



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

Textbuch zu den Kunsthistorischen Bilderbogen No. 247 - 318

Springer, Anton

Leipzig, 1881

1. Die französische Kunst zur Zeit des zweiten Kaiserreichs

[urn:nbn:de:hbz:466:1-62507](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-62507)

DRITTER ABSCHNITT: 1850—1880.

1. Die französische Kunst zur Zeit des zweiten Kaiserreichs.

Den künftigen Geschichtschreiber unseres Jahrhunderts wird wahrscheinlich nichts so sehr in Erstaunen setzen als der schroffe Gegensatz, welcher zwischen der ersten und der zweiten Hälfte desselben waltet. Nachdem die Napoleonischen Kriege sich ausgetobt hatten, herrschte länger als ein Menschenalter Ruhe und Frieden. Traten Störungen ein, so wurden sie wirksam eingeschränkt oder in den Folgen doch abgeschwächt. Die Karte Europa's erfuhr keine durchgreifende Aenderung; die Bildung, die Sitten seiner Bewohner zeigten keinen schroffen Wechsel. Wer 1815 jung gewesen war, konnte noch 1840 seine Jugendideale lebendig glauben. Wie anders tritt uns das jüngere Zeitalter entgegen! Epochenmachende politische Ereignisse folgen einander auf dem Fuße nach, der ganze Zuschnitt unseres äußeren Lebens erscheint wiederholten Umwälzungen unterworfen, die Gewohnheiten unseres Daseins befinden sich in einem stetigen Flusse, welcher es den alten Anschauungen schwer macht, feste Wurzeln in jenen zu fassen. Während auf der einen Seite die Nationalitäten sich scharf von einander scheiden, die Vertreter der verschiedenen Anschauungs- und Glaubenskreise mit gesteigerter Leidenschaft sich bekämpfen, vermehrt sich auf der anderen Seite der Eifer, die Gegensätze in dem äußeren Leben der Völker abzuschleifen, die Gemeinschaft des Einzelnen an den allgemeinen menschlichen Interessen zu vermehren, ihn mit der ganzen Welt in reichere Beziehungen zu setzen. Die modernen Erfindungen zielen vorzugsweise darauf hin, die Schranken des Raumes und der Zeit niederzulegen, die Menschen einander näher zu bringen. Durch die große Ausdehnung des Lebenskreises, die täglich sich drängenden neuen Anregungen, den raschen Wechsel der Ereignisse nimmt uns die Gegenwart vollständig gefangen. Sie bietet dem Thätigkeitstrieb einen reichen Schauplatz, sie entfebelt die mannigfachsten Leidenschaften und füllt die Phantasie mit bunten Bildern. Die Vergangenheit hat meistens nur so weit Werth für uns, als sie uns die Gegenwart erklären hilft, wie

sich unser Leben vorbereitete und entwickelte, aufweist. Sie erscheint uns nur selten in verklärtem Lichte, und wir flüchten nicht mit unseren Idealen wie ehemals in dieselbe.

Die bildenden Künste folgten wie die Poesie dem Zuge der Zeit. Bewegung und Unruhe herrschen auch in ihren Kreisen. Die künstlerische Production hat einen erstaunlichen Umfang gewonnen. Um in der noch stetig wachsenden Zahl von Künstlern seinen Platz zu behaupten, bedarf es für jeden Einzelnen einer fortwährenden Anspannung seiner Kräfte und des eifrigen Aufsuchens neuer Reizmittel. Die Nothwendigkeit eines unausgesetzt rührigen Wesens wird noch durch den internationalen Charakter der modernen Kunst gesteigert. Zu den in allen Ländern üblichen jährlichen Kunstausstellungen kommen seit drei Jahrzehnten die periodisch wiederkehrenden Weltausstellungen hinzu. Ihr Einfluß auf die Hebung des Kunsthandwerkes ist bekannt genug. Sie weckten den Wettstreit unter den Ausstellern der verschiedenen Kulturvölker, führten die Eigenthümlichkeiten, die Vorzüge und die Fehler jeder nationalen Kunstindustrie klarer, als es früher möglich war, vor die Augen. Da mit diesen Ausstellungen gewöhnlich auch sogenannte retrospektive Ausstellungen verbunden waren, die Proben älterer Kunstarbeit in Hülle und Fülle zum Studium dargeboten wurden, so erweiterte sich auch der Blick der Künstler und des Publikums. Man überzeugte sich von der vollständigen Stillosigkeit der nur nach den Launen der Mode fabricirten Luxusprodukte der Gegenwart, lernte den Zusammenhang zwischen Kunst und Handwerk an lebendigen Beispielen kennen und entdeckte in denselben eine unerschöpfliche Reihe von Mustern, welche der sorgfamen Nachahmung wohl werth waren. Gutgeordnete, der freien Benutzung zugängliche Sammlungen, nach praktischen Grundsätzen eingerichtete Schulen haben die auf den Weltausstellungen empfangenen Anregungen weiter entwickelt und fruchtbar gemacht. Unbeschränktes Lob kann man zwar dem Kunsthandwerke der letzten Jahrzehnte nicht zollen. Man vermißt oft die Originalität, das selbständige Vorgehen des Künstlers. Die gewaltige Masse der empfohlenen Vorbilder, von den Produkten der Naturvölker und den Werken des fernsten Orients bis zu den Schöpfungen des vorigen Jahrhunderts, scheint vielfach die Phantasie zu erdrücken, das Ziel eines einheitlichen, für unsere Lebensauffassung charakteristischen Stiles zurückzuschieben. Die bis zur Täuschung treue äußere Nachahmung älterer Werke wird nicht selten als die höchste Aufgabe des modernen Kunsthandwerkes angesehen, auf den Versuch, auf Grund der älteren Vorlagen weiter zu bauen, gewöhnlich verzichtet. Dennoch muß man den großen Fortschritt der Kunstgewerbe im Laufe der letzten Jahrzehnte (Proben sind

auf den Bogen No. 308—317 zusammengestellt) anerkennen und die Thatfache, daß auf die Bewältigung der technischen Proceffe ein so großer Nachdruck gelegt wird, als den richtigen Weg zu weiterer Entwicklung bezeichnen.

Die Weltausstellungen übten aber nicht allein auf das Kunsthandwerk, sondern auch auf die Pflege der reinen Kunst nachhaltigen Einfluß. Sie haben die Abgeschlossenheit der nationalen Kunstweisen gelockert, die Empfänglichkeit für das Verständniß und die Aufnahme fremder Kunstformen gesteigert. Der Austausch vollzog sich freilich nicht auf allen Seiten gleichmäßig. Der gebende Theil waren vorwiegend die französischen Maler. Immerhin sind die Schranken, welche die einzelnen Malerschulen früher schroff von einander trennten, gesunken, die Ausichten auf eine dem Kontinente gemeinsame künstlerische Auffassung vermehrt. Wenn auch nicht alle Künstler nur für die Ausstellungen arbeiten, so bestimmen doch diese fast ausschließlich das Schicksal der Künstler. Ein „Erfolg“ auf der Ausstellung ist der sicherste Weg, eine große Wirksamkeit fernerhin zu gewinnen. - Daher muß jeder Künstler sorgfältig darauf achten, daß er seinem Werke solche Eigenschaften verleihe, welche auf allgemeinen öffentlichen Ausstellungen, nach der Natur dieser Unternehmungen, zu glänzender Geltung gelangen. In älteren Zeiten war der Künstler vielfach von dem persönlichen Eigenwillen des Bestellers abhängig. An gar manchen auch hochberühmten Werken früherer Jahrhunderte sind die Spuren eines solchen Eingreifens fremder Machtprüche deutlich sichtbar. Der Laune des einzelnen Bestellers erscheint der Künstler gegenwärtig nur selten ausgesetzt, desto mehr muß er auf die Interessen und Ansichten der vielköpfigen, namenlosen Menge Rücksicht nehmen, welche die Ausstellungen besucht und nach dem Ausfall derselben ihr Urtheil abgibt. Gegenstand und Form der Darstellung erleiden durch diese Rücksichtnahme eine weitgreifende Aenderung. Der Künstler, insbesondere der Maler, dessen Thätigkeit im modernen Kunstleben entschieden vorherrscht, weiß, daß der Durchschnitt der gebildeten Menschen, auch der Kunstfreunde, heutigen Tages vorwiegend nur der Gegenwart das Denken und Empfinden zugewendet hat, von den Interessen der letzteren beinahe vollständig gefangen genommen ist. Er wird diesem Beispiele folgen und seine Bilder mit Vorliebe dem gegenwärtigen Leben entlehnen. Und wenn er in die Vergangenheit zurückgreift, so wird er gleichfalls auf die unmittelbare Gegenwärtigkeit der Schilderung zunächst sein Absehen richten, nicht den alten Zeiten einen idealen Schimmer, einen heroischen Glanz verleihen, sondern ein treues, äußerlich wahres Bild ihrer natürlichen Beschaffenheit liefern. Noch vor wenigen Menschenaltern erblickten wir das Griechenthum nur

durch die Vermittelung der antiken Kunst. Wollten wir griechische Gestalten beleben, so holten wir die Modelle von den plastischen Werken, in welchen sie über die gewöhnliche Wirklichkeit hinaus gehoben erschienen. Gerade diese gewöhnliche Wirklichkeit suchten wir jetzt zu verkörpern. Wir streben dem natürlich lebendigen Wesen des Alterthums so nahe als möglich zu kommen, nicht bloß durch genaue Wiedergabe der Umgebung, in welcher sich die Gestalten bewegen, sondern auch durch eine streng naturalistische Behandlung der letzteren. Das antike Genrebild (und ähnlich die Genrebilder aus dem Mittelalter und der Renaissanceperiode) mit dem archäologischen Anklange ist für die moderne Kunstrichtung ebenso bezeichnend, wie es das Heroenbild für die ältere Kunstweise war.

Die Rücksicht auf die öffentliche Meinung, welche durch die Ausstellungen geschaffen wird, bestimmt ferner den Künstler, auf die Form der Darstellung den Nachdruck zu legen. Denn durch diese fesselt er das Auge der Betrachter und hebt sein Werk am sichersten aus der großen Masse von gleichzeitig Beachtung fordernden Bildern heraus. Steigerung des formellen Effektes, durch virtuose Behandlung des Colorits am besten bewirkt, Steigerung auch der Lebensfülle, das Anschlagen eines leidenschaftlichen Tones, das Enthüllen einer reizenden Sinnlichkeit sind die wichtigsten Bedingungen eines reichen künstlerischen Erfolges. Wohin die Richtung des modernen Kunstsinns geht, zeigt der Kultus, welchen vor allen anderen alten Meistern Franz Hals und Velasquez bei Künstlern und Kunstkennern genießen. Ob diese Richtung am Ende zum Frommen oder zum Schaden der Kunst ausschlagen werde, kann Niemand sagen. Nur das Eine wissen wir, daß die Kunst nicht willkürlich und zufällig die von ihr eingeschlagene Richtung wählt, sondern jetzt, wie immer, den Stimmungen und Anschauungen der Zeit sich anschließt. Ein einzelner Künstler mag sich um die letzteren nicht kümmern, seinen eigenen Weg selbständig verfolgen. Die Mehrheit spricht, bald einschmeichelnd, bald mächtig pathetisch, bald in volleren, bald in zarteren und reineren Tönen, doch nur aus, was in den Köpfen der Zeitgenossen dämmert, in ihren Herzen widerhallt. Und darum wird auch das Schicksal der Kunst durch den Weg, welchen die europäische Gesellschaft nimmt, entschieden werden. Aus manchen Anzeichen möchte man schließen, daß wir am trüben Ende einer langen Kulturperiode stehen, andere Merkmale deuten auf den Beginn eines neuen reichen Lebens der Menschheit. Gehört unsere Kunst zu jenem Ende oder zu diesem Anfange? Auch diese Räthselfrage entzieht sich hier der Lösung. Denn wie in der religiösen Welt, so bildet auch im Kunstleben der feste Glaube an die Wahrheit

des Bekenntnisses die nothwendige Voraussetzung für eine befriedigende Thätigkeit. Der Künstler, welcher nicht von dem hohen Berufe seiner Zeit, von der Giltigkeit seiner Ideale überzeugt ist, nicht in seinen und seiner Genossen Werken einen Fortschritt gegen frühere Perioden erblickt, raubt sich den kräftigsten Antrieb zum Wirken. Und dem unbefangenen Auge zeigen sich in der That einzelne Glanzseiten unserer Kunst. Mannigfache Bedenken kann man zwar nicht unterdrücken. Bis zum Krankhaften hat sich in vielen Künstlern die Furcht, auf einem poetischen Gedanken er tappt zu werden, entwickelt, eine gewaltige Scheu vor umfassenderen, in den Linien verchlungenen Kompositionen macht sich häufig geltend, die packende sinnliche Wirkung wird als höchstes Ziel begrüßt. Immerhin muß man bekennen, daß, ganz abgesehen von der erstaunlichen äußeren Rührigkeit, das technische Können der meisten Künstler im Verhältniß zur nächstvergangenen Zeit entschieden gewachsen ist, die Schilderungen an Lebensfülle und energischer Kraft gewonnen haben, und daß namentlich jede künstlerische Individualität, jedes Streben und jede Richtung sich frei und von jeder Schulfessel unbehindert entfalten kann. Das deutlichste Bild dieser Auflösung der großen Gemeinschaft in mannigfach kleine und kleinste Kreise, dieses ruhige Nebeneinanderbestehen fast unzähliger Tendenzen und Weisen bietet uns Frankreich, welchem eine führende Rolle auch in dem europäischen Kunstleben der letzten Jahrzehnte nicht bestritten werden kann.

Mit Recht datirt man von der Staatsumwälzung von 1848 einen neuen Abschnitt in der Entwicklung der französischen Kunst. Die Interessen und Stimmungen des Volkes haben seit jenem Jahre einen nachhaltigen Wechsel erfahren. Schon in der letzten Zeit der Juliregierung durchdrang weite Kreise das Gefühl rathloser Unzufriedenheit. Mit Ekel wendeten sie sich von der Gegenwart ab, mit scheuer Furcht blickten sie in die Zukunft. Das seiner Zeit viel besprochene Bild *Thomas Couture's*: die Römer der Verfallszeit, eine Illustration Juvenal's, schien eine bittere Anspielung auf die Gegenwart zu enthalten. Für ebenso entnervt und blutleer galt die französische Jugend, eine ebenso schwere bleierne Luft glaubte man einzuathmen. Die Ereignisse der nachfolgenden Jahre steigerten die Befürchtungen und ließen das Schlimmste, den Umsturz der gesellschaftlichen Ordnung, erwarten. Als dann die Reaktion eintrat, gewannen die bedrohten Lebensgüter einen erhöhten Reiz, warf sich alle Welt auf den neu gesicherten Lebensgenuß mit frisch erwachter Leidenschaft. Die Kunst konnte sich dieser Richtung nicht vollständig entziehen. Der Napoleonische Hof hat auf die Wege, welche die Künstler vielfach einschlugen, keinen unmittelbaren, durchgreifenden Einfluß geübt. Seinem Machtkreise war doch

eigentlich nur das grobe Luxusgewerbe unterwürfig. Wie die besten Männer der Wissenschaft, so beharrten auch zahlreiche tüchtige Künstler in widerstrebender Selbständigkeit. Wohl aber begünstigte das Napoleonische Regiment das Wachstum und die Reife der schon früher in den französischen, speziell Pariser Volksboden gelegten Keime. Für die entzogene politische Freiheit mußte in der Förderung der materiellen Interessen Ersatz geschaffen, den Leidenschaften, welche sich früher im öffentlichen Leben bewegt hatten, ein anderer Schauplatz geboten werden. Der Glanz des äußeren Daseins sollte die innere Leere verhüllen und vergessen machen. Ueppigkeit ist daher auch der Charakter der Architektur, soweit dieselbe künstlerische Wirkungen anstrebt. *Garnier's* Neue Oper in Paris (No. 295, 6; No. 296, 4), deren bauliche Vollen- dung bekanntlich das zweite Kaiserreich nicht erlebte, ist ein bezeichnendes Beispiel für das Ueberwiegen dekorativer Pracht über die einfache monumentale Größe. Uebrigens entfaltete neben dieser officiellen Architektur die kirchliche Baukunst fortwährend eine reiche Wirksamkeit. Der mittelalterliche Stil fand gerade jetzt in *Viollet-le-Duc* nicht bloß den gelehrtesten Erklärer, sondern auch den erfolgreichsten Wiederbeleber. Dagegen suchte *Victor Baltard*, der geniale Erbauer der Centralhallen, die Hilfsmittel der modernen Architektur, insbesondere die Eisenkonstruktion, bei kirchlichen Anlagen (No. 295, 4) zu verwerthen. Lebensfülle, Ueppigkeit, effektvolle Sinnlichkeit drang auch in die anderen Kunstgattungen. Den Verwickelungen des gegenwärtigen Lebens nachzuspüren, erscheint der Phantasie eine lohnende Aufgabe, den Taumel der Leidenschaften, der Lebensgenüsse zu schildern, den Kitzel raffinirter Sinnlichkeit wiederzugeben, wird nicht unbedingt als der künstlerischen Darstellung unwürdig erachtet. Der tief eindringende psychologische Scharfblick der Dichter, die sichere Gestaltungskraft der bildenden Künstler überbrückt die Kluft zwischen der gemeinen Wirklichkeit und der künstlerischen Welt. Das plötzliche Verstummen der ächten französischen Musik, welche früher so reich tönte und eine so liebenswürdig heitere, zierlich leichte und fein sinnige Natur enthüllte, giebt aber doch zu denken, zu denken und bedenken auch, daß das tragische Schicksal jetzt nicht als Rachegöttin, mit dem Dolch bewaffnet, sondern in der Form der Schwindfucht sich offenbart. Die Empfindungsweise, so scheint uns, ist gröber, materieller geworden, an die Stelle offener großer Kämpfe die Ueberreizung der Nerven, welche mit Erschöpfung endigt, getreten. Beispiele, welche die Herrschaft dieser Richtungen in der Kunst darthun, lassen sich ohne Mühe und in großer Zahl vorführen. Dennoch wäre es ein Irrthum, wollte man die ganze französische Kunst ohne Unterschied in die Grenzen derselben bannen.

Noch haben die älteren Vorbilder nicht alle Kraft verloren. Der leider früh verstorbene *Léon Benouville* steht z. B. in seinem sterbenden heiligen Franciscus (No. 250, 4) vollständig unter ihrem Einflusse und zeigt, daß das Ziel ernst würdiger, erhebender Darstellung im jüngeren Geschlechte nicht völlig vergessen war. An die Kraft des Idealismus, an die Mission der Kunst, auch Gedanken anzuregen und die Phantasie des Beschauers mit Inhalt zu füllen, glaubten noch andere Maler, so der Waadtländer *Charles Gleyre*, welcher aber schon seit früher Jugend in Paris wohnte und lange Jahre dem Schüleratelier von Delaroche vorstand. Das Bild: der „Abend“ (No. 254, 3), 1843 ausgestellt, lenkte zuerst die Aufmerksamkeit auf den dichtenden Maler. Ein Mann sitzt in der Abenddämmerung am öden Ufer eines Stromes, auf welchem eine Barke voll fröhlicher Menschen dahingleitet. Es sind die Träume seiner Jugend, welche an dem Einsamen vorbei in die Nacht der Vergessenheit versinken. Gleyre lenkte nachmals von dieser sentimentalen Richtung ab, schuf historische (Schlacht am Lemane) und religiöse (Abschied der Apostel vom Kreuze) Werke, er warf sich auf mythologische Darstellungen und huldigte dem Kultus des Nackten (Die Vögellockerin, das Bad u. f. w.). Durch seine Arbeiten eroberte er sich zwar die Achtung von Fachgenossen; insbesondere die Schüler Ingres' zollten ihm reiche Anerkennung; in weiteren Kreisen drang er nicht durch. Während die Namen eines Cabanel, Baudry, Gérôme im Munde aller Welt voll tönten, war Gleyre schon bei Lebzeiten vergessen. Diese Künstler und ihr zahlreicher Anhang stehen inmitten der Zeitströmung und geben den in modischen Kreisen herrschenden Anschauungen und Stimmungen den kräftigsten Ausdruck. *Alexander Cabanel* wie *Paul Baudry* sind Virtuosen in der Schilderung nackter Frauenkörper. In demselben Jahre 1863 haben beide ihre berühmtesten Schöpfungen dieser Art ausgestellt, Cabanel die Geburt der Venus (No. 252, 3), Baudry seine Perle und Woge, d. h. das wie eine Perle von den Wogen an das Ufer getragene erste schöne Weib, also auch eine aus dem Meere geborene Venus (No. 254, 2). Man darf weder Tizian's noch Rubens' nackte Frauenbilder zur Vergleichung heranziehen. Sie gehören einer verhältnißmäßig naiven Welt an. Selbst bei Ingres', von welchem die jüngeren Künstler zweifellos ihre Inspirationen holten, bemerken wir das erfolgreiche Streben, seine Gestalten so zu zeichnen, daß sie nicht den Eindruck bewußter, selbstgefälliger Nacktheit wecken. Gerade diesen Effekt machen die Weiber Cabanel's, Baudry's, Lévy's, Henner's u. f. w. Sie haben sich für einen Augenblick enthüllt und zeigen halb verschämt, halb lockend ihre Reize. Die naturalistische Behandlung der Formen, die ganze mehr gefällig zierliche, als mächtig schöne Erschei-

nung, die unruhige Bewegung, als zuckte ein geheimes Feuer durch alle Glieder, der durch Streckung oder Krümmung einzelner Körpertheile gehemmte reine Fluß der Linien, das alles übt unleugbar eine große sinnliche Wirkung, entfernt uns aber merklich aus den idealen Kreisen, in welche sonst ähnliche Darstellungen verlegt wurden, und bringt uns der in der modernen Pariser Gesellschaft viel genannten weiblichen Halbwelt näher. Auf die Verherrlichung des Courtisanenwesens hat es auch *Gérôme* in seiner *Phryne* vor den athenischen Richtern (1861), in seiner ägyptischen *Almeh* (1864) abgesehen. Der Kreis, in welchem sich *Gérôme* bewegt, ist in der neueren französischen Kunst nicht neu; dem antiken Leben, dem Orient haben sich auch früher französische Maler zugewendet. Neu ist nur, abgesehen von der archäologisch genauen Wiedergabe aller Aeüßerlichkeiten das ausschließliche Verweilen bei dem Privatleben der Alten und die deutlich ausgesprochene Tendenz, daß jene von den gleichen Empfindungen und Leidenschaften beseelt waren, wie die im Lebensgenusse taumelnden Menschen in der Hauptstadt des modernen Europa. Die Richtung hängt mit den öffentlichen Zuständen während des zweiten Kaiserreiches eng zusammen. Mit allen Mitteln wurde versucht, die Geister von den großen Interessen des Staates und des Volkes abzulenken, sie dafür zu gewinnen, daß sie in der üppig reichen Ausstattung des privaten Daseins Befriedigung fühlten. Das Leben besaß keinen oder nur einen kleinen Inhalt, bewegte sich aber in reichen Formen und verlangte auch jetzt den Einsatz der vollen Kraft. Die natürliche Folge davon war, daß, wenn sich die Phantasie mit der Vergangenheit beschäftigte, sie auch hier an den privaten Beziehungen, Zuständen und Sitten haften blieb. Der Blick für das Große und Heldenmäßige erschien abgestumpft. Es wurden zwar noch von einzelnen Malern nach der althergebrachten Weise historische Szenen behandelt, z. B. von den Schülern des alten Robert-Fleury, von dessen Sohne *Tony Robert-Fleury* (No. 255, 1), von *Charles Comte* u. a. Doch trat diese Richtung nicht in den Vordergrund, die Schilderung des Privatlebens, die Darstellung der Freuden und Genüsse, welche ein den großen Kämpfen fernstehendes Dasein bietet, erfreute sich ungleich größerer Beliebtheit. Aber auch hier gewann nicht jede Auffassungsweise gleichen Beifall. Der Ton, welchen z. B. *Jean-Louis Hamon* (gest. 1874), ein Bretagner von Geburt, einschlug, drang in Frankreich nicht durch, so sehr er auch die Kunstfreunde in anderen Ländern ergötzte. Auf Hamon's Stil übten die Lehren, welche er in jungen Jahren von Gleyre empfing, seine Thätigkeit in der Porcellanmanufactur in Sèvres und sein längerer Aufenthalt in Unteritalien gleichmäßigen Einfluß. Von Gleyre stammt Hamon's Neigung, in seinen Bildern zu philo-

fophiren (das Puppentheater, vor welchem Kinder, Mütter, Dichter und Weise sich gruppiert haben, um der menschlichen Komödie zuzusehen) und denselben einen idealen Zug einzuhauchen. In Sèvres eignete er sich die Vorliebe für eine dekorative Anordnung der Figuren und die leicht verschleierte glatte Färbung an. In der Nähe Pompeji's wurde er in das intime Leben der Alten, wie es dort zahlreiche Gemälde schildern, eingeführt. Hamon bewegt sich gern in kindlichen Kreisen (No. 254, 1); er hat der Jugend, wie sie handelt und spielt, glücklich abgelauscht und versteht seine Gestalten in eine kokette Grazie zu hüllen. Hamon's Welt ist eine Art antiken Rococo's. Die Zeitgenossen verlangten aber stärkere Accente in der Schilderung, eine kräftigere Sinnlichkeit und einen noch lebendigeren Anklang an moderne Stimmungen. Sie entdeckten diese Eigenschaften in den Werken einer anderen Reihe von Malern, wie z. B. in den Schilderungen, welche *Gérôme* von dem antiken (No. 253, 1) und orientalischen Leben entworfen hat. Man darf übrigens nicht glauben, daß Künstler wie Baudry und *Gérôme* sich mit der Aufgabe begnügt hätten, den modischen Sinnlichkeitskultus zu verbreiten. Sie hatten auch rein technische und formale Probleme vor Augen und griffen häufig zu Darstellungen sinnlich-leidenschaftlicher Szenen, weil sie in denselben auch ihre besonderen künstlerischen Interessen befriedigen konnten. So boten z. B. nackte Frauenkörper reiche Gelegenheit, Coloritfragen zu lösen und dem Ziele harmonischer Färbung, feinsten Modellirung, weicher und doch lebendiger Formengebung näher zu kommen. Außerdem war der Wirkungskreis der tüchtigeren Künstler keineswegs auf solche Schilderungen ausschließlich eingeschränkt. *Gérôme* versuchte sich in großen allegorischen Bildern (Jahrhundert des Augustus) und schreckte auch vor dramatischen Stoffen (Ermordung Cäsars, das Duell nach dem Maskenballe) nicht zurück. Noch umfassender gestaltet sich *Baudry's* Thätigkeit. Man erkennt den Maler der „Perle und Woge“ in Marat's Ermordung (No. 254, 4) kaum wieder, entdeckt aber doch, wenn man das Bild mit der gleichnamigen Darstellung David's vergleicht, die echt moderne Auffassung des Vorganges, das Spiel mit schroffen Gegensätzen. Marat ist häßlicher, als nothwendig war, geschildert; die Gestalt der Charlotte Corday, weit entfernt, den triumphirenden Heroismus einer Judith zu zeigen, wird von einem nervösen Schauer durchzittert und von der natürlichen Reaction der Empfindung nach vollendeter That beherrscht. Von dem Gemälde Marats wieder Welch ein gewaltiger Sprung zu dem Bilderkreise, mit welchem Baudry das Foyer der Neuen Oper (1866—1874) schmückte! Er hatte allerdings als Dekorationsmaler schon vorher mehrfache Proben abgelegt — die Mode malerischer Salondekoration war im

zweiten Kaiserreiche, wie so manche andere Sitte des vorigen Jahrhunderts, wieder in die Höhe gekommen — doch überraschte seine Schöpfung in der Neuen Oper durch den gewaltigen Umfang, die feinere Gliederung der Gedanken und die Kühnheit der Ausführung. In drei großen Plafondbildern, in den Wölbungen über den Gesimsen, in den Gewölbezwickeln und in Medaillons über den Thüren und Spiegeln schildert Baudry die Macht und das Reich der Musik. Reich komponirte Szenen, Gruppen und Einzelgestalten (No. 259, 6) wechseln, wirksam vertheilt, miteinander ab. Die Allegorie, der antike Mythos und die christliche Legende boten ihm den Stoff zu dem rauschenden Lobgesange, welchen er zur Ehre der Musik angestimmt. Baudry hat die großen dekorativen Kompositionen Italiens mit Nutzen studirt und es verstanden, durch perspektivische Effekte, durch die Leidenschaft in allen Bewegungen, durch die wohlberechneten Künste des Farbauftrages und der Farbenkontraste allen Darstellungen ein gesteigertes Leben aufzuprägen. Der Katalog der Werke Baudry's ist aber noch lange nicht erschöpft. Auch als Portraitmaler entfaltete er eine große Wirksamkeit. Dieses vielseitige Wesen, welches nicht Baudry allein auszeichnet, erschwert in nicht geringem Maße die Einordnung der modernen französischen Künstler nach bestimmten Klassen. Sie sind viel weniger Fachkünstler als z. B. die Mehrzahl der deutschen Genossen, weisen jeden Versuch, sie auf einzelne Darstellungskreise einzuschränken, scharf zurück und überraschen fortwährend durch neue Wendungen in ihrer Entwicklung. Nicht einmal die einzelnen Kunstgattungen bilden feste Grenzen. Der Bildhauer *Paul Dubois* z. B. darf auch auf seine Leistungen als Portraitmaler mit Stolz blicken. Wir sind gewohnt, mit dem Namen: *Léon-Joseph-Florentin Bonnat* die farbenfrischen Bilder aus dem italienischen Volksleben (No. 259, 3) zu verknüpfen. Aber Bonnat hat sich auch in Schilderungen aus der religiösen Geschichte bewährt und als Portraitmaler (*Thiers*, *Mad. Pasca*) Ruf erworben. Die Portraitmalerei insbesondere wird in Frankreich zu ihrem eigenen Heile und zum Frommen der ganzen Kunst nicht als besonderes Fach betrachtet, jeder bedeutendere Künstler hält vielmehr darauf und setzt seine Ehre ein, auch als Portraitmaler zu glänzen. Nur wenige Maler, wie *Ricard*, *Mlle. Nélie Jaquemart* (No. 258, 3), der unerbittlich scharf zeichnende *Gaillard* u. a., wenden sich ausschließlich dem Portraitfache zu. Selbst der durch seine Virtuosität in der Wiedergabe galanter, modisch gekleideter Damen berühmt gewordene *Carolus Duran* (No. 258, 4) greift zuweilen in andere Darstellungskreise über. Im Allgemeinen darf man aber behaupten, daß die besten Portraits von Malern geschaffen werden, welche einen weiteren Thätigkeitskreis umfassen. Die Fähigkeit so zahlreicher Künstler zu tüchtigen

Leistungen auch im Portraitfache kann bei der gründlichen Schule, welche sie in jungen Jahren meistens genossen haben, bei dem Nachdrucke, welcher auf sichere Zeichnung, scharfe Naturbeobachtung und lebendige Auffassung gelegt wird, nicht Wunder nehmen. Die Vielseitigkeit so vieler französischer Maler aber erklärt der Umstand, daß sie sich nicht mit einem bestimmten Gedankenkreise identisch setzen, um denselben nach allen Richtungen hin entwickeln, daß sie vielmehr das formale Interesse über das gegenständliche erheben und mit Vorliebe namentlich Probleme der Farbenharmonie und der Farbenwirkungen verfolgen. Als Beispiel, wie sehr die malerische Form die Phantasie der modernen französischen Künstler bestimmt und leitet, kann die Thätigkeit eines geschätzten und beliebten Malers dienen. *Narcisse-Virgile Diaz*, dessen Jugendgeschichte voll ist von Zügen herber Entbehrung und unerfütterlicher Willenskraft, hat seinen Ruf zunächst als Waldmaler erlangt. Die Felsenklüfte, die tiefen Büsche, die alten, vom Alter arg mitgenommenen Baumstämme im Walde von Fontainebleau (No. 256, 2) führten seinem Pinsel unaufhörlich neue Motive zu. Er fühlte das Bedürfnis, seine Landschaften zu beleben. Dazu dienten ihm aber nicht immer Zigeuner (No. 255, 2) und andere Waldläufer. Er holte seine Staffage oft aus der antiken und orientalischen Welt. Und doch hatte er niemals den Orient studiert und war dem Reiche der Antike völlig fremd. Er brauchte aber, um die dunklen landschaftlichen Gründe zu heben, den Contrast einer größeren, helleren, weißen Farbenmasse. Diese formte sich in seiner Phantasie zu nackten Frauenkörpern, zu Nymphen, badenden Mädchen. Oder er empfand den Wunsch, die dumpfen braunen Töne der Landschaft durch einzelne kräftige, volle Farben zu brechen. So entstanden seine in reiche, glänzende Stoffe gehüllten orientalischen Weiber. Diaz war einfach Colorist und nahm von der Farbenwirkung den Ausgangspunkt für seine Kompositionen. Man wird überhaupt den hervorragenden französischen Künstlern nur dann gerecht, wenn man jeden in seiner Individualität auffaßt, wobei freilich wieder die Schwierigkeit erwächst, daß die meisten derselben keinen fest umschriebenen Stil besitzen, ihre Natur, wenn auch nicht in ihrer inneren Entwicklung, doch in den äußeren Mitteln und Wegen, die sie anwendet und einschlägt, in einem steten Flusse begriffen ist. Nur wenige Künstler bewahren eine so unverbrüchliche Treue dem ursprünglich gewählten Darstellungskreise und ändern so wenig ihren Formensinn wie *Louis-Ernest Meissonier*. Meissonier nimmt den ersten Rang unter den lebenden Meistern Frankreichs ein. Doch kann man nicht behaupten, daß er die herrschenden Stimmungen und Anschauungen der Gegenwart in hervorragender Weise vertrete, der nationalen Bildung in seinen Werken unmittelbar huldige.

Meiffonier war vor vierzig Jahren derselbe wie heute und ließe sich auch einem anderen, z. B. dem niederländischen, Volksstamme zwanglos einreihen. Er steht durchaus selbständig im Kreise seiner Kunstgenossen da und dankt seinen Ruhm der tadellosen Vollendung seiner kleinen Bilder. Mit Juwelen lassen sich dieselben vergleichen, deren schöne Fassung zu allen Zeiten Bewunderer findet, niemals veraltet erscheint. Als Illustrator begann Meiffonier (in Lyon geboren) seine Laufbahn und zeigte schon hier (z. B. in den Holzschnitten zu Bernardin's de St. Pierre's Erzählungen) die auch das Kleinste durchdringende scharfe Beobachtungsgabe, welche nachmals seinen Bildern einen so hohen Grad lebendiger Wahrheit verlieh. Auf dem Gebiete der Malerei drang er erst einige Jahre später (1841) durch. Die „Schachparthie“ — zwei altfranzösische Edelleute am Tische sitzend, ganz in ihr Spiel versunken, ihnen zur Seite ein Zuschauer, welcher offenbar die anderen überfieht und ganz gut weiß, welcher Zug folgen muß — ein Bildchen von winzigem Formate, aber von unvergleichlich naiver Lebendigkeit, eroberte ihm sofort die Gunst aller Kunstfreunde. Die Erinnerung an Terburg und Metsu tauchte unwillkürlich auf. Diese holländischen Feinmaler überragen unseren Meister in technischer Beziehung, sie verstehen sich besser auf den Luftton, auf die Vertheilung von Licht und Schatten und auf die malerische Perspektive. Meiffonier's kleine Bilder stehen uns aber näher durch die elegantere, vornehmere Erscheinungsweise der auftretenden Personen und durch die feiner zugespitzte psychologische Charakteristik. Der Schachpartie, welche auch jetzt noch einen hervorragenden Platz unter Meiffonier's Werken behauptet, folgten zahlreiche Bilder ähnlichen Inhaltes. Eine bis drei Figuren, rauchend, muscicirend, lesend, Raritäten und Kunstwerke mit kritischem Auge prüfend, genügen ihm, um uns in das still behagliche Genußleben der guten alten Gesellschaft einzuführen. Die Tracht entlehnt er fast ausschließlich dem 17. oder 18. Jahrhundert und erhöht dadurch den pikanten Reiz seiner Schilderungen. Selten, wie z. B. in der „Raft“ (No. 253, 2), vermehrt er die Zahl der Personen und geht über das übliche winzige Maß der Bilder hinaus. Dann ist nicht selten die Erweiterung ein nachträglicher Zusatz. In späteren Jahren, auf Veranlassung des Napoleonischen Hofes, warf sich Meiffonier auf die Schlachtenmalerei. So lange er bei Stimmungsbildern beharrt, wie in seiner Darstellung Napoleon's I. mit seinem Generalstabe 1814, zeigt er sich auch hier als vollendeter Meister und hebt sich namentlich in technischer Beziehung über seine früheren Leistungen. Erst wenn er, wie in der Reiterattacke in der Schlacht bei Friedland, sich in dramatischen Effekten versucht, stößt er an die Grenze seiner Begabung. Immer werden die kleinen zierlich anmuthigen Situations-

bilder, die intimen Schilderungen aus dem ancien régime das Urtheil über den Künstler vorwiegend bestimmen.

Meiffonier hängt mit dem großen Kreise moderner Maler in Frankreich durch den realistischen Zug in seiner Zeichnung zusammen. Bei aller Eigenartigkeit bleibt auch ihm die unmittelbare Wahrheit der Darstellung ein Hauptgesetz, von welchem er niemals abweicht. Der Realismus und gleichzeitig mit ihm die Virtuosität in der Farbenbehandlung machten sichtliche Fortschritte und gewannen einen immer weiteren Raum. Bisher hatte man die Farbenharmonie dadurch zu erreichen versucht, daß man alle Farben auf einen bestimmten Ton abstimmte. Gern wählte man zum Grundton ein feines Grau, welches auch den anderen Farben sich leise beimischt. Das jüngere Geschlecht, ohnehin der sinnlichen Leidenschaft zugänglicher, schlägt mit Vorliebe den entgegengesetzten Weg ein. Sie schrecken vor scharfen Gegensätzen nicht zurück, rücken dieselben keck dicht an einander, machen von der ganzen Farbenscala vom tiefsten Schwarz bis zum blendendsten Weiß den ausgiebigsten Gebrauch, bemühen sich aber, durch Brechung und Mischung der Töne den Eindruck des Grellen und Schreienden abzuschwächen. Das Colorit besitzt einen dekorativen Charakter und erinnert an den eigenthümlichen reichen, oft schillernden Farbenglanz, mit welchem in der jüngsten Zeit die Produkte des Kunsthandwerkes ausgestattet werden. Die Vermuthung trifft wohl das Richtige, daß die Künstler namentlich in der Farbenzusammensetzung orientalischer Teppiche und Emails ihre Vorbilder fanden. Ein gutes Beispiel dieser virtuosen Farbenbehandlung liefern die Werke *Henri Régnault's*, der auch durch sein persönliches Schicksal (er fiel auf dem Schlachtfelde von Buzenval am 19. Januar 1871) allgemeines Interesse erregte. Großen Einfluß übte auf seine Phantasie eine Reise (1868) nach Spanien und Nordafrika. Für die spanischen Künstler, außer Goya besonders Velasquez, faßte er die glühendste Verehrung, die spanischen und maurischen Volkstypen erfüllten ihn mit Begeisterung. Wie trefflich er den spanischen Lokaltönen sich angeeignet hatte, beweist das Porträt des General Prim (No. 257, 6). Zeigt das Bild auch keine sklavische Abhängigkeit von Velasquez, so könnte es doch nicht ohne Velasquez' Vorgang gedacht werden. Régnault als Farbenvirtuosen lernen wir in den Gemälden »Salome« und »der maurische Henker« kennen. In der Salome, in Wahrheit einem Zigeunermädchen, handelt es sich um das schwierige Problem, die gewaltige Masse des wirren, tiefschwarzen Haares, welches das Gesicht einrahmt, so weit zurückzudrängen, daß der warme Fleischtön und das aus feinem Goldstoff gewebte Gewand zur Geltung kommen. Eine noch verwickeltere Aufgabe hat sich der Maler im »maurischen Henker« gestellt. Der bronzee-

farbige Maure trägt eine weiße Kopfbinde und ist in einen matt rosarothten langen Rock gehüllt. Am Fuße der blendend weißen, mit Blut befleckten Marmortreppe liegen getrennt das abgeschlagene fahle Haupt des Hingerichteten und der in prachtvolle grüne und rothe Stoffe gekleidete Rumpf. Wenn der Maler die Brutalität der Aktion auch in den Farben verfinnlichen wollte, so ist ihm dieses Ziel gelungen.

Auf neue auffallende Farbkombinationen haben noch andere jüngere Künstler ihre Aufmerksamkeit gelenkt und im Colorit fast ausschließlich das Ausdrucksmittel für ihre Kompositionen gesucht. Damit hängt zusammen, daß auch der Holzschnitt in Frankreich ein malerisches Gepräge empfing. *Gustave Doré*, auch als Maler fruchtbar, ist der berühmteste Vertreter dieser Richtung. Seine Bibelillustrationen (No. 259, 2), die zahlreichen Bilder zu prunkvollen Dichterausgaben muthen der Technik des Holzschneiders beinahe Unmögliches zu. Man muß anerkennen, daß der Effekt z. B. in den landschaftlichen Stimmungen, im Helldunkel nicht selten trefflich gelungen ist, minder Gutes kann von seiner Auffassung der Szenen gesagt werden. Am richtigsten traf er den Charakter, welchen der Dichter den geschilderten Gestalten verliehen, in seinen Illustrationen zu Rabelais, einem seiner frühesten Werke, und in seinen Bildern zu Don Quixote.

Die realistische Kunstweise erweiterte den Stoffkreis und führte dem Formen- und Farbensinne unstreitig mannigfache Anregungen zu. Weder die gegenwärtige Welt, noch das Kleinleben der Menschheit bleiben von der künstlerischen Darstellung ausgeschlossen. Sie stehen sogar im Mittelpunkte der letzteren und ziehen immer weitere Kreise. Die Vertreter des Realismus scheiden sich in zwei Gruppen. Die eine Gruppe will nicht den überlieferten Idealismus aus der Kunst verbannen, sie verlangt nur neben demselben auch für ihre Richtung Raum und Recht. Sie glaubt, daß diese der Zeitstimmung besser entspreche, sie weigert aber nicht Duldung auch der entgegengesetzten Ansicht. Die andere Gruppe geht dagegen angreifend vor. Sie verdammt unbedingt die früher herrschende Weise, den Inhalt sowohl wie die Formen. Eine Kunst ohne Götter ist ihr Ziel. Alles, was bisher an poetischen Gedanken, an erhebenden oder rein erheiternden Empfindungen, an großen, weithin herrschenden Thaten die bildenden Künste in ihre Kreise zogen, alle kunstreiche Komposition, jede wohl abgemessene Anordnung, ausgewählte Gestalten werden unbedingt zurückgewiesen. Der Wirklichkeit soll der Maler ausschließlich nachgehen, in ihr allein sein Vorbild erblicken. Die wahre Wirklichkeit erblicken aber die Vertreter dieser Richtung in der gemeinen, profaischen Wirklichkeit. Nach vollkommener Wahrheit der Schilderung soll der Maler streben,

aber wahr ist doch eigentlich nur das Häßliche und das Rohe. Diesen Bestrebungen ist offenbar auch eine politisch-soziale Tendenz aufgedrückt. Eine verwandte Ansicht spricht sich in der Behauptung aus, daß grobe Handarbeit allein als die richtige Arbeit zu betrachten und zu achten sei; auf ein ähnliches Ziel steuert die Forderung los, dem Proletariate allein Volksrechte und politische Freiheit zu gewähren. In der Uebertreibung und gehässigen Ausschließlichkeit liegt das Verwerfliche dieses sogenannten Realismus. Daß die Malerei sich nicht auf die Wiedergabe akademischer Schönheit beschränken müsse, haben uns bereits die alten Holländer verrathen. Daß auch das Gewöhnliche, selbst das Häßliche durch Lebensfülle, kräftigen Ausdruck die malerische Phantasie packe, erscheint gleichfalls unbestreitbar. Man muß nur nicht die Plütze allein schön und den kristallhellen Bach das Auge beleidigend finden wollen. Noch weniger darf man zugeben, daß die neue Kunstweise in rein formaler oder technischer Hinsicht einen großen Fortschritt bedeutet. Eine blaurothe Kartoffelnase so zu konterfeien, daß man den Abfinth förmlich riecht, erfordert keine größere Kunstfertigkeit, als ein klassisches Profil lebendig zu zeichnen.

Es hätte diese zu einer revolutionären That aufgebaufchte Manier, welche zuerst und am lautesten in Frankreich auftrat, aber keineswegs auf Frankreich allein sich beschränkt, kaum so zahlreiche Anhänger gewonnen, wenn sie nicht durch einen Mann von unbestreitbar großem Talente wäre eingeführt worden. *Gustave Courbet*, in Ornans in der Franche-Comté geboren, zog die öffentliche Meinung 1851 durch seine »Steinklopfer« und »das Begräbniß zu Ornans« auf sich. Das erstere Bild, mit seiner energischen Wiedergabe bitterer Noth und grober Arbeit, erregte nur Neugierde, die Behandlung der Landschaft fand sogar allgemeinen Beifall. Um so mehr forderte der brutale Ton, mit welchem eine Scene des Leidens und Schmerzes geschildert wird, den Widerspruch heraus. Alles war auf dem Bilde zu finden, nur nicht der leiseste Zug herzlicher Theilnahme an dem traurigen Vorgange. Der Widerspruch gegen Courbet steigerte sich in den folgenden Jahren. Bald war es der Inhalt der Bilder, wie z. B. in der »Heimkehr von der Pastoralkonferenz« (No. 275, 5), bald die Betonung des absichtlich Lümmelhaften in Ausdruck und Bewegung, was Anstoß erregte. Courbet wurde dadurch nur erbitterter und bohrte sich immer tiefer in seine einseitige und übertreibende Weise ein, darin bestärkt durch das Lob, welches ihm die Führer der extremsten politischen Partei, Proudhon an der Spitze, überreichlich spendeten. Sie begrüßten ihn als den Maler der socialen Demokratie, ein Ruhmestitel, welcher ihn 1871 in den Aufstand der Pariser Commune verflocht und schließlich in die Verbannung jagte. In einzelnen Landschaften

(das Schloß von Ornans) und Thierstücken (das Rehlager) zeigte sich feine entschiedene malerische Begabung am deutlichsten. Zuweilen vergaß er feine Doctrinen, oder es hatte ihm der Zufall ein hübscheres Modell in die Hände geführt, wie in der nackten »Frau mit dem Papagei«. Sonst bleibt er seinem Ideale gemeiner Häßlichkeit ziemlich getreu, dem er einmal, in den Dirnen, welche am Seineufer ausruhen, sogar noch einen lüfternen Anstrich verlieh. Es ist für Courbet und noch mehr für seine Nachtreter bezeichnend, daß sie für die Darstellung energischer Charaktere und tieferer Empfindungen, obschon dieselben nicht den aristokratischen Kreisen ausschließlich angehören, weder Lust noch Fähigkeit besitzen, über die Schilderungen roher Leidenschaft und materiellen Lebensgenusses nicht gerne hinausgehen. Am besten gelingt ihnen die porträttreue Wiedergabe eines durch Derbheit oder Häßlichkeit auffallenden Modelles. Solche Bilder verblüffen wenigstens die Betrachter. Wie ganz anders hat *Jean François Millet*, 1815 in der Normandie geboren und selbst im Bauernleben aufgewachsen, die Aufgabe, die ärmsten Kreise der ländlichen Bevölkerung künstlerisch zu verkörpern, gelöst. Auch bei Millet herrscht ein ungeschminkter Realismus vor. Dumpf und zuweilen schwer erscheint die Farbe, entsprechend dem Drucke, der auf dem Leben der armen Menschen lastet und die Fröhlichkeit zum seltenen Gaste macht. Die Gestalten sind durchaus nicht ausgewählt oder wohl gar verschönert. Auch die Beschäftigungen dieser Männer und Weiber sind von der einfachsten Art. Sie arbeiten im Felde (Buchweizenernte), kehren von derselben heim, weiden Vieh, halten Ruhe u. s. w. Aber keine tendentiösen Nebengedanken werden der Schilderung beigemischt. Sie erscheint ernst, sachlich, wahr und natürlich, wie die Leute selbst sind, und erweckt daher unsere herzliche Theilnahme. Millet's Neigung zu herben, schwermüthigen Gedanken drückt sich auch in seinem Bilde: „der Holzhacker und der Tod“ aus. Freundlichere Züge entlockte dem Landleben der französischen Nordprovinzen *Jules (Adolphe) Breton*. Er glaubt noch an eine weihevollere Stimmung der Bauern, wenn sie sich zu einer Dorffeier, z. B. zur Einsegnung ihrer Felder, versammeln; er entdeckt auch in den einzelnen Leuten prächtige Menschen, bei deren Bildung die Natur nicht minder freigebig mit ihren Gaben war, als bei der Schöpfung der Reichen und Vornehmen, und erblickt in den Feldarbeitern, besonders in den Weibern, mannigfache anmuthige Züge, ungewzwungene Bewegungen und freie Haltung. Seine Modelle sind keineswegs gefälscht, die Weiber, welche Raps schneiden (*le Colza*), Korn sieben, Gras jäten, Aehren sammeln, am Abende von der Arbeit ausruhen (No. 253, 4), sind ganz wahr und einfach natürlich aufgefaßt. Nur ein leiser Hauch von idealem Wesen, durch die Stim-

mung der Landschaft verstärkt, umschwebt dieselben; er genügt aber, um feine Bilder für das Auge und das Gemüth erfreulicher zu gestalten. Die Schilderung des Provinziallebens nimmt überhaupt in der französischen Malerei unserer Tage keinen geringen Platz ein, mag auch die Mode andere, die Nerven reizende und das Blut erheizende Darstellungskreise vorziehen. Für die Charakteristik des hauptstädtischen Treibens, der Pariser Sitten, des echten Bourgeois, wurde lange Zeit vorwiegend nur der Stift des Karikaturenzeichners in Bewegung gesetzt. Auf diesem Felde haben sich außer dem satirischen Illustrator der Thierwelt *Grandville* namentlich *Gavarni* (mit seinem bürgerlichen Namen Guillaume-Sulpice Chevallier), *Henri Monnier* und *Honoré Daumier*, welcher mit dem Schauspieler Lemaire die Ehre der Erfindung des unsterblichen Robert Macaire theilt, den größten Ruhm erworben. Dagegen entlockten die oft seltsamen Sitten und Gebräuche besonders der entlegeneren Landschaften, wie der Bretagne und des damals noch französischen Elsaß, nicht wenigen Malern freundliche, lebensvolle Bilder. Unter den elsässischen Malern steht *Gustave Brion* (No. 257, 4) in erster Linie, durch den Reichthum der Erfindung ausgezeichnete als durch die sprechende Kraft des Ausdruckes und die Klarheit der Farbe.

Die Landschaftsmalerei brauchte in Frankreich ziemlich lange Zeit, ehe sie die Fesseln der Tradition brach und von der Manier, welche in Poussin's Fußtapfen zu treten sich rühmte, David's Stil auch auf die Landschaft übertragen zu haben behauptete, dabei aber immer hohler und unnatürlicher wurde, sich gründlich abkehrte. Die moderne französische Landschaftsmalerei beginnt eigentlich erst mit dem Jahre 1830. Was bis dahin seit dem Schlusse des vorigen Jahrhunderts auf ihrem Gebiete geleistet wurde, ist vollkommen vergessen, selbst die Namen der berühmtesten älteren Künstler wie Valenciennes, Michalon erscheinen abgeblaßt. Auch in der späteren Zeit stehen sich mannigfache Richtungen gegenüber, hat die Individualität, der Studienkreis der einzelnen Künstler diese auf verschiedene Wege geleitet. Dennoch besitzen sie, fast noch stärker als die Historien- und Genremaler, einzelne Züge, welche allen gemeinsam sind und sie von den Vorgängern scharf trennen.

Die malerische Stimmung streben sie in ihren Werken fast ausschließlich an, auf den gegenständlichen Reichthum legen sie in ihren landschaftlichen Schilderungen nur ein geringes Gewicht. Von einem mächtigen Aufbaue der Landschaft, von einer Vertiefung der Gründe bis in die weiteste Ferne, von einer größeren Mannigfaltigkeit des Inhaltes, so daß man Baumgruppen, Felsen, Wiesen und Felder, Wasser, weiter hinten etwa noch Bergzüge u. s. w. aufzählen könnte, sehen die modernen Landschaftsmaler in Frankreich

gewöhnlich ab. Man findet selten weite Horizonte, einen breit gespannten Himmel. Ein lauschiges Waldplätzchen, ein von Bäumen und Strauchwerk dicht eingedämmter Vordergrund, in welchen nur einzelne Sonnenstrahlen eindringen, darüber ein kleines Stückchen Luft und Wolken, oder fumpfige Wiesen, öde Haiden, wogende Felder bilden Lieblingsgegenstände der Darstellung. Man kann sich kaum einen größeren Gegensatz denken als zwischen dieser Richtung und z. B. dem Wege, welchen der Schweizer *Alex. Calame* in seinen Alpenlandschaften (No. 283, 2) und italienischen Bildern oder wohl gar *Eduard Hildebrandt* in Berlin (1817—1868) in seinen tropischen Landschaften einschlug. Während Calame stets großartige Prospekte wählt, Hildebrandt die Bestimmtheit der Einzelformen der blendenden Lichtwirkung opfert und auf das Auffallende, Verblüffende lossteuert, begnügen sich die französischen Künstler meistens mit unscheinbaren Motiven, welche sie aus der unmittelbarsten Nähe holen. Der Wald von Fontainebleau ist seit Jahrzehnten die beliebteste Studienstätte der französischen Landschaftsmaler geworden. Der dürftige Inhalt wird durch die durchgebildete malerische Form ersetzt. Scharf und bestimmt bis in die kleinste Einzelheit genau erscheint bei den Einen die Natur wiedergegeben; zu einem feinen Stimmungsbilde durch Sonnenreflexe und Lichtblicke zusammengefaßt erscheint sie bei den Anderen. Die Besten vereinigen beide Ziele und wissen mit der präzisen Zeichnung den duftigen malerischen Effekt zu verbinden. Sie gehen nicht über die wirkliche Natur hinaus, sie dringen aber desto tiefer in ihr geheimnißvolles Walten ein und überraschen durch die vollendete Wahrheit der Schilderung.

Der anerkannte Führer der Richtung ist *Théodore Rousseau*. Vor ihm hatte bereits *E. Isabey* den realistischen Ton angeschlagen, neben ihm *Paul Huet* († 1869) und theilweise auch *Louis Cabat* nahe laufende Bahnen verfolgt. Werke englischer Landschaftsmaler, welche bekanntlich durchgängig koloristischen Wirkungen nachstreben, fanden zufällig Eingang in Pariser Ausstellungen und übten auf das jüngere Künstlergeschlecht großen Einfluß. Dennoch verhalf erst *Théodore Rousseau* der neuen Weise zu vollkommenem Siege, freilich nur nach langem Kampfe. Nahe zwei Jahrzehnte vergingen, ehe er über die hartnäckige Feindschaft der älteren Akademiker Herr wurde und sich allgemeine Anerkennung verschaffte. Das geschah erst seit 1848, obschon Rousseau viel früher, z. B. in der Kastanienallée (1835), im Waldsumpfe (1844) seine volle Meisterschaft bewährt hatte. Harmonie ist das erste, Farbenkraft das zweite, lautet Rousseau's Grundsatz, welchem er in allen seinen besseren Werken (und das sind nicht immer seine spätesten Arbeiten) unverbrüchlich huldigt, gleichviel ob er Walddunkel oder Lichtungen,

dunstige Mittagsstimmungen oder Effekte des Sonnenaufganges (No. 255, 3) oder des Sonnenunterganges malt. Immer belaufcht er die intimsten Seiten der landschaftlichen Natur und giebt sie in feinen Werken so einfach und so wahr, wie er sie studirt, wieder. Außer Rousseau hat *Jules Dupré*, im gleichen Jahre wie Rousseau geboren und mit diesem eng befreundet, an der Umwandlung der Landschaftsmalerei und ihrer Einkehr in die Heimat das größte Verdienst. Auch Dupré wählt gewöhnlich ganz einfache Motive, begnügt sich mit der gewöhnlichsten Terrainbildung, welche das Laienauge höchst profaisch, selbst langweilig findet; er zieht aber durch die Farbenkraft und die gesteigerte harmonische Stimmung einen poetischen Hauch über die unscheinbare Scenerie. Noch weiter in der realistischen Auffassung als die genannten Meister ging *Charles François Daubigny* (1817—1878). Er fand selbst in einem Felde von Mohnblumen, in einem Kornfelde mit blühenden Apfelbäumen dankbare Aufgaben. Natürlich, daß das Einzelne in der Behandlung als untergeordnet zurücktritt, der Blick des Malers nur das Ganze und Große erfaßt, auf die Wahrheit des Tones und die lebendige Stimmung der Hauptnachdruck gelegt wird. Für die Weise Daubigny's ist es bezeichnend, daß er nicht bloß Studien nach der Natur malte, sondern selbst seine größten Landschaften unmittelbar nach der Natur vollendete. Dadurch machen seine Werke den Eindruck wahrhaftiger Naturporträts, empfangen aber auch zuweilen einen skizzenhaften Charakter. Daubigny's Vorgang fand eine zahlreiche Nachfolge, doch behauptete neben der rein realistischen Richtung auch noch ein verjüngter idealer Stil seinen Platz. *Camille Corot* (No. 256, 1) hat in seinen Werken wieder die komponirte Landschaft, die historische oder mythologische Staffage zu Ehren gebracht, doch fiel er ebenfowenig wie sein Schüler *Louis Français* in die akademische Manier zurück, sondern verstand es, durch das duftige Colorit, die feine Stimmung je nach den Tageszeiten seinen Bildern das Gepräge lebendig empfundener Wahrheit aufzuprägen.

Die französische Landschaftsmalerei hat zwar auch über die Landesgrenze hinaus Einfluß geübt, doch in viel geringerem Maße als die Historien- und Genremalerei. Die Landschaftsmalerei ist ihrer ganzen Natur nach stets mit dem eigenthümlichen Volksthume auf das engste verwachsen und besitzt mehr nationale Züge als die anderen Kunstgattungen. Sie wirkt in den Heimatskreisen am stärksten. Daher ist es dem Fremden schwer, über dieselbe ein gerechtes Urtheil zu fällen und sich in ihre Ziele einzuleben. Gewiß wird er ihr aber die Anerkennung nicht versagen, daß sie sich aus einem Zustande völliger Stagnation zu einem mannigfachen und auch innerlich reichen Leben entwickelt habe. Ihr Einfluß reicht auch auf das benachbarte Gebiet, z. B. auf die Thiermalerei. Wenn

in diesen Kreisen *Constant Troyon* als der erste Meister verehrt und über *Brascassat*, über die besonders als Pferdemalerin geschätzte *Rosa Bonheur* (No. 255, 5) u. a. weit erhoben wird, so dankt er es vor allem den stimmungsvollen, malerisch überaus wirksamen Landschaften, in welche er seine Thier-scenen verpflanzt. Wie sehr steigert er z. B. die lebendige Wahrheit in der Darstellung der zur Arbeit getriebenen Ochsen aus dem Jahre 1855 (No. 252, 1), daß er die Scene in die Zeit des herbstlichen Morgennebels versetzt.

Die öffentliche Meinung in Frankreich hat im Allgemeinen für die heimische Sculptur ein noch reicheres Lob bereit als für die Malerei. Und in der That verhält sich die Sculptur zu manchen Zügen der französischen Phantasie überaus sympathisch. Die formelle Gewandtheit, das Verständniß wirkungsvoller Stellungen, das starke rhetorische Pathos finden in der plastischen Kunst einen passenden Schauplatz. Die französische Sculptur zeigt, seitdem namentlich durch David d'Angers der akademische Bann durchbrochen wurde, einen stark ausgeprägten gemeinsamen Charakter und läßt über ihren nationalen Ursprung keinen Zweifel. Wohl versuchten einzelne Künstler den Vorbilderkreis zu erweitern. *Paul Dubois* ging in seinem Florentiner Sängler (1865) auf die Frührenaissance zurück, bildete sein Grabmal Lamoricière's mit den Gruppen des Soldatenmuthes und der christlichen Liebe (No. 298, 5) nach Mustern der französischen Renaissance; der begabte *Jean Bapt. Carpeaux* neigte in einzelnen Gruppen (No. 298, 3) dem Malerischen zu, in anderen (*Ugolino*) streift er an den barocken Stil, in seinen Büsten klingt das vorige Jahrhundert an. Die Mehrzahl der Bildhauer hält den naturalistischen, sinnlich-leidenschaftlichen Zug, welcher der modernen Kunst innewohnt, in ziemlich strenger Zucht und hütet sich vor allzu großen Ausschreitungen über das plastische Maß hinaus. An der Spitze des gegenwärtigen Bildhauergeflechtes steht unbefritten *Claude-Eugène Guillaume* (*Anakreon*, die *Gracchen*, *Colbert*, *Orpheus*), welchem sich *Perraud* (No. 298, 2), *Mercié* (*Gloria victis*, *David*), *Cavelier* (*Penelope*), *Barrias* (*Schwur des Spartacus*), *Chapu*, *Delaplanche*, *Thomas*, *Bartholdi*, um nur die bekanntesten Namen zu nennen, anreihen. Die zahlreichen großen Aufgaben, welche unaufhörlich den Künstlern zuströmen, die Gunst der öffentlichen Meinung, die sorgfältige Erziehung, welche die Künstler genießen, sorgen dafür, daß die stilistische Routine nicht abstirbt; die stetigen Berührungen mit dem mächtig pulsirenden Leben bringt einen frischen kräftigen Hauch in die Darstellung.

2. Die Kunst in Spanien, Italien und in den Niederlanden.

Die längste Zeit konnte man glauben, mit Goya sei der letzte große spanische Maler vom Schauplatze geschieden. Erst seit etwa