



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

über den Unterschied des Epischen und Dramatischen vor, auf welchen dann Schiller und Goethe weiterbauen konnten. Auch hier, indem Schlegel den historischen Unterschied des homerischen Epos und des sophokleischen Dramas als Normalunterschied dieser Dichtungsarten aufstellte, berührte er nur den Gedanken einer Naturgeschichte der Dichtung.



Der Pariser Salon.

Von Adolf Rosenberg.

1.



erlin kann sich über den schlechten Ausfall seiner letzten Kunstausstellung, die am Ende noch ein Defizit von dreißigtausend Mark im Gefolge gehabt hat, trösten. Der Pariser Salon, den ich unmittelbar nach Abschluß meiner Berliner Berichte besucht habe, ist nicht um ein Haar besser ausgefallen, und die mit der Amsterdamer Kolonial- und Exportausstellung verbundene „internationale Kunstausstellung“ ist so überaus kläglich, daß sie nicht einmal der Mühe eines Berichtes lohnt. Unsere einzige Hoffnung für dieses Jahr bleibt also nur noch die Münchener Ausstellung, über welche ich den Lesern der „Grenzboten“ im September ein kritisches Resumé vorzutragen hoffe, da die Ausstellung nicht vor dem Anfang des August fertig zu werden verspricht. Denn — und diese Thatfache wirft von vornherein kein günstiges Licht auf das, was man in München zu erwarten hat — die Franzosen schicken eine Auslese aus ihrem diesjährigen Salon, und die Hauptwerke von der Berliner Ausstellung wandern ebenfalls nach München. Da beide Ausstellungen mit dem 1. Juli geschlossen worden sind, muß sich München also noch einige Wochen gedulden, bis es sich an seiner „internationalen,“ durch kein inneres Bedürfnis hervorgerufenen Kunstausstellung vollständig erfreuen kann.

Diese „internationalen“ Kunstausstellungen nehmen allgemach den Charakter der Wanderausstellungen an, wie sie in Deutschland von den verbundenen Kunstvereinen veranstaltet werden, nur daß die Quantität zwischen beiden Unternehmungen einen Unterschied schafft, welcher meist große Unbequemlichkeiten für den Besucher mit sich bringt. Seit 1879 schickt Frankreich seine jährlichen „Salons“ ununterbrochen auf die Wanderschaft. Ein eigener Kommissär ist für diese ambulanten Ausstellungen eingesetzt und damit die ganze Angelegenheit in

ein gewisses System gebracht worden. Auf allen Gebieten, wo geistige oder physische Kräfte miteinander ringen, ist das Prestige der französischen Nation während des letzten Jahrzehnts allmählich erloschen. Nur wo in irgend einem Winkel der Welt die ersten Pfähle zur Absteckung eines Weltausstellungsplatzes eingeschlagen werden, erscheinen die Kommissäre Frankreichs mit dem traditionellen Großmachtsdünkel, suchen sich die besten Räume aus, pflanzen ihre Trikoloren und ihre Tafeln mit dem imponirenden R F auf und verschließen sich monatelang hinter ihren Pfählen und Leinwandbuden, bis alle Nationen längst mit ihren Arrangements fertig geworden sind und die Absicht erreicht worden ist, die Neugierde der übrigen tributpflichtigen Welt nach den Offenbarungen der großen Nation auf das Höchste zu spannen.

Die Franzosen lassen sich diesen Sport Millionen und aber Millionen kosten. Ob sie etwas damit erreichen, ist eine Frage, welche sich nicht so schlagend beantworten läßt, wie z. B. diejenige nach der Einwirkung der neuen deutschen Zollpolitik auf unsere heimische Industrie, wozu uns die diesjährigen Handelskammerberichte ein reiches, authentisches Material geliefert haben. Wir sind für Frankreich auf die Stimmen der wenigen Männer angewiesen, welche den Mut haben, einem verblendeten Volke die Wahrheit zu sagen, auf die Klagen der Großindustriellen, welche an ihren leeren Kassen den Ausfall merken, der ihnen durch die schnell, aber gesund emporblühende deutsche Industrie verursacht worden ist. Über die einzelnen Industriezweige, welche wir den Franzosen aus den Händen gewunden haben, dringt aus leicht begreiflichen Gründen nur wenig an die Öffentlichkeit. Vorläufig wird es noch durch das Geschäftsinteresse der einzelnen Fabrikanten, unter welchen besonders die rheinischen in Betracht kommen, bedingt, über die sich stetig und sicher vollziehende Umwälzung zu Gunsten Deutschlands Stillschweigen zu beobachten, weil sich noch vieles in den Stadien der Entwicklung befindet. Es sei hier nur mit einem Worte auf die deutsche Seidenwaarenindustrie hingewiesen, welche, der höchsten Ausbildung fähig, schon jetzt eine achtungsgebietende Stellung neben der französischen erobert hat. Es ist ein offenes Geheimnis, daß ein großer Teil der sogenannten französischen oder Lyoner Seidenstoffe, welche sich die deutschen Damen, verführt durch die schwindelhaften Anpreisungen der Pariser Bazaré, aus Paris kommen lassen, in den rheinischen Spinnereien gefertigt und in Frankreich nur auf „schwer“ gefärbt werden.

Daß die Franzosen mit ihren wandernden Kunstausstellungen ein schlechtes Geschäft machen, ist jedenfalls außer aller Frage. Die ersten Medaillen tragen sie ja überall davon. Dafür sorgt schon der deutsche Servilismus, der sich nirgends so schmachvoll geberdet wie unter den Juroren der Kunstausstellungen. Aber die französischen Gemälde und Skulpturen finden in Deutschland verhältnismäßig wenig Abnehmer. Damit sah es selbst in den dreißiger und vierziger Jahren günstiger aus als jetzt. Das kunstliebende Publikum in

Deutschland weiß, besser als die Herren Jurymitglieder, den Schein vom Wesen zu trennen, und wenn man in Deutschland französische Bilder kauft, so sind es nur solche aus der Schule von Fontainebleau, welche heute bereits der Vergangenheit angehört. Rousseau, Troyon, Diaz, Dupré und Millet werden auch in Deutschland nach ihren Verdiensten geschätzt, nur daß den deutschen Kunstliebhabern nicht jene fabelhaften Summen zu Gebote stehen, mit welchen man heute in Paris die Rousseaus und Millets bezahlt. In französischen Bronzen und Terracotten geht das Geschäft mit Deutschland schon erheblich besser, obwohl der Absatz sich wieder verringert hat, seitdem die Bronzewaarenindustrie und neuerdings auch die Keramik, die erstere durch die Berliner, die letztere durch die rheinischen Fabrikanten, einen sehr bemerkenswerten und achtbaren Aufschwung genommen. Hinsichtlich der Modelle haben beide Industriezweige die französischen bereits überflügelt. Die Franzosen verschwenden auch gar nicht mehr Zeit und Mühe damit, ihre für das Ausland bestimmten Wanderausstellungen mit Rücksicht auf die Verkäuflichkeit der Kunstwerke zu arrangiren. Da der Staat als der offizielle Unternehmer dieser Ausstellungen auftritt, so werden meist nur solche Werke auswählt, die sich im Besitze des Staates befinden. Der Staat geht aber, und zwar mit Recht, von der Ansicht aus, daß er zunächst die Verpflichtung hat, die *grande peinture*, die Malerei großen Stils, zu fördern, und deshalb werden vom Staate vorzugsweise jene großen Maschinen erworben, auf welchen junge Leute an biblischen, mythologischen und historischen Stoffen zu zeigen suchen, was sie auf der *École des beaux-arts* von den in der klassischen Tradition ergrauten und erstarrten Professoren gelernt haben. Der Staat hat von jeher diesen Grundsatz befolgt, und daher ist es gekommen, daß jene großen Söhne der Natur, deren Werke jetzt mit den höchsten Preisen bezahlt werden, gar nicht oder unwürdig in den Staatsgalerien vertreten sind. Was von ihren Werken im Louvre und im Luxembourg vorhanden ist, ist überdies meist durch Legate an den Staat gefallen.

Eine solche vom Staate zusammengesetzte Wanderausstellung giebt also keinen richtigen Begriff von der französischen Kunst der Gegenwart. Will man sich einen solchen machen, so darf man nicht versäumen, alljährlich den „Salon“ zu besuchen, der seit drei Jahren, seitdem die Künstler an Stelle des Staates die Leitung desselben übernommen haben, in Wirklichkeit ein ganz unverfälschtes Bild von den Leistungen der französischen Kunst giebt. Die Aufnahmejury waltet ihres Amtes mit der erdenklichsten Milde, und obwohl sie in diesem Jahre etwas weniger milde verfahren sein soll als im vorigen, ist dennoch die außerordentliche Zahl von 4943 Kunstwerken in die Räume des Industriepalastes hineingeschlutet. Die Thatfache, daß während der dreijährigen Alleinherrschaft der Künstler jeder Salon hinter seinem Vorgänger zurückgeblieben ist, wird dieser übergroßen Konnivenz zur Last gelegt. Wenn aber während dieses Zeitraumes wirklich hervorragende Werke zur Reise gelangt sind, so würde ihnen

doch die Masse der mittelmäßigen Arbeiten eine umso stärkere Folie verleihen und sie müßten mit verdoppeltem Glanze aus der sie umgebenden Finsternis hervorleuchten. Davon ist aber während der drei Jahre nichts zu bemerken gewesen. Man kann sich jetzt noch einmal in Amsterdam davon überzeugen, wo die französische Kunstabteilung im wesentlichen aus den Elitewerken der Salons von 1881 und 1882 zusammengestellt worden ist. Nicht also der Leitung der Salons ist die ungünstige Physiognomie derselben zur Last zu legen, sondern dieselbe entspringt aus dem allgemeinen Verfall, welchem die französische Kunst seit dem Tode ihrer letzten Helden entgegengeht. Baudry, Bonnat, Carolus Duran, Bastien-Lepage, Laurens, Puvis de Chavannes, Guillaume, Paul Dubois, Gaïn, Barrias, die Helden der gegenwärtigen Generation, sind teils nicht bedeutend, teils nicht produktiv genug, um die Erinnerung an Delacroix, Gleyre, Courbet, Daubigny, Millet, Rousseau, Barye, Carpeaux u. s. w. weniger schmerzlich zu machen. Meissonnier läßt gar nichts mehr von sich hören, und Détaille und de Neuville, auf deren schönes Talent man große Hoffnungen gründete, haben sich so ausschließlich dem lukrativen Geschäft der Panoramenmalerei gewidmet, daß bei ihrer etwaigen Rückkehr zu den Staffeleibildern diese letztern schwerlich von jenen etwas profitieren werden.

Die Regierung würde demnach, wenn sie das Patronat des Salons behalten hätte, nichts Besseres zustande gebracht haben, als es den Künstlern gelungen ist. Sie wird übrigens selbst noch in diesem Jahre Gelegenheit haben, die Probe auf das Exempel zu machen, da am 15. September der von ihr ins Leben gerufene Elite-Salon, der Salon triennal, eröffnet wird, welcher eine Auswahl der besten während der letzten drei Jahre entstandenen Kunstwerke enthalten und in dreijährigen Zwischenräumen regelmäßig wiederkehren soll.

Während die Künstler sich über die Verleihung der Ehrenmedaille nicht einigen konnten und diese höchste Auszeichnung des Salons in diesem Jahre demnach unverteilt blieb, hat der Staat wie immer seiner Pflicht genügt und Ankäufe für die öffentlichen Sammlungen gemacht, wobei er zumeist diejenigen Künstler berücksichtigte, die eine Medaille erhalten hatten. Der Preis des Salons, welcher ebenso wie die andern Reisestipendien von der Regierung verliehen wird, fiel in diesem Jahre einem Schüler von Vessivre und Boulanger, Georges Rochegrosse zu, einem jungen Manne von vierundzwanzig Jahren, welcher sich ganz innerhalb der Tradition hielt, indem er eine tragische Episode aus der Eroberung Trojas zur Darstellung wählte. Das Beispiel Davids wirkt trotz der Wandlungen, welche die französische Malerei seit seinem Tode durchgemacht hat, noch heute so nachhaltig, daß es für die offizielle, d. h. die vom Staat protegierte Malerei maßgebend geblieben ist. Sein pathetischer Vortrag, seine Kompositionsmanier und seine Auffassung der Antike gelten noch heute als mustergiltige Vorbilder, die zu erreichen das letzte Ziel der Zöglinge der Kunstschule ist. Von den Romantikern hat diese akademische Historienmalerei

die größere Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks und eine reichere, lebhaftere Färbung übernommen. Was sie, während sich diese Verschmelzung vollzog, an ganz neuen Elementen aufnahm, war die unersättliche Freude an grauenerregenden Momenten aus der Weltgeschichte, welche geeignet sind, die Nerven aufs höchste zu reizen und anzustacheln. Das Blut ist schon als rein koloristisches Mittel so überaus wirksam, daß man sich um die schönsten Effekte bringen würde, wollte man es aus ästhetischen Rücksichten, wie es die klassischen Alten gethan haben, zimperlich verbergen. Seit Henri Regnaults „Hinrichtung in Granada“ ist denn auch so außerordentliches in der Blut- und Leichenmalerei geleistet worden, daß man eine Steigerung kaum noch für möglich gehalten hätte. Und doch hat Rochegrosse dieses Kunststück zu Wege gebracht! Was war Regnault neben ihm, doch ein harmloser, friedliebender Schäfer! Der Vorgang, welchen Rochegrosse zur Darstellung gewählt hat, spielt sich in einem förmlichen Rahmen von verstümmelten Leichen, abgeschlagenen Köpfen und Gliedern und Blutlachen ab. Auf Befehl des Odysseus entreißt ein hellenischer Krieger der verzweifelt sich wehrenden Andromache den kleinen Astyanax, welcher von der Zinne der Mauer herabgeschleudert werden soll. Andromache ist dem Soldaten, der ihr das Teuerste fortträgt, bis zum Fuße einer hohen Stein-
 treppe nachgeeilt, welche bis zum Mauerkranze emporführt. Oben sieht man in unbestimmten Umrissen die Gestalt des wartenden Odysseus. Das unglückliche Weib sucht den Räuber mit jener wahnsinnigen Kraft, welche die Verzweiflung eingiebt, am Mantel zurückzuhalten. Aber sie selbst wird von vier Kriegern bewältigt, welche sie fest umschlungen halten und sie mit dem ganzen Aufgebot ihrer Kräfte von der Treppe herabzerren. Man hält diesen Kraftaufwand schon für glaubhaft. Denn der Maler hat seine Andromache mit einem Gliederbau begnadigt, welcher es wohl mit einem halben Duzend solcher Gegner eine Zeit lang aufnehmen kann. Um diese Treppe herum muß der Kampf besonders arg getobt haben. Der Pfeiler, welcher unten die Treppenbrüstung abschließt, hat augenscheinlich als Schlachtbank gedient. Denn er ist über und über mit Blut bedeckt, und an seinem Fuße liegt ein Haufe abgeschlagener Köpfe, die vielleicht zu jenen Körpern gehört haben, welche man ganz links oben an der Mauer der Reihe nach neben einander wie Drosseln aufgehängt hat. Um das Gleichgewicht zu erhalten, hat der Maler auf der entgegengesetzten Seite seiner Komposition, also unten rechts, noch eine zweite Gruppe von Leichnamen arrangirt, unter denen der gänzlich nackte eines jungen schönen Mädchens besonders ins Auge fällt. Zertrümmertes Hausgerät auf dem Erdboden und von rechts her aufsteigender Rauch sind andre Zeugen der Bestialität, welche auf dieser Stelle gewüthet hat. Der große Blutfleck in der Mitte giebt die Dominante für die koloristische Stimmung an. Danach stuft sich alles in einem bräunlichen Gesamttone ab, welcher offenbar die Wildheit der Greueltzene charakterisiren soll. Die hellenischen Krieger scheint sich Rochegrosse, was

ihre Waffen und ihre Bekleidung betrifft, nach den Entdeckungen Schliemanns in Mykenae und Ikon konstruiert zu haben. Man sieht an ihnen nichts mehr von der frisirten Eleganz, mit welcher David seine Griechen und Römer aufgezupft hat. Mit ihren hohen, steifen, mähenartigen Federbüschen auf den Helmen erinnern diese Krieger sogar an die nordamerikanischen Indianer, an die Sioux, und dadurch erhält die ganze, so pathetisch und überzeugungsvoll vorgetragene Szene einen fast grotesken Anstrich, der auch von jedermann, nur von der Regierung nicht, die kein Gefühl mehr für das Lächerliche zu haben scheint, herausgefunden worden ist. Die Franzosen können eine tüchtige Portion von gemalten Greuelthaten und Schlächtereien vertragen. Ihre Empfindung ist nach dieser Richtung hin durch die Gewöhnung, durch die blutige Geschichte ihrer letzten vierzig Jahre außerordentlich abgestumpft worden. „Warum soll man nicht auch Ereignisse malen, die wir mit eignen Augen angesehen haben?“ fragen sie ganz naiv in der Erinnerung an die Greuel der Kommune. Aber diese „Andromache“ ging den meisten doch über die Grenzen des Erlaubten, über das durch die Tradition geheiligte Maß. Weit entfernt jedoch, über diese Rohheit in Entrüstung auszubrechen, überließen sie es den Wigblättern, dies blutige Jahrmarktsbild des Herrn Hochegrosso zu verhöhnern, und den ernsthaften Kritikern, dem jungen Maler die Freude an seiner Auszeichnung gründlich zu verbittern.

Glücklicherweise lehrt die Erfahrung, daß dieser Blutdurst unter den jungen Malern nicht lange anhält. Einen wirklichen Schaden davon hat nur der Luxembourger, welcher die groteske Mordgeschichte, die der Staat angekauft hat, aufnehmen muß, und dessen Säle allmählich bereits die Physiognomie von Schreckenskammern angenommen haben. Aimé Morot ist ein Beispiel für jenen Erfahrungssatz. Im Salon von 1879 sah man von ihm eine Episode aus der Schlacht bei Aquae Sextiae, ein kolossales Gemälde, auf welchem die gallischen Weiber sich mit ihren Fingernägeln und ihren Zähnen gegen die römischen Reiter verteidigen, die ihre Wagenburg angreifen. Im folgenden Jahre hatte sich sein heißes Blut bereits abgekühlt, indem er einen barmherzigen Samariter malte, den er in jener realistischen, aber echt menschlichen Weise aufgefaßt hatte, die durch Ernest Renan und David Strauß für die Behandlung biblischer Stoffe maßgebend geworden ist, mehr allerdings in Deutschland als in Frankreich. Hier hält man ziemlich allgemein an der mystisch-transzendenten Auffassung religiöser Motive fest, die namentlich durch Hippolyte Talandrin begründet worden ist und als deren erfolgreichster Vertreter Puvis de Chavannes gilt. Morot hat in diesem Jahre einen gekreuzigten Christus unter dem Titel „Martyrium Jesu von Nazareth“ und mit Hinzufügung eines Citats aus Renans „Leben Jesu“ ausgestellt. Es ist ein hochherziger Mensch, der mit vollem Bewußtsein für eine große Idee den Märtyrertod erleidet. Das edle, ausdrucksvolle Haupt ist auf die rechte Schulter herabgesunken. Von Lichtem

Glanze umflossen, blickt es verklärt nach oben; der vortrefflich gezeichnete und meisterlich modellirte Körper, welcher in Halbschatten gelegt ist, trägt die Spuren der schrecklichen Marter. Der Brustkorb ist fast zum bersten gespannt, und der Unterleib ist, von den umschnürenden Stricken zusammengezogen, ganz eingesunken. Aber man kann nicht behaupten, daß diese naturalistische Darstellung irgendwie verlegend oder widerwärtig oder peinlich wirkte, weil eben die Bildung und der Ausdruck des Kopfes von höchstem Adel ist. Nichtsdestoweniger haben die Franzosen an dieser rationalistischen Auslegung der biblischen Tradition Anstoß genommen. Während sie sonst in den Schilderungen von Märtyrern, Torturen und Schlächtereien nicht im mindesten skrupulös sind, tragen sie eine merkwürdige Empfindlichkeit zur Schau, sobald es sich um die höchsten Personen des Kultus handelt. Sie ziehen auf diesem Gebiete die schwächlichste Abstraktion menschlicher Erscheinung einer gesunden, kraftvollen Körperlichkeit vor. Alles soll gewissermaßen „entmaterialisirt“ sein. Das höchste, was darin geleistet worden ist, hat jener schon genannte Puvis de Chavannes auf seinen Wandgemälden im Pantheon zu Wege gebracht. Dieselben stellen Szenen aus der Kindheit der heiligen Genovefa, der Schutzpatronin von Paris, dar und sind namentlich in der Landschaft, in welcher sich die schemenhaften, wie aus Kartonpapier ausgeschnittenen, ganz leicht angetuschten Figuren bewegen, so naiv-kindlich behandelt, daß man glauben möchte, Bäume, Sträucher, Tiere und Hügel seien aus einer Nürnberger Spielzeugschachtel aufgebaut. Die Franzosen nennen diese Art künstlerischen Ausdrucks, diese Entäußerung jedes koloristischen Effekts, diese Verleugnung jeglicher Luftperspektive und der sich aus ihr ergebenden Tonabstufungen *sincérité*, Aufrichtigkeit, und diese *sincérité* ist jetzt zu einem Feldgeschrei geworden, welches die Künstler verschiedner Richtungen auf ihre Fahne geschrieben haben, besonders nachdem es durch eine Rede des Unterrichtsministers Jules Ferry gewissermaßen eine offizielle Sanktion erhalten hat.

Im vorigen Salon hatten sich nämlich die lebensgroßen Darstellungen aus dem bürgerlichen Leben, welche dem diesjährigen vollständig die Signatur aufgeprägt haben, schon so breit gemacht, daß man die Befürchtung aussprach, die französische Malerei großen Stils drohe sich in diese geistlosen Trivialitäten zu verlieren und ihre alten Ruhmesitel zu verleugnen. Nichtsdestoweniger wurde die Ehrenmedaille bei der Abstimmung, an welcher sich alle auf der Ausstellung vertretenen Künstler beteiligten, dem Idealisten Puvis de Chavannes zuerkannt, nicht etwa einem der jüngern Naturalisten oder, wie man bei der Unzulänglichkeit dieses Wortes bald sagen wird, einem der „Trivialisten.“ Mit Rücksicht auf diese Umstände sagte der Minister in seiner bei der Preisverteilung gehaltenen Rede: „Wenn man eine Art systematischen Strebens nach Trivialität in den Sujets rügen darf, so muß man auf der andern Seite bemerken, daß die Trivialität in der Ausführung im allgemeinen nicht vorhanden ist. Die

angeborene Vornehmheit, die traditionelle Eleganz des französischen Geistes schützen die Kunst vor dem ungestümen Ansturm eines lärmenden Realismus. Die allgemeine Tendenz ist im Gegenteil auf die Umbildung der vulgären Szene durch das Streben nach Charakter und die sorgfältige Ausbildung des Kolorits gerichtet. Nein, meine Herren, ich hege keine Besorgnis um das Ideal der französischen Kunst. Um mich zu beruhigen, brauche ich nur dorthin zu blicken, wohin sich aus freien Stücken Ihre freien Stimmen gewendet haben. Wenn Sie die höchste Ihrer Auszeichnungen zu vergeben haben, sprechen Sie dieselbe einem Realisten, einem Prosaiter zu? Nein, Ihre allgemeine Abstimmung sucht den am wenigsten materialistischen aller Maler auf, den stolzesten, den beständigsten aller Paladine des Ideals, den Mann, welcher seit fünfundzwanzig Jahren am wenigsten den vergänglichen Götzen des Tages geopfert hat, den beharrlichen, aufrichtigen und überzeugungstreuen Dichter, Herrn Puvis de Chavannes. (Dreifache, vierfache Beifallsalve.) Die Aufrichtigkeit (*la sincérité*), welcher der hervorstechende Charakterzug des Meisters ist, den Sie mit Beifall begrüßen, die Aufrichtigkeit ist auch das einzige Pfand dauerhafter Erfolge."

Der Herr Minister würde sich vielleicht diplomatischer ausgedrückt haben, wenn er die Physiognomie des Salons von 1883 hätte voraussehen können. Die Anhänger der „Trivialität“ sind unter der Führung von Bastien-Lepage in hellen Haufen angerückt. Ihre „Aufrichtigkeit“ ist so unanfechtbar, daß sie uns an den lebensgroßen Bauernfiguren, die sie mitgebracht, nicht eine Runzel, nicht einen schmutzigen Lappen erspart haben, und die „Idealisten“ haben bei der Abstimmung um die Ehrenmedaille eine Niederlage erlitten, welche sich durch keine Ausflucht beschönigen läßt. Es hatte sich allmählich der Gebrauch entwickelt, daß die Ehrenmedaille nicht als Auszeichnung für ein bestimmtes Werk des Künstlers zuerkannt wird. Als Kandidaten für dieses Jahr wurden Henner, der Maler von Nymphen, heiligen Männern und Frauen, deren nackte Leiber sich in schummerigen Umrissen in das Abenddunkel verlieren, und Jules Lefebvre genannt, der Maler allegorischer und mythologischer Frauengestalten, unter denen die Wahrheit mit dem Spiegel in der erhobenen Rechten die bekannteste geworden ist. Bei der Abstimmung kam nur der letztere in Betracht. Aber er erhielt nicht die erforderliche Stimmenzahl, und so blieb die Ehrenmedaille in diesem Jahre unvergeben. Für seine diesjährige Arbeit, eine Psyche, welche, mit dem verhängnisvollen Salbengefäße in der Hand, am felsigen Gestade des Acheron in ängstlicher Spannung den Rachen des Charon erwartet, hätte er sie auch nicht verdient. Es ist eine blöde, süßliche Malerei, welche nicht mehr entfernt an die stolze Anmut und die siegesbewußte Schönheit der *Vérité* von 1870 erinnert.

Man hatte erwartet, daß Bastien-Lepage, das Haupt der naturalistischen Schule, unter den Kandidaten genannt werden würde. Aber in den Reihen der

revolutionären Bewegung, an deren Spitze derselbe einherschreitet, marschirt zugleich der Neid. Neid und Eifersucht haben von jeher zu den republikanischen Tugenden gehört, und die jungen Naturalisten entschließen sich lieber, einem verhassten Akademiker ihre Stimme zu geben, als einem der ihrigen, dem dadurch ein gewisses Maß von Superiorität zugestanden würde. Ganz Unrecht haben sie insofern nicht, als Bastien-Lepage keineswegs eine durchaus dominierende Stellung unter ihnen einnimmt. Er war auch nicht einmal der Bahnbrecher auf einem Wege, den jetzt eine so große Schaar von Nachahmern eingeschlagen hat, sondern nur ein kühner Rottenführer, der durch sein Beispiel viele ermutigt, durch seine schnellen Erfolge viele mit fortgerissen hat. Indessen muß seine Manier nicht schwer zu erlernen sein, da der Salon eine stattliche Reihe von Künstlern aufzuweisen hat, deren Gemälde hinsichtlich der malerischen Behandlung und der Charakteristik dem seinigen ebenbürtig sind.

Die von ihm vertretene Richtung geht auf Millet und Courbet als ihre geistigen Väter zurück. Courbet hat, mehr durch seine politische Überzeugung als durch sein künstlerisches Bewußtsein dazu getrieben, die Sklaven der Arbeit, die Proletarier, die Enterbten in die Kunst eingeführt. Seine „Steinklopfer“ sind eine Art Manifest an die Menschheit, in welchem er auf die Mühseligkeit eines trostlosen Lebens, einer harten, Geist und Körper vernichtenden Arbeit hinweist. Courbets Einwirkung auf die zeitgenössische Kunst war aber keine sonderlich tiefe. Technische Prozeduren, die doch auch hinzutreten müssen, um der Kunst ein Stück vorwärts zu helfen, hat die jüngere Generation nicht von ihm gelernt. Dagegen ist Millet, der kein Politiker war, sondern der nur das beschwerliche Leben der Bauern schilderte, weil er selbst aus dem Bauernstande hervorgegangen war, ihr einflußreicher Lehrmeister gewesen, obwohl er niemals eine Schule gehalten hat. Er faßte das Leben der Ackerbauer nur von seiner Schattenseite auf, er wollte zeigen, welche ungeheuern Lasten die Landleute im Dienste der übrigen Menschheit zu tragen haben, wie die unlässige harte Arbeit stumpfsinnig macht und den Menschen zum Tiere herabdrückt. Er sah nur das Häßliche und Gemeine und hatte für die Poesie des Landlebens nicht das mindeste Verständnis. Diese zu entdecken blieb Jules Breton vorbehalten. Während Millet die Bauern immer nur als unermüdliche Kämpfer darstellte, welche einen endlosen Krieg mit dem widerspenstigen Erdboden führen, zeigte Breton seine Bauern und Bäuerinnen auch im romantischen Glanze der Sieger. Bauern, welche mit dem freudigen Bewußtsein erfolgreicher Thätigkeit ihre gesegneten Felder besuchen, Schnitter, die den hochbeladenen Erntewagen heimführen, Ährenleserinnen, welche mit dem Ährenbündel auf den Köpfen beim Untergang der Sonne und von den letzten Strahlen derselben beleuchtet ihrem Dorfe zuschreiten — das waren die Stoffe, welche Breton mit Vorliebe behandelte. Seine lebensgroßen, stark und knochig gebauten Figuren erhielten einen heldenhaften Charakter. Stolz erhobenen Hauptes,

ungebeugt von der Last der Arbeit, welche ihre Muskeln stählt, nicht ihren Nacken niederbeugt, wandeln sie einher als die lebendige Verkörperung des Satzes, daß die Arbeit auch glücklich macht, daß die Arbeit das Salz des Lebens ist. Auf seinen neuesten Bildern, von denen der diesjährige Salon auch zwei aufzuweisen hat, wählte Breton einen kleinern Maßstab, indem er, sich enger an die Art Millets anschließend, Figuren von halber Lebensgröße in seine stimmungsvollen Landschaften setzte. „Der Morgen“ — ein Hirt und eine Hirtin bei Sonnenaufgang auf einem durch ein Flüsschen durchschnittenen Felde — ist eine köstliche Idylle voll reicher poetischer Empfindung. Mit Breton stirbt der letzte wirkliche Dichter. Die Malereien jenes vom Minister so genannten „Poeten“ Puvis de Chavannes verhalten sich zu den seinigen wie eine mittellalterliche Reimchronik zu einem lyrischen Gedichte Goethes.

Die Naturalisten der neuen Schule stehen zwischen Millet und Breton in der Mitte. Sie schließen sich weder der finstern Absicht des einen noch der poetischen Auffassung des andern an, sondern beschränken sich darauf, die nackte Wahrheit und nichts als die nackte Wahrheit zu schildern. Die Natur muß vollständig entgöttert, aller ihrer Reize entkleidet werden. Ist ein Kohl- oder Rübenfeld etwas poetisches? Nimmermehr. Ist eine Sense, eine Mistgabel oder ein Heuwagen ein Gegenstand, auf welchen man Verse macht? Hier ist nur die nüchternste Prosa am Ort, um der Bedeutung eines solchen Gegenstandes gerecht zu werden. Eine sogenannte „poetische“ Beleuchtung existirt nur in der krankhaften Phantasie der Romantiker. Wenn der Bauer auf seinem Felde arbeitet, wenn die Bäuerin ihren Kohl pflückt oder das Wasser aus dem Brunnen schöpft, stehen sie in vollem Lichte, in nüchterner Helligkeit, von allen Seiten gleichmäßig beleuchtet da. Der Himmel ist hell; soweit das Auge blickt, ist alles hell, und die den Raum füllende Luft sieht man nicht, also existirt sie auch nicht. Wenn man nach der Weise der ältern Maler starke Lichter und starke Schatten zu Hilfe nimmt, ist das Malen eine Kleinigkeit. Aber ohne diese bequemen Hilfsmittel im vollen Lichte (en plein air) zu malen, das ist ein Kunststück, welches nicht jedermann zuwege bringt.

So peroriren die Jünger dieser neuen Richtung, welche sich von Jahr zu Jahr immer mehr ausbreitet, welche mit stetig wachsendem Raffinement ausgebildet und mit einer Beredsamkeit von agitatorischer Kraft als die allein berechnete proklamirt wird!

