetzt, im Hintergrunde eine weiße Draperie und auf dem Fußboden das Fell eines Eisbären! So extravagant das Ganze auch ist, so muß man doch anerkennen, daß die verschiedenen Nuancen von Weiß mit großer Virtuosität gegen einander abgetönt sind und daß das rosige Gesichtchen noch Kraft genug behalten hat, um aus diesem weißen Meer emporzutauhen.

Seit Rousseau, Diaz, Dupré, Corot und Daubigny todt sind, ist die französische Landschaft ziemlich stark in das Hintertreffen gerathen. Es scheint, als hätten die fünf genannten, denen auch noch, um die Plejade vollständig zu machen, Courbet und Marilhat beizuzählen sind, alles erschöpft, was in der Natur von Schönheit, Großartigkeit, Stimmungsreiz zu finden ist. Alle, welche nach ihnen gekommen sind, bewegen sich in den Grenzen der Nachahmung, wobei insbesondere Daubigny, Rousseau und Corot berücksichtigt werden. Der letztere ist der Gegenstand eines förmlichen Cultus geworden. Nicht nur daß man diesem Cultus

zwei Gemälde gewidmet hat, welche, in seiner schummrigen Art gemalt, sein jüngst errichtetes Denkmal in romantischer Umgebung zeigen — mehr als ein Duzend Maler sind emsig bemüht, eine Manier fortzusetzen, an welcher gesunde Naturen niemals einen rechten Geschmack finden werden. Corot war als Künstler eine Art Pantheist oder Polytheist, d. h. er dachte sich die Natur mit einer Schaar von Nymphen und Sylphen belebt, die, wie Erbkönigs Töchter, in Wald, Wiese und Wasser ihr Wesen treiben und ihre Reihen schlingen. Alles, was er sieht, Nymphen, Wald und Wasser, hüllt er in einen silbernen Dunst, gleich dem feuchten Nebel, der des Abends nach Sonnenuntergang aus den Wiesen emporsteigt. Diese bizarre Auffassung der Natur fand, obgleich sie schnell zur Manier ward, in Paris, wo man solche Bizarriereien liebt, ungeheuer viele Bewunderer, deren Zahl nach Corots Tode so sehr gewachsen ist, daß heute seine kleinen Bildchen auf den Auctionen mit fabelhaften Preisen bezahlt werden. Ob seine Nachahmer auch so gute Geschäfte machen, weiß ich nicht. Jedenfalls ist ihre Zahl im Wachsen begriffen, und Auffandon, einer von ihnen, hatte nicht nöthig, vor dem Porträtrelief des Meisters eine Nymphe zu malen, welche bittre Thränen vergießt. Auf Corot kann auch der Elshasser Henner seinen Stammbaum zurückführen, der das malerische Princip jenes Künstlers auf lebensgroße Figuren mit landschaftlichem Hintergrund übertragen hat. Bei ihm dreht sich alles um eine unklare und möglichst unbestimmte Tonempfindung. Statt wie die Venetianer einen nackten Körper in festen Umrissen von dem Hintergrunde abzuheben, läßt er vielmehr mit letztem die Contouren des Körpers verschwimmen, dessen stumpf und matt gewordne Hautfarbe gespensterhaft aus dem dunklen Grün hervorleuchtet. Von einer Sicherheit der Zeichnung und Festigkeit der Modellirung, von einer sorgfältig naturalistischen Durchführung der Landschaft ist nicht die Rede. Es ist ein Gemisch von indifferenten Tinten, eine Art Sauce, ein Potpourri, das etwa, wenn man den Vergleich wagen darf, an die regellosen Phantasien eines Violinvirtuosen erinnert. Im tiefen Walddesdunkel sitzt ein nacktes Mädchen und ordnet sein Haar: *la source*, die Quelle! Die Formen ihres weißen Körpers verflüchtigen sich und spielen in das Grün des Waldes hinüber. Ein Gedanke, dem ein poetischer Zug nicht abzusprechen ist! Desto geschmackloser ist ein heiliger Hieronymus, ein nackter, abgemergelter Greis, der sich unter dem Vorwande der Kasteiung in nicht zu beschreibender Weise in seiner Walbeinsamkeit herumwälzt. Dieser Heilige war selbst den Pariser, die doch eine gute Portion vertragen können, zu sonderbar. Gleichwohl gehört Henner zu den Koryphäen der Pariser Kunstwelt, zu den Malern, die man bewundern muß, wenn man nicht in den Verdacht der Ignoranz gerathen will. Er hat sich eine Ausdrucksweise geschaffen, die für die Pariser gerade deshalb ihren besondern Reiz hat, weil sie geheimnißvoll und unverständlich ist.

Wie Henner ein Descendent Corots, so ist Jules Breton aufs innigste mit Jean François Millet verwandt, dessen Gemälde aus dem Bauernleben

jezt noch theurer bezahlt werden als die silbernen „Nebelbilder“ Corots. Breton hat aber, umgekehrt wie Henner, die Art Millet's, dem er sich übrigens in seinen spätern Schöpfungen mehr genähert hat als in seinen Erstlingswerken, wesentlich geadeelt. Obwohl er sich an dessen schlichte, einfache Auffassung der Natur hielt, hat er über die dürre Prosa des Alltagslebens den verklärenden Hauch der Poesie gegossen. Er stellt die Menschen freier und stolzer dar, nicht unter dem Druck der Arbeit keuchend und erlahmend, und diese freien, stolzen Geschöpfe setzte er in eine Natur hinein, die er durch die Beleuchtung der auf- und untergehenden Sonne in ein Feiertagsgewand kleidete. Vergils Eklogen kommen einem in den Sinn, wenn man diese hohen Frauen- und Mädchengestalten sieht, welche das Korn schneiden, die Aehren lesen, auf dem Felde Rast halten oder mit dem Aehrenbündel auf dem Haupte vom Abendbrothe beleuchtet heimkehren. In diesem Jahre war Breton nur durch eine Bäuerin aus dem Artois vertreten, eine Frau mit grobknochigem Gesicht, deren breite Schultern und nervige Arme die „Heldin der Arbeit“ verriethen. Desto zahlreicher war das Heer der Nachahmer erschienen, von denen auch nicht einer dem Meister in der Kraft der Farbe, in der wunderbaren Verschmelzung der Fleischtöne zu einem fast bronzeartigen Incarnat gleichgekommen ist. Die Nachahmung ist so äußerlich wie möglich: mehr Millet als Breton, da die Poesie der Stimmung und die Kunst, die menschliche Seele im Angesicht zu zeigen, nicht jedermanns Sache ist. Alle diese Bilder aus dem Bauernleben zeichnen sich durch ein sehr großes Format und einen sehr kleinen Inhalt aus: ein Acker, der bestellt werden soll, ein paar Bäume ohne individuellen Reiz, am Rain und im Vordergrunde ein paar griesgrämige Landleute beiderlei Geschlechts. Das sind die Ingredienzien, aus denen derartige Bilder zusammengebraut werden. Das Colorit muß möglichst grau sein, weil dadurch die Einförmigkeit des Landlebens und die harte Arbeit der Landbebauung am besten charakterisirt wird. So schildert einer die wichtige Ceremonie des Erbsenpflückens, ein anderer (zum hundertsten Male!) das Aehrenlesen durch eine Gesellschaft ausgesucht häßlicher Weiber, ein dritter das Säen, ein vierter das Heuaufladen, und ein fünfter führt uns gar eine junge Schweinehirtin in Holzschuhen vor, die, in tiefes Sinnen versunken, über die höchsten Probleme der Menschheit nachdenkt, während ihre mehr materialistisch gesinnten Böglinge sich in einem Troge gütlich thun.

Den französischen Landschaftern fehlt jener kosmopolitische Zug, welcher die Deutschen in alle Länder getrieben und die deutsche Landschaftsmalerei zur universellsten der Welt gemacht hat. Ihr Horizont ist sehr eng begrenzt, sie kommen selten über Frankreich und Belgien hinaus, und sogar der Orient, der den französischen Malern eine so reiche Quelle von Motiven geboten hat und noch bietet, scheint für sie keine Reize zu haben. Am meisten fesselt sie das Wasser und die Meeresküste. Einige Flußlandschaften, einige Seen in waldiger Umgebung und einige Marinen waren das Beste unter der verhältnißmäßig nicht sehr großen

Zahl von Landschaften. Das technische Können der französischen Maler erprobt sich da in der Darstellung der Lichtreflexe auf den Wasserflächen. Auf ein weiteres lassen sie sich nicht ein. Elementarereignisse von dramatischem Reize zu schildern, wie es z. B. Andreas Achenbach zu thun liebt, scheint ihrer mehr contemplativen Natur fern zu liegen. Sie beschränken sich darauf, die äußere, glitzernde Oberfläche der Dinge zu zeigen. Tiefer im Buche der Natur zu lesen, ist ihnen versagt. Die eigentliche Seele der Natur, welche uns die deutschen Landschaftsmaler mit so tiefem Verständniß erschlossen haben, gleicht für sie dem verschleierte Bilde zu Saiz.



Fortschrittlicher Wahlschwindel.



och ein paar Monate, und die Neuwahlen für den Reichstag werden die Parteien an die Wahlurnen rufen. Kluge Leute sorgen bei Zeiten, daß sie für diese Gelegenheit, etwas zu werden, gut empfohlen sind, und die Fortschrittspartei bekundete solche Klugheit bisher immer in besonderm Maße. Sie thut es auch jetzt, indem sie sich in ihren Zeitungen sowie in eignen Flugblättern dem Publicum bestens anpreißen läßt. Wir bestreiten ihr das Recht dazu nicht, nur hätten wir gewünscht, daß die Verfasser jener Reclamen und deren Auftraggeber es dabei mit der Wahrheit genauer genommen hätten, als thatsächlich geschehen ist. Wir hätten das schon deshalb gewünscht, weil zwar leider viele, aber keineswegs alle Leute ein so schwaches Gedächtniß haben, wie man hier offenbar vorausgesetzt hat.

Es bleibe andern überlassen, den ausführlichen Beweis zu führen, daß, wenn die Herren vom Fortschritt, in dem Bewußtsein, daß das deutsche und namentlich das preußische Volk in seiner großen Majorität streng monarchisch gesinnt ist, sich ihrer königstreuen Denkart rühmen, ein Blick auf ihre Vergangenheit dies nicht bestätigt. Wir begnügen uns hier, zu bemerken, daß die Geschichte der Partei vielmehr zeigt, wie dieselbe von ihren Anfängen an ohne Unterbrechung rein demokratische Ziele im Auge gehabt hat, wie diese Geschichte zu allen Zeiten und nach allen Richtungen hin eine Kette von Bestrebungen gewesen ist, das Königthum zu beschränken und zu schwächen und an die Stelle der verfassungsmäßigen Monarchie den Parlamentarismus zu setzen, und wie sich selbst für die Annahme Thatfachen anführen lassen, der Partei oder mindestens einem Theile derselben schwebte als letztes und höchstes Ideal eine republicanische Staatsform vor. Im Programm derselben ist davon freilich nichts zu lesen, aber „an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen.“

Grenzboten III. 1881.

11