

Maxime Du Camp

*Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle
de 1855 (1855)*

L'art de reproduire sur la toile un fait historique n'existe réellement plus. Les peintres ne savent plus même aujourd'hui à quoi se décider et vers quelles interprétations se tourner. Doivent-ils toujours graviter autour des récits de l'antiquité dont on ne se soucie guère? Doivent-ils se consacrer à l'illustration de faits religieux auxquels on ne croit plus? Doivent-ils aborder franchement les actions contemporaines, quitte à se tromper et à prendre souvent un engouement passager pour de la célébrité? Nul d'entre eux n'a l'air de le savoir, et la malheureuse peinture historique, réduite à l'extrémité dernière, semble près de disparaître à jamais. (S. 14)

La peinture d'histoire, fourvoyée par David, amenée par Gros à un très-haut point de perfection, est maintenant réduite aux abois; elle cherche partout une route et n'en sait pas trouver.

La peinture de paysage, soutenue par le talent d'hommes sérieux, contemplateurs et sincères, est aujourd'hui dans une vérité supérieure et se maintient dans un constant progrès. La sculpture ne représente rien; elle ne correspond à aucun de nos besoins et arrive à une décadence désastreuse.

Au total, presque tout est à faire en art: l'art contemporain n'est pas vrai, il ne vit que d'imitation ou d'extravagance; ce n'est pas un but, ce n'est même pas un moyen, c'est tout au plus un métier; il y a beaucoup d'ouvriers habiles et peu d'artistes: l'art devrait fleurir dans un temple, et c'est dans une boutique qu'il végète; ce devrait être un sacerdoce, et ce n'est plus qu'une simonie! (S. 23 f.)

Il me semble, cependant, que tout n'est pas dit pour la peinture d'histoire, et qu'il y a encore de grandes choses à faire avec elle; il me semble qu'elle peut donner d'autres œuvres que ces irréguliers tableaux de religion et ces plates allégories [...]. Je ne me suis pas arrêté une seule fois dans des gares de chemins de fer, ces cathédrales modernes de l'industrie et de la science, sans penser aux peintures dont on pourrait orner leurs murailles nues et désagréables à l'œil. Les sujets ne manqueraient pas et tiendraient bien là leur place: histoire des inventeurs, des découvertes, des villes et des pays traversés par le rail-way. Forcés alors, pour accomplir leur mandat, de se livrer aux études des actes modernes, les peintres en arriveraient vite à modifier leur manière et à donner dans leur compositions les hauts enseignements dont on a sans cesse besoin; sans transporter la métaphysique dans l'art, comme M. Chenavard l'a fait pour les cartons du Panthéon, ils en viendraient naturellement à interpréter l'histoire et à la faire servir à la propagande des idées généreuses et élevées. Ceci n'est point une utopie, elle est aussi simple à appliquer qu'à concevoir. Le gouvernement, en concédant une ligne de chemins de fer à une compagnie, lui imposerait l'obligation de consacrer une somme importante à des travaux de ce

genre; l'exploitation des voies ferrées rapporte des bénéfices assez considérables pour ne pas craindre un surcroît de dépense, et tout le monde y gagnerait: l'art, les artistes, le gouvernement qui se débarrasserait de réclamations incessantes, et les voyageurs qui pourraient au moins occuper les loisirs de l'attente. (S. 27 f.)

Puisque les artistes n'ont point été assez sages pour fonder des associations qui leur soient profitables et les rendent libres, puisqu'ils sont encore entièrement dans la main des gouvernements qui se succèdent, nous croyons qu'ils doivent chercher à donner à l'art une nouvelle impulsion, en s'appuyant sur des moyens nouveaux; c'est de là que dépend leur avenir, et la question est assez grave pour qu'ils s'en occupent activement. Qu'ils comprennent enfin qu'ils ne sont plus en communion avec les idées actuelles, que leurs œuvres n'ont point de rapport avec nos besoins et nos tendances, et qu'ils se répètent souvent ces vers que M. Victor Hugo, notre maître à tous, adressait à M. David d'Angers:

*La forme, ô grand sculpteur, c'est tout et ce n'est rien!
Ce n'est rien sans l'esprit, c'est tout avec l'idée!* (S. 29)

Maxime Du Camp: *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855*, Paris 1855

Maxime Du Camp

Die Schönen Künste auf der Weltausstellung von 1855 (1855)

Die Kunst, ein historisches Geschehen auf der Leinwand wiederzugeben, besteht in Wirklichkeit nicht mehr. Die Maler wissen heutzutage nicht einmal mehr, zu was sie sich entschließen und zu welchen Deutungen sie sich hinwenden sollen. Sollen sie sich noch immer den Erzählungen der Antike zuneigen, um die sich kaum jemand mehr bekümmert? Sollen sie sich der Bebilderung religiöser Geschehnisse widmen, an die man nicht mehr glaubt? Sollen sie sich unbefangen mit zeitgenössischen Ereignissen befassen, auch auf die Gefahr hin, daß sie sich täuschen und eine vorübergehende Schwärmerei für wahre Größe halten? Keiner unter ihnen macht den Eindruck, als wisse er es, und die unglückliche Historienmalerei, in die äußerste Not gedrängt, scheint nahe daran, auf immer zu verschwinden.

Die Historienmalerei – von David in die Irre geleitet, und von Gros zu einem sehr hohen Grad der Vollkommenheit geführt – ist mittlerweile in eine verzweifelte Lage geraten; sie sucht allenthalben nach einem Ausweg und weiß ihn nirgends zu finden. Die Landschaftsmalerei, die durch die Begabung von Männern getragen wird, die ernst, bedächtig und aufrichtig sind, besitzt heute eine überlegene Wahrhaftigkeit und befindet sich in beharrlichem Fortschritt. Die Skulptur stellt nichts mehr vor;

sie entspricht keinem unserer Bedürfnisse und erlebt einen unheilvollen Niedergang. Alles in allem, auf dem Gebiete der Kunst müssen grundsätzliche Veränderungen Platz greifen: Die zeitgenössische Kunst ist nicht wahrhaftig, sie lebt nur durch Nachahmung und Übersteigerung; sie ist nicht der Zweck, sie ist nicht einmal mehr das Mittel, sie ist nur mehr noch ein Gewerbe, in dem es viele geschickte Handwerker gibt und wenige Künstler: Die Kunst sollte in einem Tempel blühen, doch es ist ein Kramladen, in dem sie verkümmert; sie sollte ein Priesteramt darstellen, doch sie ist nicht viel mehr als ein Ämterschacher!

Währenddessen scheint es mir, daß in der Historienmalerei noch nicht alles gesagt ist, und daß in ihr noch große Dinge vollbracht werden können; es scheint mir, als könne sie andere Werke hervorbringen als stets diese unreligiösen Bilder der Religion und diese schalen Allegorien [...]. Ich habe mich nicht ein einziges Mal in einem Bahnhof aufgehalten, in diesen modernen Kathedralen der Industrie und Wissenschaft, ohne an die Gemälde zu denken, mit denen man hier die nackten und für das Auge so unangenehmen Wände schmücken könnte. An Bildthemen mangelte es nicht, die dort sehr wohl ihren Ort finden könnten: Die Geschichte der Erfindungen, der Entdeckungen, der Städte und Länder, die von der Eisenbahn durchquert werden. Sind sie, um ihren Auftrag zu erfüllen, dazu gezwungen, sich dem Studium moderner Tatbestände zu unterziehen, dann werden die Maler rasch dahin gelangen, ihre Manier zu verändern und in ihren Kompositionen jene hohen Lehren zu erteilen, die wir unablässig nötig haben. Ohne die Metaphysik in die Kunst hineinzutragen, wie Herr Chenavard es in seinen Kartons zur Ausstattung des Pantheons unternahm, werden sie ganz selbstverständlich dahin kommen, die Geschichte zu deuten und sie in den Dienst edler und erhabener Ideen zu stellen. Dies ist keineswegs ein Hirngespinnst, da es ebenso einfach umzusetzen wie nachzuvollziehen ist. Wird einem Unternehmen eine Eisenbahnlinie übertragen, so legt die Regierung diesem die Verpflichtung auf, eine bedeutende Summe für Arbeiten dieser Art zur Verfügung zu stellen; die Nutzung der Schienenwege erzielt beträchtliche Einnahmen, so daß eine Steigerung der Ausgaben nicht gefürchtet werden müßte. Alle Welt würde davon profitieren: Die Kunst, die Künstler, die Regierung, die sich der unablässigen Beanstandungen entledigt, und die Reisenden, die sich während der Wartezeiten zumindest beschäftigen könnten.

Da die Künstler nicht klug genug sind, Vereinigungen zu gründen, die ihnen einträglich sind und ihnen mehr Freiheit geben, und da sie sich noch immer in der Hand von Regierungen befinden, die aufeinander folgen, so glauben wir, daß sie danach streben sollten, der Kunst neue Anstöße zu geben, indem sie sich auf neue Mittel stützen; dies ist es, wovon ihre Zukunft abhängen wird, und die Frage ist bedeutend genug, daß sie sich ihr tatkräftig widmen sollten. Auf daß sie zuguterletzt verstehen, daß sie mit den gegenwärtigen Ideen nicht mehr in Verbindung stehen, daß ihre Werke kei-

nerlei Bezug zu unseren Bedürfnissen und Neigungen haben, und daß sie sich oft die Verse wiederholen mögen, die Victor Hugo, unser aller Meister, an David d'Angers gerichtet hat:

*Die Form, o großer Bildner, sie ist alles und ist nichts!
Sie ist nichts ohne den Geist, und ist alles mit der Idee!*

[Übersetzung von Uwe Fleckner]

Kommentar

Mitte des 19. Jahrhunderts war der heute fast vergessene Maxime Du Camp (1822–1894) ein einflußreicher Mann. Vielfach begabt betätigte er sich gleichzeitig als Verleger, Kunsttheoretiker und Dichter. Zu seinem Freundeskreis gehörten neben Baudelaire viele Maler und Schriftsteller. Die *Revue de Paris* wurde von ihm herausgegeben. In ihr ließ er den Vorabdruck von Flauberts *Madame Bovary* drucken. 1855 erscheinen seine *Chants modernes*, ein Sammelband seines poetischen Werkes, in dem er gleichzeitig seine Überlegungen zur zeitgenössischen Theorie der Dichtkunst darlegt. Außerdem schrieb er jährliche Rezensionen über die Ausstellungen im Salon und verfaßte kunsttheoretische Schriften.¹

Im Salonbericht zur Weltausstellung von 1855 legte Du Camp seine Überlegungen zur Bedeutung der Historienmalerei dar. Bereits in der Einleitung konstatierte Maxime Du Camp eine Krise der Historienmalerei. Er wandte sich vehement und polemisch gegen die traditionelle Malerei wie sie an der Akademie gelehrt wurde. Kategorisch lehnte er das im Gewand des griechischen und römischen Helden daherkommende Geschichtsbild und die Allegorie ab. Für Du Camp war die »philosophische« Kunst, d. h. eine Kunst, die von gedanklichen, idealistischen Vorstellungen ausgehen und sie auf die Leinwand projizieren sollte, Schuld am Niedergang der Historienmalerei.²

Diese »Kunst der Alten« versuchte er durch eine Hinwendung zu zeitgenössischen Themen zu überwinden. In der *Préface* seiner Publikation formulierte er sein Konzept für eine neue Geschichtsmalerei, das durch zwei grundsätzliche Tendenzen gekennzeichnet ist: Zum einen sollte die Historienmalerei dem technischen Fortschritt bildhaften Ausdruck verleihen, jedoch ohne ihn zu problematisieren. Zum anderen propagierte der Autor – von Bentham und Stuart Mill beeinflusst – eine utilitaristische Funktion der Kunst, das Prinzip des »l'art pour le progrès«. Für Du Camp hatte die Malerei also ausschließlich dem Fortschritt zu dienen.³ Eindeutig wandte er sich gegen das Konzept des »l'art pour l'art«. ⁴ Seiner Meinung nach drängten die Künstler dieses Prinzips den »Gedanken«, die »Idee« zugunsten des formalen Gestaltungswillens und der Beschränkung auf Themen aus Bereichen der Kunst selbst in den Hintergrund.

Als einer der ersten Kunsttheoretiker schlug Du Camp vor, die Erneuerung der Historien-

malerei mit Themen aus der Industrie und der Welt wissenschaftlicher Erfindungen zu betreiben.⁵ Zur formalen Gestaltung dieser neuen Geschichtsmalerei äußerte er sich jedoch nicht. Er behauptete lediglich, daß sich durch das Studium des modernen Lebens ganz zwangsläufig eine Veränderung des künstlerischen Stils und der Kompositionsweise ergäbe.

Du Camps Begeisterung für den technischen Fortschritt spiegelt den »esprit du temps« des *Second Empire* wider.⁶ Nach der Machtübernahme durch Napoleon III. erlebte Frankreich eine schnelle Industrialisierung und besonders die Entwicklung der Eisenbahn erhielt einen enormen Innovationsschub.⁷ Mit seiner Begeisterung für den »progrès« als Darstellungsgegenstand der Kunst setzte sich Du Camp in krassen Gegensatz zu den Vorstellungen seines Freundes Baudelaire: »Noch vor einem weiteren Irrtum, der heute sehr im Schwange ist«, äußerte sich Baudelaire ebenfalls 1855 zum Verhältnis von technischem Fortschritt und Malerei, »möchte ich mich wie vor der Hölle hüten. – Ich meine die Idee des Fortschritts.« Und er fuhr fort: »Überträgt man die Idee des Fortschritts in den Bereich der schöpferischen Einbildungskraft [...], so wächst ihre Absurdität ins Riesenhafte, ihre Groteskheit steigert sich ins Grauenhafte.«⁸ Für Baudelaire war Fortschritt gleichbedeutend mit der Herrschaft Napoleons III. Er lehnte es daher ab, den Fortschritt zu propagieren, da dies bedeutet hätte, sich in den Dienst eines Regimes zu stellen, das eine totalitäre Innen- und eine imperialistische Außenpolitik betrieb.

Für Du Camp hingegen zog der technische Fortschritt auch zwangsläufig eine geistige Entwicklung nach sich. Der neuen Geschichtsmalerei wies er eine volksbildnerische Funktion zu. Ihre Aufgabe sollte es sein, die zeitgenössische Geschichte auszulegen und die »höchsten Dinge«, d. h. den technischen Fortschritt, zu propagieren. Um ein möglichst großes Publikum zu erreichen, sollten die Historienbilder nicht mehr in den Museen, sondern an den neuen Kommunikationsknotenpunkten, den Bahnhöfen, ihren Platz finden. Du Camp war der erste, der diese Forderung erhob.⁹ Für ihn waren die Bahnhöfe die »cathédrales modernes« der neuen Gesellschaft. Die Wissenschaft bezeichnete er als die neue Religion, und die neue Historienmalerei sollte das Instrument ihrer Propaganda werden.

Du Camps Forderungen fanden 1861 in einem Artikel Champfleury's eine Nachfolge. Dort bekräftigte er die Themen Du Camps und schrieb unter anderem, daß man sich in den Bahnhöfen »das Warten durch die Betrachtung der großen Entwicklung vertreiben könnte, welche die Dampfkraft mit sich gebracht hat«.¹⁰ Im Jahre 1868 veröffentlichte dann Etienne Baudry eine Schrift, in der er in einem fiktiven Gespräch mehrere Personen über die Rolle der Malerei in den modernen Städten diskutieren ließ. Der »Gesprächsteilnehmer« Courbet schlägt darin vor, Kunstwerke in den Bahnhöfen aufzuhängen, damit diese nicht nur das »Tempo des Fortschritts« repräsentierten, sondern selbst zu den »Tempeln des Fortschritts« würden. Fast wörtlich läßt Baudry den Maler Du Camps Thesen wiederholen.¹¹

Tatsächlich hat die geforderte neue Historienmalerei und ihre Präsentation in öffentli-

chen Gebäuden fast keine Umsetzung gefunden. Als eines der wenigen Beispiele in Frankreich mag François Bonhommés Industriezyklus in der *École de Mines* dienen.¹² In Deutschland kann Adolph Menzels *Eisenwalzwerk* von 1875 als Historienbild neuen Typs angeführt werden, das jedoch ohne Nachfolge blieb. Maxime Du Camps Versuch, die Historienmalerei durch eine Erneuerung der inhaltlichen Kriterien und nicht durch neue formale Mittel zu reformieren, erwies sich zuletzt als unzureichend. J. B.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Werner Ross: *Baudelaire und die Moderne*, München 1993, S. 134.
- ² Vgl. Du Camp 1855, S. 14.
- ³ Die Forderung nach Nützlichkeit der Kunst war eine damals durchaus übliche Position und wurde von Theoretikern unterschiedlichster ideologischer Positionen vertreten; Proudhon etwa, ein Vertreter des Frühsozialismus, forderte, daß die Kunst der sozialen Frage zu dienen habe; vgl. Pierre-Joseph Proudhon: *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris 1865; zu den entschiedenen Gegnern dieser philosophischen Denkrichtung zählte Théophile Gautier, der in seinem Vorwort zur *Mademoiselle de Maupin* eine vom Utilitarismus geprägte Literatur heftig kritisierte.
- ⁴ Vgl. Klaus Herding: *Die Moderne. Begriff und Problem*, in: *Funkkolleg Moderne Kunst*, Weinheim u. Basel 1987, S. 98–101; vgl. Ross 1993, S. 67 ff.
- ⁵ Vgl. Klaus Schrenk: *Industriedarstellung in der Mitte des 19. Jahrhunderts und Aspekte ihres gesellschaftlichen Charakters*, in: *Kritische Berichte* 3/1975, S. 26 f.
- ⁶ Du Camp 1855, S. 234.
- ⁷ Vgl. Ross 1993, S. 66.
- ⁸ Charles Baudelaire: *Die Weltausstellung 1855 – Die schönen Künste*, in: ders.: *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 2, München u. Wien 1977, S. 227–253, S. 232 ff.
- ⁹ Bisher wurde in der Forschung die These aufgestellt, daß Jules Husson Champfleury in seinem Artikel *Courbet en 1860* (erschieden in *Le réalisme*, Paris 1861) diese Forderung erstmals erhoben hätte, dabei blieb bisher der Text von Du Camp unberücksichtigt; vgl. Monika Wagner: *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*, Tübingen 1989 (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 9), S. 165 ff.; vgl. auch Herding 1987, S. 42 ff.
- ¹⁰ Zit. nach: *Die Nazarener*, Ausstellungskat. Frankfurt/M. 1977, S. 413; vgl. auch Klaus Herding: *Egalität und Autorität in Courbets Landschaftsmalerei*, in: *Stüdel-Jahrbuch* 5/1975, S. 159–199.
- ¹¹ Vgl. Etienne Baudry: *Le camp de Bourgeois*, Paris 1868.
- ¹² Vgl. Karl Janke u. Monika Wagner: *Das Verhältnis von Arbeiter und Maschinerie im Industriebild. Rekonstruktion einer Bilderfolge zur Schwerindustrie von François Bonhommé*, in: *Kritische Berichte* 5–6/1976, S. 5–26.