



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Rosenberg, Adolf: Der Pariser Salon. 2.

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

## Der Pariser Salon.

Von Adolf Rosenberg.

2.



Es ist für die Verschiedenheit der modernen französischen Zustände bezeichnend, daß die junge Naturalistenschule, welche die Revolution auf ihre Fahne geschrieben hat, nirgends so eifrig protegirt wird als in denjenigen Blättern, welche sonst mit gleichem Eifer das Legimitätsprinzip verfechten. Während die republikanische Regierung, ganz den Traditionen des gestürzten Kaiserreichs folgend, die akademische Richtung in der Kunst als die offizielle bestätigt hat, haben sich Figaro und die Gazette des Beaux-Arts mit Emphase für den Naturalismus erklärt. Das Kunstjournal geht sogar soweit, in den naturgroßen Darstellungen von Bauern und Bäuerinnen, von Gemüsegärten und Kornfeldern, von Kohlstrünken und Getreidegarben die Anfänge einer neuen Malerei großen Stils zu sehen. Es begrüßt diese Neuerer mit heller Freude und sieht in ihren Bestrebungen eine Renaissance der „großen Kunst.“ „Wenn nicht alles täuscht, wird es denjenigen, welche noch bis 1890 leben, beschieden sein, schöne Bilder zu sehen.“

Wenn man die ersten Sprößlinge dieser neuen Schule etwas nüchterner betrachtet, wird man jedoch zu einer minder hoffnungsvollen Zuversicht gelangen. Schon jetzt läßt sich aus den vierzig bis fünfzig Bildern, welche von den Malern dieser Richtung ausgestellt waren, deutlich erkennen, wie eng die Grenzen dieser neu erschlossenen Stoffwelt sind. Wir haben schon in unserm ersten Artikel darauf hingewiesen, daß Bastien-Lepage keineswegs als der Columbus dieser neuen Welt zu betrachten ist, daß er nur neue Konsequenzen aus Lehrsätzen gezogen hat, welche Millet und Courbet aufgestellt haben. Millet und Courbet waren, obwohl es dem letztern persönlich nicht an Temperament und Leidenschaftlichkeit fehlte, als Künstler im Grunde doch nur beschauliche Naturen, weshalb ihnen auch besonders die Landschaft gelang. An dramatischer Gestaltungskraft fehlte es dem einen wie dem andern, und diese Gabe ist es auch, welche die gütige Fee in die Wiege der neuen Schule zu legen vergessen hat. Sie beruht, soweit sie sich auf das häuerliche Genre beschränkt, im wesentlichen auf der Existenzmalerei, und diese Einseitigkeit sucht man dadurch auszugleichen, daß man den Mangel an stofflichem Reiz durch den malerischen

Reiz ersetzt. Diese Absicht hat zunächst wohl zur Wahl der naturgroßen Dimensionen den Anlaß gegeben. Auf einer großen Leinwandfläche kann man sowohl alle Raffinements des Pinsels und der Palette in unbeschränkter Ausführlichkeit zum besten geben, als auch in Zeichnung und Modellirung mit der Natur wetteifern. Sind die Dimensionen der Wirklichkeit übereinstimmend mit denen des Gemäldes, so findet der Maler umso leichter einen Eideshelfer, welcher ihm seine skrupulöse Gewissenhaftigkeit der Natur gegenüber, seine „Ausrichtigkeit,“ mit der bekannten Formel bescheinigen kann: *Pour copie conforme X. X.* Wenn es dem Maler also gelungen ist, jede Runzel des Antlitzes, jede Falte der Haut, jede Rippe des Kohlblattes wörtlich in seine Kopie einzutragen, so haben wir im besten Falle eine Augenblicksphotographie nach der Natur vor uns. Eine Augenblicksphotographie um deswegen, weil die Figuren, die Gruppen nicht nach künstlerischen Grundsätzen arrangirt und komponirt, sondern weil dieselben so abgeschrieben werden, wie sie eine zufällige Beobachtung erfaßt hat. Diese Malerei beschränkt sich also auf die Wiedergabe von Typen, die größtenteils allein vorgeführt oder, wenn es hoch kommt, durch ein gemeinsames Interesse verbunden oder, am seltensten, durch eine gemeinschaftliche Thätigkeit vereinigt werden. Die Gemälde von Bastien-Lepage liefern die beste Illustration zu diesen allgemeinen Beobachtungen. Einmal sind es Frauen bei der Kartoffelernte, das andermal Frauen beim Heumachen, dann ein alter Bettler, welcher das empfangene Almosen in die Tasche steckt, zum vierten ein zahnlloser Holzsammler mit seinem Enkelkinde, — immer und überall das Streben nach möglichster Plathheit und ein ängstliches Vermeiden jedes nobeln Aufschwunges. Bastien-Lepage macht eine Reise nach London. Was sieht er? Straßentypen und nichts als Straßentypen! Einen pfliffigen Knaben in roter Bluse, welcher als „Kommissionär“ auf den öffentlichen Plätzen nach Aufträgen umherlungert, und eine Blumenverkäuferin, auf deren blaßes und welkes Antlitz das Laster seine Memoiren eingegraben hat! Die Besucher der Amsterdamer Ausstellung haben den Vorzug, diese Früchte der *sincérité* zu bewundern. Die Virtuosität des Machwerks kann man ihnen nicht abstreiten. Aber wenn man die technischen Kunststücke abzieht und diese ungebührlich großen Leinwandflächen auf ihre Quintessenz zurückführt, so bleibt nichts übrig als ein lebendiges Croquis aus dem Pariser und Londoner Leben, wie es uns Géricault mit größerer Schärfe der Charakteristik und mit tieferm Ernst, Gavarin mit größerer Lebendigkeit und mit Humor, Cham mit mehr Wit und Geist vorgeführt haben. „Der Humor! Wo bleibt der Humor!“ So wird jeder Engländer, jeder Deutsche, jeder Italiener fragen, wenn er diese feierlichen Darstellungen aus dem Bauernleben sieht. Wir Deutschen insbesondre vermögen uns mit dieser fremdartigen Gesellschaft ganz und gar nicht vertraut zu machen. Haben denn diese Bursche und Dirnen das Lachen verlernt oder haben sie es überhaupt niemals verstanden? Da sehe sich jemand einmal eine Wirtshaus-

stube von Bantier, ein Tanzvergnügen von Anaus, eine Sennhütte von Defregger und ein verliebtes Paar von Matthias Schmid an. Ei, der tausend! Wie das lacht und jubelt, wie das jodelt und kreischt, wie das stillvergnügt vor sich hin lächelt und wie überall der Schall aus den Augen blitzt! Gleich lustigen Kobolden hüpfen die goldnen Sonnenstrahlen des Humors hin und her. Und sie bedürfen nicht einmal, um sich nach Herzenslust zu tummeln, quadratmetergroßer Leinwandflächen. Bewahre! Man sehe sich nur einmal die subtilen Arbeiten von Leibl, Harburger, Rauffmann, Gabl und andern Münchener Tausendkünstlern an! Wenn sie ein Stück Leinwand haben so groß wie zwei Hände, wissen sie mit ihren spizen Pinseln soviel hineinzulegen, daß ein antikes Palimpsest nicht mehr zu sagen vermag. Hat Bastien-Lepage, hat V'Hermitte, sein ebenbürtiger Nebenbuhler, mehr Weisheit zu Markte zu tragen? Nein und abermals nein! Sie gleichen den Kapitänen und Sergeanten der alten Garde, welche nicht müde werden, ihre legendarischen Heldenthaten hunderte von malen gläubigen Zuhörern zum besten zu geben; sie gleichen den Händlern mit alten Kleidern, welche ihre Waaren nach allen Seiten wenden und kehren, um sie den widerstrebenden Käufern annehmbar zu machen. Alle Kniffe haben sie diesen jedoch nicht abgelernt, da sie ihre Schwächen nicht so geschickt zu verbergen wissen oder nicht verbergen wollen. So legt Bastien-Lepage z. B. immer den Hauptaccent auf die Figuren seiner Bilder und vernachlässigt darüber den landschaftlichen Hintergrund und die Umgebung in ungebührlicher Weise. Die Köpfe werden zwar in breiten Flächen, aber doch so glatt und sauber herausmodellirt, daß man farbige Terracotta vor sich zu haben glaubt, und diesen so gearbeiteten Köpfen wird alles übrige in Abstufungen derartig untergeordnet, daß für die Pflanzen, Blumen und Gräser nur flüchtige Pinselstriche übrig bleiben. Dergestalt war auch das Bild im Salon „Die Liebe auf dem Dorfe“ behandelt. Das Liebespaar ist durch einen Zaun von einander getrennt. Das Mädchen kehrt dem Beschauer den Rücken zu, während der Bursche den Ellenbogen des rechten Arms auf einen Zaunpfahl gestützt hat und sich etwas an den Händen zu schaffen macht. Wie es scheint, ist er in Verlegenheit, um das rechte Wort zu finden, und das Mädchen thut auch nichts, um ihm über die ersten Schwierigkeiten hinwegzuhelfen. Wie plump die beiden Gestalten sind! Da ist nichts von der liebenswürdigen Anmut der rheinischen oder schwäbischen Dirnen, nichts von der Gesundheit, von der kraftstrotzenden Haltung unsrer westfälischen oder thüringischen Bauernburschen! Selbst in dem ärmlichsten Dorfe des Westerwaldes oder der Eifelgegend würde man so verkümmerte Exemplare nicht finden, wie sie die französischen Maler der neuen Schule auf die Leinwand bringen. Und angesichts solcher Bilder wagen die Franzosen noch immer von der Ungeschlachtheit der deutschen Barbaren zu reden!

Was neben dem Reiz der Form allen diesen und ähnlichen Bildern fehlt, ist das dramatische Interesse. Wenn Frauen den Kohl für die Suppe im

Garten pflücken oder die Wäsche zum Bleichen auf den Rasen legen, so wird niemand in sonderliche Erregung darüber geraten. L'Hermitte, welcher an Energie des Ausdrucks Bastien-Lepage noch überragt, malt einen Schnitter, welcher in seiner Arbeit innehält, um sich den Schweiß von der Stirn zu wischen. Vor ihm kniet eine Frau, beschäftigt, Garben zusammenzubinden, und im Hintergrunde sieht man noch zwei Figuren bei dem gleichen Tagewerk. Alles in Naturgröße, der lange Bauer in der Mitte, seine mächtige Sense und das Getreidefeld, und alles in einem ganz lichten Tone gehalten, welcher durch die blendende Sonne des Hochsommers bedingt ist. Im vorigen Jahre hatte derselbe Künstler eine ganze Gesellschaft von Erntearbeitern gemalt, welchen auf dem Hofe einer Meierei ihr Tagelohn ausgezahlt wird. Der Staat hat kein Bedenken getragen, diese riesengroße Verherrlichung der Trivialität für den Luxembourg anzukaufen und neben den poetisch-heroischen Schöpfungen eines Breton aufzuhängen. Es verlohnt nicht der Mühe, alle Gemälde dieser Gruppe namhaft zu machen, da das stoffliche Interesse, welches sich an dieselben knüpft, wie gesagt, ein äußerst geringes ist. Hier küßt ein Ackermann im Vorbeigehen ein Gänsemädchen, dort steht ein Hirt in einem unförmlichen Mantel und blickt stumpfsinnig auf seine Herde, auf einem dritten Bilde ist ein zahloser Greis bedächtig seine Suppe, auf einem vierten sitzen ein paar Frauen und stricken und, um dieser großartigen Poesie des Landlebens die Krone aufzusetzen, führt uns ein fünftes einen ganzen Viehmarkt in Lebensgröße vor!

Was auch La Bruyère geschrieben und Millet zu malen versucht hat, — tragisch oder auch nur dramatisch ist dieser Kampf des Ackerbauers mit dem Erdboden nicht. Er ist hart, erschöpfend, niederdrückend; aber kein erhebendes und begeisterndes Thema für die künstlerische Gestaltungskraft. Ein solches ergibt sich dem Künstler erst, wenn er der Erde den Rücken kehrt und den Kampf beobachtet, welchen eine andre Klasse von Menschen mit einem andern Elemente, dem Wasser, zu bestehen haben. Es fehlt auch nicht an Künstlern, welche sich auf diesem dankbaren Gebiete mit großer technischer Virtuosität bewegen; das Interesse, welches ihre Darstellungen hervorrufen, ist ungleich lebhafter und nachhaltiger. Schon in der Fischersfrau, welche ihrem ins Meer ziehenden Manne mit banger Sorge nachblickt oder mit Ungeduld seine Rückkehr erwartet, liegt ein Moment dramatischer Spannung. Und wie steigert sich dieselbe, wenn uns der Maler schildert, wie mutige Männer sich auf zerbrechlichem Fahrzeug in die tobende See hineinwagen, um einem in Not befindlichen Nächsten Hilfe zu bringen! Renouf hat auf seinem „Piloten“ eine solche Szene mit großartiger Bravour geschildert! Mit vier Schiffen bemannt, welche übermenschliche Anstrengungen machen, um gegen die sich wildüberstürzenden Wogen anzukämpfen, durchschneidet das Boot einen Wellenkamm, um im nächsten Augenblicke wieder in die Tiefe hinabzuschießen. Als sein Ziel winkt hinten,

wie eine Geistererscheinung vom dunkeln Gewitterhimmel sich abhebend, ein schon halb auf der Seite liegendes Schiff. Es ist ein Meisterstück dramatischer Wirkung. Aber, so fragt man billig, hätte dieselbe Wirkung nicht auf der Hälfte, auf einem Vierteile des aufgebotenen Raumes erreicht werden können? Sicherlich. Denn die Merkmale des großen Stils liegen nicht in der Größe der Leinwand und in dem Umfange der Figuren. Ein Bild von Paul Soyer liefert den besten Beweis dafür. Im vorigen Jahre hatte dieser Künstler im Salon ein großes Gemälde ausgestellt, auf welchem nach François Coppées ergreifendem Gedicht „Der Strike der Schmiede“ jener furchtbare Moment geschildert war, wo der alte Schmied den Rädelsführer der Arbeitseinstellung mit seinem Hammer zu Boden geschmettert hat. Die Szene war ungemein dramatisch behandelt, hielt sich aber in den Grenzen einer maßvollen Darstellung. Was soll nun aus dieser Riesenleinwand mit ihren fünfundzwanzig lebensgroßen Figuren werden? Der Staat hat sie nicht angekauft, und er wird sich schwerlich noch nachträglich dazu verstehen, da jedes Jahr neue Anforderungen an ihn stellt. Nachdem das Bild also, vorausgesetzt, daß der Maler dieses kostspielige Vergnügen wiederholen kann, mehrere Ausstellungen passirt, kehrt es wieder in das Atelier seines Urhebers zurück, und dieser muß schließlich des Raumes halber die Leinwand zusammenrollen. Diese Art der *grande peinture* läßt sich demnach, wenn einer kein Glück hat, schon aus rein praktischen Gründen nicht lange durchführen. Soyer hat denn auch in diesem Jahre ein Motiv aus demselben Kreise auf einer Fläche behandelt, die auch in Deutschland bei Genrebildern üblich ist. Das Motiv ist freilich nicht so tragisch; es können sich aber aus demselben noch tragische Verwicklungen ergeben. In ihrer Werkstatt sitzen zwei Schmiede beim Kartenspiel, während zwei Genossen zuschauen, zwei andre noch bei der Arbeit sind. In den Augen des ältern der Spieler leuchtet es unheimlich wild auf. Er ist offenbar im Verluste, sein Kopf ist durch Weingenuß erhitzt, und er kann vor Ungeduld kaum den Augenblick erwarten, bis sein bedächtiger Partner eine Karte zieht. Wer weiß? Im nächsten Augenblicke greift er vielleicht zu dem Schmiedehammer, der vorn am Ambos lehnt, um seinem verhaltenen Ingrimme Luft zu machen. Dazu die dumpfge, drückende Atmosphäre des halbdunkeln Raumes, sodaß nichts fehlt, um den Beschauer in ängstliche Spannung zu versetzen. Mit ungleich geringern Mitteln ist eine Wirkung erzielt, welche — natürlich unter veränderten Voraussetzungen — hinter der des „Strikes der Schmiede“ nicht zurückbleibt.

Die Erzielung einer tragischen Stimmung ist also keineswegs durch die Größe bedingt. Das schauervolle Sittenbild von F. Pelez „Ohne Asyl“ wirkt nicht tragisch, nicht einmal mitleiderregend, sondern nur widerwärtig und abstoßend, weil uns der Jammer einer armen verzweifeltten Mutter, die mit ihren fünf Kindern und dem Reste eines elenden Hausrats auf der Straße sitzt, mit grober Aufdringlichkeit in übergroßem Maßstabe vorgeführt wird. Und dazu

noch der beabsichtigte, aber im höchsten Grade verstimmende melodramatische Effekt, daß die obdachlose Familie vor einer Mauer sitzt, an welcher Plakate mit Ankündigungen von großen Festen angeklebt sind. Wird man hier durch das geringe Taktgefühl des Malers verlezt, so kann man gegen Giron's „Zwei Schwestern“ nur den Vorwurf der Geschmacklosigkeit erheben. Er hat nämlich auf einer Leinwand von sechs Metern in der Länge das Getümmel von Wagen, Reitern und Fußgängern in Naturgröße dargestellt, welches sich jeden Nachmittag bei der Rückkehr der eleganten Welt aus dem Bois de Boulogne vor der Madeleinekirche entwickelt. Die Mitte des Bildes nimmt die vornehm ausgestaffirte Kalesche einer jener Damen ein, welche im öffentlichen Leben der französischen Hauptstadt eine so bedeutende Rolle spielen, daß auch die Kunst nicht umhin kann, ihnen reichliche Tribute darzubringen. Die honnette Schwester der Gefallenen überschreitet mit ihrem von der Arbeit heimkehrenden Manne und ihren Kindern gerade den Straßendamm, als das luxuriöse Gefährt mit seiner in die zarteste Frühjahrs-toilette gekleideten Insassin vorüberfährt. Voll Entrüstung streckt die Arbeiterfrau der entarteten Schwester die Hand mit jener verächtlichen Geberde entgegen, welcher man im Altertum eine große Wirksamkeit zur Abwehr des bösen Blickes zuschrieb. Wenn man den Künstlern Gehör geben will, wird man genug Gründe erfahren, welche sie trotz jener oben erwähnten praktischen Bedenken zur Wahl eines unverhältnismäßig großen Formats veranlassen. Der äußerlichste, gleichwohl aber triftigste dieser Gründe ist der, daß es einem jungen Künstler nur möglich wird, durch die ungeheure Bildermaße eines jeden Salons hindurchzubringen, wenn er gewissermaßen einen Gewaltakt riskirt. In Paris wird man nur mit einem Schlage oder niemals berühmt, was allerdings nicht hindert, daß der berühmt Gewordene ebenso schnell wieder in Vergessenheit gerät, als ihn die Gunst der Menge auf den Schild erhoben hat. Der Wetteifer in künstlerischen Dingen wird unter solchen Verhältnissen zu einem Va-banque-Spiel degradirt, von welchem wir übrigens, um die Wahrheit zu sagen, auch in Deutschland bereits die ersten Symptome erlebt haben. Man darf also die Künstler, welche sich zu solchen Extravaganzen, wie wir sie geschildert, hinreißen lassen, nicht allzu hart beurteilen. Es handelt sich hierbei in vielen Fällen um eine Existenzfrage, und einer solchen gegenüber kann man nicht nachsichtig genug sein.

Was einem Deutschen, welcher die Pariser Salons der letzten zehn Jahre studirt hat, besonders auffällt, ist der griesgrämige Zug, der die Malerei wie die Plastik charakterisirt. In der Literatur sowohl wie von der Bühne herab hört man immer die Forderung: „Weiter! Lustig!“ oder in der Formel der verurteilenden Kritik: *Ce n'est pas gai!* Aber in der Kunst findet dieses Lösungswort keinen Wiederhall. Man behauptet zwar, daß der Humor nicht das Erbe der romanischen Rasse ist. Doch läßt sich diese Behauptung am besten mit dem Hinweis auf die italienischen Maler und Bildhauer entkräften, welche,

wie abhängig sie auch sonst von dem französischen Einfluß sein mögen, in ihren Schöpfungen eine Frische des Humors offenbaren, die nur ursprünglich, nicht angelehrt sein kann. Von Jahr zu Jahr verstärkt und vertieft sich dagegen in der französischen Kunst dieser finstere Zug, und man ist beinahe versucht, die Erklärung für diese Erscheinung in den politischen Verhältnissen zu suchen. „Suchen“ ist, wenn man sich dieser Aufgabe unterziehen will, dabei schon ein Ausdruck, der gar nicht mehr am Platze ist. Die Erklärung drängt sich vielmehr ganz unabweisbar auf. Die Friedensapostel in Deutschland, welche vom Standpunkte der allgemeinen Völkerverbrüderung, aber aus dem sichern Porte ihres deutschen Heims für eine möglichst schonende und ehrerbietige Behandlung des geschlagenen Erbfeinds plaidiren, mögen einmal unter den gegenwärtigen Stimmungsverhältnissen eine Reise nach Paris versuchen. Paris ist zwar nicht Frankreich. Wir wissen ganz genau, daß der französische Landmann, der Weinbauer, der Kaufmann nichts sehnlicher als die Erhaltung des Friedens wünscht. Aber wir haben oft genug erlebt, daß ein paar tausend Pariser Heißsporne ganz Frankreich in den Strudel ihrer unsinnigen Leidenschaft hineingerissen haben, und alsdann hat der Unschuldige mit dem Schuldigen die Folgen tragen müssen. Man glaube ja nicht, daß die Hekereien eines Paul Déroulède, des „Tyrtäus“ der Revanchepolitik, auf unfruchtbaren Boden gefallen sind, oder daß der Tod Gambettas die Hoffnungen der einzelnen herabgestimmt hat. Jeder Franzose oder doch jeder Pariser traut sich im Innern zu, ein Gambetta zu sein. Ein Deutscher braucht sich heute nur acht Tage in Paris aufzuhalten, um sich vollständige Klarheit über den Grad zu verschaffen, bis zu welchem die Animosität der Franzosen gegen uns gestiegen ist. Die im Jahre 1878 gegen Deutschland bewiesene Freundlichkeit war nur eine heuchlerische Maske, die vorgebunden wurde, um das Weltausstellungsfest nicht durch die Grimasse des Hasses zu stören. Wir haben nicht die geringste Ursache, uns über die Abneigung der Franzosen zu beklagen oder etwa einen Versuch zu machen, diese Abneigung zu bestegen. Die Darlegung dieses Thatbestandes hat nur zum Zweck, unsern deutschen Landsleuten den Rat zu geben, wenn sie reisen wollen, ihr Geld nicht in Paris zu verzehren, sondern dort, wo sie angenehmer und dem gemachten Aufwand angemessener leben können. Die Franzosen sind augenblicklich durch unbesonnene und gewissenlose Agitatoren so verbittert worden, daß sie uns Deutsche nicht bei sich haben wollen. Lassen wir uns das gesagt sein!

Die Kunst hat an dieser wüsten Agitation leider einen bedeutenden Anteil. Wo sich ein geeigneter Platz bietet, wird ein Panorama erbaut, dessen Motiv irgend eine Ruhmesthat der Franzosen aus dem letzten Kriege bildet, die natürlich immer mit einer gänzlichen Niederlage der Preussens endigt. Es fällt dabei natürlich niemandem ein, daran zu erinnern, daß das Fazit von 1871 mit dieser nachträglichen Abrechnung nicht übereinstimmt. Diese Panoramen, unter ihnen besonders dasjenige der Schlacht bei Champigny von Alphons de Neuville und

Detaille, sind mit solcher Anschaulichkeit, mit solcher Überzeugungstreue von der Wahrheit des Dargestellten und mit einer so feurigen, sieghaften Beredsamkeit gemalt, daß man sich am Ende nicht wundern kann, wenn sich die kommende Generation der Franzosen einbildet, daß ihre Väter als die physischen oder doch wenigstens als die moralischen Sieger aus dem großen Kampfe hervorgegangen sind. In dem diesjährigen Salon wurde genau dieselbe Sprache geführt. Wenn man die große Treppe emporschritt, sah man oben im Vestibül ein riesiges Gemälde von Castellani, einem gebornen Belgier, aber naturalisirten Franzosen, welches den Tod des preußischen Prinzen Louis Ferdinand bei Saalfeld, am Tage vor Jena, in so dekorativer Manier darstellte, daß man das Ungetüm schon aus diesem Grunde in das Vestibül verbannt haben mag. In einem Glaschranke gegenüber, in welchem Erzeugnisse der Email- und Porzellanmalerei, der Graveur- und Steinschneidekunst ausgestellt waren, erblickte man die Vereinsmedaille der von Paul Déroulède geleiteten Patriotenliga. Dieselbe, von H. Dubois modellirt, zeigt auf dem Revers die französische Tricolore mit der Inschrift: Honneur et patrie! auf der Zinne einer Verteidigungsmauer aufgepflanzt, im Hintergrunde den Straßburger Münster und die Thore von Metz und dazu die Legende: Qui vive? — France! In den Sälen sah man so zahlreiche auf den Krieg bezügliche Bilder, als wäre der Friede erst vorgestern geschlossen worden. Wie ein mittelalterliches Heiligenbild hob sich Jean Benner's „Trauernde Elsfässerin“ mit der rührenden Devise: A la France toujours! vom goldnen Hintergrunde ab. Richemont's „Keller in der Luxembourgvorstadt während des Bombardements“ rief mit seinen angsterfüllten Bewohnern die Schrecken der Belagerung wieder wach, und Viel-Cazals „Schlächtereie während der Belagerung,“ in welcher man die blutigen Kadaver abgehäuteter Pferde in Naturgröße sieht, bildete das schauderhafte Pendant dazu. Daneben nahmen sich die Episoden aus den Kämpfen selbst noch ganz harmlos aus. Daß sich auch auf diesen Darstellungen die Deutschen im Nachteil befinden, ist nach dem Gesagten selbstverständlich. Armand-Dumaresq hat für seine „Episode aus der Schlacht bei Bapaume“ die Ausdrucksformen der Malerei großen Stils annehmen wollen, er ist aber in Wirklichkeit nicht über den Panoramastil hinausgekommen. Auf der beschneiten Straße des Dorfes Biefvillers hält der General Pittié mit seinem Stabe, während die vorwärtsstürmende Infanterie mit ihrem Feuer die Straße bestreicht, an deren unterstem Ende sich die Preußen in wilder Flucht zurückziehen. Was der Katalog zur Erläuterung hinzufügt, übertrifft noch die Darstellung des Malers: „Die Ankunft der Brigade Pittié entschied den definitiven Rückzug der Preußen, welche das brennende Dorf aufgaben, indem sie das Terrain mit ihren Toten bedeckt zurückließen.“ In Wahrheit liegt die Sache aber so, daß das 33. ostpreußische Regiment, welches Biefvillers kurz vorher erstürmt hatte, von einer feindlichen Übermacht an Infanterie und Artillerie nach heißem Kampfe zum Rückzuge gezwungen wurde. Dieser Rückzug

war aber keineswegs ein „definitiver,“ da General Faidherbe trotz seines angeblichen Sieges wegen seiner starken Verluste genötigt war, die vorübergehend okkupierten Stellungen am andern Tage wieder aufzugeben und selbst einen „definitiven“ Rückzug anzutreten. „So endete,“ schrieb damals der englische Korrespondent des Daily Telegraph, „die Schlacht von Bapaume, in welcher die Preußen mit nur 10,000 Mann Infanterie und 84 Geschützen gegen 30,000 Mann Franzosen mit 60 Geschützen fochten. Daß General Faidherbe der Handvoll Truppen, welche ihm gegenüberstand, schwere Verluste beibrachte, ist eine traurige Thatsache, die man nicht leugnen kann. Ebenso unbestreitbar aber ist es, daß er außer diesem am 3. Januar nicht den geringsten Vorteil erlangte.“ Nachdem erst kürzlich die dem bekannten Bilde von A. de Neuville „Die letzte Patrone“ angeblich zu Grunde liegende Heldenthatsache von einem bairischen Offizier als arge Flunkerei aufgedeckt worden ist, wird man gut thun, allen derartigen Bildern der französischen Maler auf den Grund zu gehen. Eine Episode aus dem Kampfe von Beaume-la-Rolande von Le Dru und ein unbedeutendes Vorpostengefecht aus den Kämpfen an der Loire von Chigot lassen sich auf die Richtigkeit der Darstellung nicht prüfen, da das spezielle Motiv nur in sehr allgemeinen Zügen angegeben ist. Einen ganz anekdotenhaften Charakter hat, wenn es nicht gar die Erfindung böshafter Machedurstes ist, ein Bild von Boutigny, auf welchem ein preußischer Offizier, welcher auf dem Hofe einer Farm nach beendeter Mahlzeit seinen Kaffee trinkt, von plötzlich eindringenden Franc-tireurs erschossen wird, während er die Tasse zum Munde führt. Ein würdiges Pendant zu der lamentirenden Elsäfferin bildet Bettaniers junger Lothringer, welcher, zum deutschen Militärdienst herangezogen, mit dumpfer Verzweiflung auf die vor ihm liegenden verhaßten Monturstücke blickt, während der kranke Vater und die arme Mutter ihn kummervoll anstaren. Unglücklicherweise hat dem jungen Maler eine so geringe technische Befähigung zur Seite gestanden, daß selbst der ärgste Chauvinist nicht Opfermut genug besitzt, diese flau und lahme Malerei interessant zu finden.

Auch in die französische Skulptur, welche bisher durch eine größere Strenge der Stilgesetze einen gewissen Schutz gegen den Einbruch des platten oder rohen Naturalismus zu haben schien, beginnt derselbe nachgerade einzudringen. Man scheut sich nicht, Krüppel und Mißgestalten, die schon an und für sich außerhalb der Domäne des Plastischen liegen, in Gips und Thon nachzubilden. So haben in diesem Jahre nicht weniger als drei Künstler, Carlier, Michel und Turcan, die Fabel von Florian L'aveugle et le paralytique, in welcher sich der lahme Bettler von dem blinden tragen läßt, zum Gegenstande von Darstellungen gemacht, welche an krasser Natürlichkeit in der Wiedergabe der Gebrechen mit einander wetteifern. Die Fabeln des liebenswürdigen und formgewandten Dichters scheinen übrigens wieder in die Mode gekommen zu sein, da auch zwei Maler, Garnier und Moreau-Bauthier,

ihnen dasselbe Motiv, die aus dem Brunnen steigende Wahrheit, entlehnt haben:

La Vérité toute nue  
Sortit un jour de son puits;  
Chacun s'enfuyait à sa vue . . .

Die Wahrheit ist natürlich in der kokett-eleganten Art eines Baudry behandelt. Bei Garnier flieht nur eine Dienstmagd, welche eben Wasser schöpfen wollte, und ein Bänkefänger. Moreau-Bauthier hat dagegen seine Komposition schon schärfer zugespitzt, indem er ein paar Mönche Hals über Kopf davonlaufen läßt.

Im Durchschnitt stand die Skulptur auf einem bei weitem höhern Niveau als die Malerei. Indessen wird man, wenn man vorsichtig zu Werke gehen will, nur zwei Arbeiten als ernsthafte Erfolge bezeichnen dürfen, die in eine Quelle verwandelte Biblis von Suchetet, eine ruhende Gestalt von seltener Anmut und innigem, wahrhaft rührendem Gesichtsausdruck, und Barrias' „Erstes Begräbniß,“ Adam und Eva mit der Leiche Abels, eine Gruppe von tiefem Ernste und echt tragischer Haltung. Aber diese Schöpfungen sind nicht Arbeiten von gestern, sondern für den diesjährigen Salon nur in der Marmorausführung vollendet worden. Suchetets „Biblis“ erschien bereits 1880 im Gipsmodell, und Barrias' Gruppe reicht sogar bis 1878 zurück. Wenn man der Abstimmung der Künstler folgen will, welche die Ehrenmedaille für die Plastik zu vergeben hatten, so würde die französische Skulptur des Jahres 1883 in zwei Reliefs von Jules Dalou, einem Schüler von Carpeaux und Duret, gipfeln. Da aber beide politische Gegenstände im Sinne der reinen Republik behandeln, ist die Vermutung nicht ganz ausgeschlossen, daß nicht der absolute Kunstwert, sondern die Politik den Ausschlag gegeben hat. Beide Arbeiten verraten allerdings ein sehr bedeutendes technisches Vermögen. Aber auf der andern Seite ist in ihnen das Gefühl für die Gesetze der Plastik so mangelhaft ausgeprägt, daß die Abstimmung, welche ihren Urheber mit der Ehrenmedaille auszeichnete, ganz gegen die Traditionen der französischen Kunst geht. Jedenfalls beweist diese Abstimmung, daß ein nach republikanischen Grundsätzen frei gebildeter Künstlerkonvent ebenso sehr von persönlicher Leidenschaft und Vorurtheil beherrscht wird, als eine aus wenigen, durch die Autorität berufenen Mitgliedern bestehende Jury. Das eine Relief, welches ganz in dem malerischen Stile der Reliefs an den Ghibertischen Erzthüren in Florenz gehalten ist, stellt die Sitzung der Stände vom 23. Juni 1789 dar und zwar den Moment, wo Mirabeau dem Minister des Königs die Worte zurief: „Wir sind hier durch den Willen des Volkes und werden nur der Macht der Bajonette weichen.“ Mirabeau ist für einen Bildhauer eine ebenso undankbare Aufgabe wie Gambetta, und die andern Deputirten des dritten Standes, welche auf dem Relief den kühnen Worten des Redners mehr oder minder erregt zustimmen, sind auch nicht sonderlich glänzende Figuren. An eine wirkungsvolle Gruppierung hat der Künstler


auch nicht gedacht. Die Figuren sind in wirren Massen zusammengedrängt, die einen ganz rund herausgearbeitet, die andern in halbem Relief, die dritten wieder ganz flach gehalten. Auch das Kostüm und die Perrücken zwangen zur Monotonie. Gleichwohl sind die Figuren äußerst lebendig und fein charakterisirt, und diese Vorzüge müssen für größere Mängel entschädigen. Dem Inhalt des zweiten Reliefs liegt folgende Strophe von Pierre Dupont zu Grunde:

La République régnera  
 Sur tous les peuples, et la terre  
 Dans la paix se reposera  
 De cinq ou six mille ans de guerre.

Nach diesen Versen hat der Künstler den Akt der allgemeinen Menschenverbrüderung unter den Fittichen der Republik durch zwei einander umarmende Gestalten symbolisirt, welche emporschweben, während sich im untern Raum noch andre allegorische Figuren bewegen, welche den Gedanken des Dichters weiter ausführen. Aber auch hier hat der Künstler nirgends Ordnung und Klarheit zu erreichen vermocht, sodaß man vor diesem Gewirr schwülstiger, willkürlich durcheinander geschüttelter Leiber und Arme an das berühmte „Froschragout“ Correggios erinnert wird.



## Zur Erhöhung der Branntweinsteuer.

on der fortschrittlichen Presse wird unablässig auf eine Erhöhung der Branntweinsteuer hingearbeitet, welche in direkter Richtung den Fabrikanten selbst treffen soll. Den Gegnern dieses Zieles wird der Vorwurf gemacht, daß sie nur aus eignen, sie selbst berührenden materiellen Interessen gegen jede Erhöhung dieser Steuer sind. Jedoch nicht jeder Opponent gegen die fortschrittlichen Volksbeglückungstheorien ist Agrarier, Rittergutsbesitzer oder „altpreußischer Landjunke“ — letzteres Epitheton hallte nicht selten von den Bänken des Eugen Richterschen Gefolges zu seinen volkswirtschaftlichen Gegnern herüber — und auch ohne Gutsbesitzer zu sein, kann man soviel richtiges Verständnis für das nationalökonomische Interesse des Landes haben, um zu begreifen, daß der Reichtum des Landes und der Wohlstand seiner Bewohner einzig und allein auf der Erzielung der höchstmöglichen Bodenrente beruht.