



ZWEITES KAPITEL

Der Naturalismus und die Landschaftsmalerei



rühzeitig regten sich bereits innerhalb der französischen Kunst die Keime, aus welchen sich diejenige extreme Richtung entwickeln sollte, welche man am besten mit dem Namen des Naturalismus bezeichnet. Die Begriffe Idealismus und Realismus, unter welchen man die entgegengesetzten Pole einer Linie verstand, haben sich im Laufe von drei Jahrzehnten so verschoben, dass die Realisten der vierziger Jahre uns bereits in dem Lichte der Idealisten erscheinen, während den Realisten von heute in einem gleichen Zeitraume vermuthlich dieselbe Veränderung ihrer Position bevorsteht. Man wird daher gut thun, Begriffe, die einer so schnellen Wandelung unterworfen sind, fallen zu lassen und an ihre Stelle etwas Bleibendes, Ewiges zu setzen, und als ein solcher unverrückbarer Angelpunkt erscheint unseren Anschauungen das Verhältniss des Künstlers zur Natur, das Verhältniss der subjektiven Persönlichkeit zu der objektiven Existenz, bedingt und gemodelt einerseits durch die geistige Atmosphäre der Zeit und des Volkes, andererseits durch den Charakter des Landes, in welchem der Künstler lebt und schafft.

Naturalismus würde dann eine weitere Consequenz, ein etwas weiter vorgeschobener Posten des Realismus, nicht eine höhere oder niedrigere Entwicklungsstufe des letzteren sein, mit welcher Begriffsbestimmung wir wiederum in die unhistorische Definitionsweise der Aesthetik verfallen würden. Der Naturalismus ist also eine auf gleicher Ebene mit dem Realismus vor sich gehende Veränderung in dem Standpunkte, welchen der Künstler der Natur gegenüber einnimmt. Wenn der Realist im Gegensatze zu dem stili-



sirenden, alles nach seiner Subjectivität gestaltenden Idealisten die Dinge der Aussenwelt wiedergiebt, wie sie sich ihm bieten, das Schöne schön und das Hässliche hässlich, ohne sich dabei der künstlerischen Vorrechte der Composition, der Ordnung, der Farbengebung und der Beleuchtung zu entäussern, folgt der Naturalist, seinem eigenen künstlerischen Triebe, seiner Gestaltungskraft entsagend, mit bedingungsloser Hingabe der Natur, wie sie ihm in ihren Zufälligkeiten, in ihrer Form- und Ordnungslosigkeit begegnet. Während der eine auf diesem Wege an dem Alltäglichen, dem Trivialen, dem Gemeinen hängen bleibt, ist es nicht ausgeschlossen, dass der andere auf demselben Wege die Schönheit in der Wahrheit findet und von der naturalistischen Naturanschauung wieder zu der poetischen gelangt.

Zu dieser letzteren Classe gehört Camille *Corot*, dessen Geburt noch in das vorige Jahrhundert fiel, der aber so spät zu Ansehen gelangte, dass er auf die gleichzeitig und unmittelbar nach ihm aufstrebende Generation keinen Einfluss mehr gewann. Erst in höherem Alter und nach seinem Tode wurde ihm jene Anerkennung, nach welcher er in der Zeit seiner Manneskraft vergebens gerungen hatte, im Uebermaasse zu Theil.*) Geboren am 29. Juli 1796 in Paris als der Sohn eines Beamten und einer Tuchhändlerin, war er von seinem Vater für den Handelsstand bestimmt worden. Der Sohn fügte sich geduldig in die Absichten des Vaters. Wenn er aber des Tages seine Schuldigkeit gethan hatte, ging er des Abends in ein Atelier, um nach dem lebenden Modell zu zeichnen. Als er sechsundzwanzig Jahre alt war, bot ihm sein Vater hunderttausend Francs zur Etablirung eines kaufmännischen Geschäfts oder, falls er es vorzöge, seiner inneren Neigung zu folgen, eine jährliche Pension von zweitausend Francs. Corot wählte freudig das letztere und trat in das Atelier des gleichaltrigen Landschaftsmalers Michallon ein, welcher zwar die historische Landschaft im Sinne der älteren Schule, eines Valenciennes und Victor Bertin, cultivirte, der aber seinem Schüler die goldene Lehre mit auf den Weg gab, der Natur gegenüber naiv zu sein. Michallon starb kurze Zeit, nachdem sich Corot zu ihm gesellt, und dieser suchte nun die Unterweisung Bertins auf, welcher auch Michallons Lehrer gewesen war. Aber Bertins synthetische Methode, welche kein Blatt, keinen Baum in das Ensemble einer Landschaft aufnahm, ohne sie durch das Purgatorium des Stils gehen zu lassen, behagte dem jungen Künstler nicht, und er ging deshalb im Jahre 1826 nach Italien, um dort die Inspiration

*) Ch. Clément, *Etudes sur les beaux-arts en France*, Paris 1869 p. 312 ss. (*Les paysagistes français*). — Th. Silvestre, *Les artistes français*, Paris 1878 p. 261 ss. — Ernest Cheneau, *Peintres et statuaires romantiques*, Paris 1880 p. 281 ss. — Ch. Blanc, *Les artistes de mon temps*, Paris 1876 p. 365 ss.



zu suchen, welche er in der Heimath vergeblich erwartete. Inzwischen vollzog sich in der französischen Landschaftsmalerei durch das Auftreten der englischen Maler Bonington und Constable ein Umschwung, welcher durch die Stimmungsmalerei zu einer völlig naturalistischen Strömung führte und der Herrschaft der historisch-akademischen Landschaft ein Ende bereitete. Wir haben in der ersten Abtheilung unserer Darstellung gesehen, dass auch Paul Huet gleichzeitig mit Bonington und Constable und unabhängig von ihnen zur Stimmungslandschaft kam, und dass die romantische Schule, Delacroix an der Spitze, ihm mit Begeisterung auf diesem Wege folgte. (S. oben S. 63 ff.) Wir haben ferner gesehen, dass sich Flers und Cabat, der letztere allerdings mit zeitweiligen Unterbrechungen, der romantischen Bewegung anschlossen. In Corot, Dupré, Rousseau, Millet, Diaz, Troyon und Daubigny setzte sich diese Bewegung fort und erreichte zugleich in glänzendem, schnellem Laufe ihren Gipfelpunkt. »Paul Huet hat, so charakterisirt Chesneau in grossen Zügen den Entwicklungsgang des Naturalismus, die Poesie der grossen atmosphärischen Dramen, der wüthenden Elemente, des Himmels und der Gewässer wiedergegeben. Theodore Rousseau hat die männliche, ernste, strenge Poesie der kraftstrotzenden Erde und einer starken Vegetation übersetzt. Millet hat die nüchterne, kräftige und trübe Poesie des Ackerbaus und seines Leibeigenen, des Bauern, wiedererzählt. Corot hat die zarte, unbestimmte, völlig musikalische Poesie der Anmuth, Zärtlichkeit und idyllischen Süssigkeit der Natur besungen.« Und wirklich hat die Stimmung als das subjective, gewissermaassen musikalische Element der Landschaft in Corot ihren vollkommensten Vertreter gefunden. Aeussere und innere Ursachen wirkten zusammen, um seine künstlerische Individualität zu begründen und zu befestigen. Der Dichter überwog in seinem Gemüthe den bildenden Künstler, der beständig durch die mangelhafte Uebung der technischen Prozeduren beengt war. Durch diesen Mangel wurde die Liebe zum Unbestimmten, zum Flüchtigen, zum traumhaft Vorüberschwebenden in ihm genährt. Er war, wie er selbst gesteht, nicht im Stande, Figuren und Dinge in ihrer plastischen Wirkung festzuhalten, sondern er musste sich damit begnügen, ihren allgemeinen Eindruck wiederzugeben. Aus solchen Beschränkungen, die ursprünglich in seinen technischen Fähigkeiten wurzelten, bildete sich allmählig ein künstlerisches Prinzip, ein mit vollkommenem Bewusstsein gehandhabter Stil. Auf Corots Landschaften blickt man wie durch eine vordere Coulissee in einen von Nebeln und silbernen Schleiern verhangenen Hintergrund, welcher niemals das Abbild eines bestimmten Ausschnittes der Natur, sondern nur das Spiegelbild einer Stimmung ist. Obwohl er seit



1827, wo er mit einer »Ansicht von Narni« (Campagnalandschaft) im Salon debütierte, den meisten seiner Gemälde eine geographische Herkunft vindicirte, haben wir doch in keinem derselben ein Naturportrait vor uns. Von seinen Ausflügen nach Fontainebleau und Ville d'Avray, welche seit der Mitte der vierziger Jahre seine Lieblingsplätze wurden, brachte er nur Erinnerungen oder höchstens ganz flüchtige Skizzen heim, in welchen die Gegensätze zwischen Licht und Schatten, deren Werth er in Italien kennen gelernt hatte, und die einander ergänzenden oder bekämpfenden Tonmassen angedeutet waren. Er machte sich auch keine Sorge darüber, Bestandtheile heterogener Landschaften, wie sie gerade in seinem Gedächtniss haften geblieben waren, mit einander zu combiniren, wenn diese verschiedenen Elemente nur seiner Absicht, eine poetische Stimmung zu erzeugen, dienten. »Man wirft meinen Gemälden, sagte er einmal, das Vage, Unbestimmte vor. Warum? Die Natur schwebt und schwimmt! Wir schwimmen und schweben! Das Vage ist eben die Eigenthümlichkeit des Lebens!«

Die akademisch-historischen Eindrücke, welche er in den Ateliers von Michallon und Bertin empfangen hatte, waren trotz seiner inbrünstigen Hingabe an die Natur in ihm wirksam geblieben. Sie sprachen sich allerdings nur in der Staffage aus, welche er mit besonderer Vorliebe der antiken Mythologie, dann der biblischen Geschichte und den Werken der Dichter entlehnte. Die Figuren waren ihm dabei nur bunte Steine, welche im Concert der Töne eine Stimme vertraten, welche im günstigsten Falle nur dazu dienten, durch ihre Gegenwart die idyllische, die pastorale oder gar die heroische Stimmung zu verstärken. Auf die Form kam es ihm dabei nicht an. Auch hier begnügte er sich mit vagen Andeutungen, so dass diejenigen nicht Unrecht hatten, welche seine Figuren mit den Erzeugnissen der Nürnberger Lebkuchen- oder Spielwaarenhändler verglichen. Nymphen, Musen — *junctaeque nymphis gratiae decentes* —, Satyrn, Amoretten, ländliche Gottheiten, Hirten und Hirtinnen schwebten wie visionäre Erscheinungen in dem silbernen Duft seiner Landschaften umher, einzeln oder in Schaaren muntere Reigentänze bildend. »Das Geheimniss der flüchtigen Stunde, der Anblick eines Moments«, das ist es, was Corot auf seinen Gemälden mit rapider Geschwindigkeit festhalten will. Neben diesem unablässigen Streben nach einer stark anklingenden Stimmung beschäftigte ihn am meisten die Harmonie der Töne, und um dieselbe in möglichster Vollkommenheit zu erzielen, bediente er sich jener Mannigfaltigkeit von Grau, welche Fromentin so sehr entzückte, dass er anfang, darin ebenfalls sein Ideal zu sehn. Bei Corot wurde diese Vorliebe für die zusammen-



stimmende Kraft der grauen Töne allmähig zur Manier, die sich in dem Maafse bemerkbar machte, als seine Popularität zunahm und seine Productionslust durch die Verlockungen der Kunsthändler, welche ihm noch unvollendete und skizzenhafte Gemälde von der Staffelei fortrissen, gesteigert wurde. Zuletzt nahmen seine Gemälde einen monotonen Charakter an, als hätte er grau in grau gemalt. Er wusste das auch und sagte daher einmal: »Um richtig in meine Landschaften einzudringen, muss man wenigstens so lange Geduld haben, bis der Nebel sich hebt. Man kommt nur nach und nach hinein, aber wenn man drinnen ist, wird man schon seine Freude daran haben.«

Lange genug hatte Corot freilich in der Dunkelheit gelebt. Erst im Jahre 1848 erhielt er eine Medaille erster Classe, nachdem er bereits Gemälde wie »Hagar in der Wüste«, den »hl. Hieronymus in einer Landschaft«, die »Flucht nach Aegypten«, die »Zerstörung von Sodom und Gomorrha«, »Homer und die Hirten« und den »Wald von Fontainebleau« ausgestellt hatte. Auf der Weltausstellung von 1855, auf welcher er mit poetischen Abend- und Morgenstimmungen erschien, erhielt er wiederum eine erste Medaille. Die nächste Weltausstellung von 1867 brachte ihm jedoch nur eine Medaille zweiter Classe ein, obwohl er gerade in den dazwischen liegenden zwölf Jahren eine Reihe von Gemälden geschaffen hatte wie den »Brand von Sodom«, »Erinnerung aus Ville d'Avray«, »Dante und Virgil«, »Macbeth und die Hexen«, den »Nymphen-tanz«, »Erinnerung an Mortefontaine«, den »Windstoss«, den »hl. Sebastian« und die »Erinnerung an den Nemi-See«, welche als seine Meisterwerke gelten können. Er war längst zu hohem Ansehen gelangt und sonnte sich in den Strahlen seines mühsam erworbenen Ruhms, als man ihn mit Gérôme 1874 für die Ehrenmedaille des Salons vorschlug. Gérôme erhielt die grössere Zahl der Stimmen, welche von den im »Salon« prämiirten Künstlern abgegeben werden, und deshalb forderten die Freunde Corots zu einer Sammlung auf, um den Meister für diese Zurücksetzung zu entschädigen. Man überreichte ihm am 29. December 1874 eine goldene Medaille mit seinem Bildniss, die der Künstler bereits auf dem Krankenbette empfing. Er starb am 23. Februar 1875, wegen seiner grossartigen, im Stillen geübten Wohlthätigkeit und seiner sich stets gleich bleibenden Liebenswürdigkeit von den Künstlern tief betrauert. Hatten sie doch in dem edlen Greise ihren »Vater Corot« verloren, wie der »Poet unter den Landschaftsmalern« allgemein genannt wurde! Seine starke poetische Ader hatte ihm zuerst Verehrer, Freunde und Schüler zugeführt. Aber gerade sie ist unter seinen Schülern und Nachahmern, welche ihn erreicht zu haben glauben, wenn sie den allgemeinen Ein-



druck, nicht die Seele der Dinge wiedergeben, nicht lebendig geblieben. Aus dem Ueberschusse, welchen die Subscription für jene Medaille ergab, wurde dem Meister an dem Rande des Teichs von Ville d'Avray ein einfaches Denkmal errichtet. Diejenigen haben nicht Unrecht, welche sagen, dass unter diesem Monumente die französische Landschaftsmalerei für lange Zeit begraben liegt, und der Maler *Aussandon* gab diesem schmerzlichen Gefühle einen beredten Ausdruck, indem er im Salon von 1881 ein Votivbild an Corot ausstellte, auf welchem eine Nymphe vor seinem Denkmale sitzt und dem Dahingeschiedenen ihre Thränen nachweint.

Obwohl Corot dem Classicismus insofern Opposition gemacht hat, als er die Strenge der Form in den weichen Duft der Stimmung auflöste, also dadurch den modernen Naturalismus vorbereitete, wollen die extremen Vertreter des letzteren, weil er immer noch antike Neigungen hatte und unter den zahlreichen Stimmungen die poetische vorzog, ihn nicht als den ihrigen gelten lassen. Als man einst vor Courbet den Namen Corots erwähnte, sagte jener: »Ach ja! Der alte Maler mit den weissen Haaren, der seit dreissig Jahren dieselben Musen in derselben idealen Landschaft tanzen lässt! Das ist ja der Hanswurst des Parnasses!«

Von Corots Schülern stand Louis *Français* (geb. 1814) dem Herzen des Meisters am nächsten, ogleich er ihm in seinem künstlerischen Verfahren nur wenig gleicht. Wie Corot war es auch Français nicht beschieden, sich ohne Hindernisse der Kunst zu widmen. Mit fünfzehn Jahren trat er zu einem Buchhändler in die Lehre und nur in seinen Mufsestunden lernte er zeichnen und lithographiren, bis er es endlich Dank den ihm gewordenen Aufträgen wagen konnte, sich auf eigene Füesse zu stellen und erst bei Gigoux, dann bei Corot die Malerei zu studiren. Von seiner Beschäftigung mit Zeichnungen für den Holzschnitt und auf den Stein nahm er die Neigung zu einer sorgfältigen Detaillirung, aber auch zu einer etwas trockenen Farbengebung in die Malerei hinüber. Deshalb legte er auch einen grösseren Werth auf die Staffage seiner Landschaften und liess sich in der ersten derselben, mit welcher er im Salon von 1847 debütierte, dem »Gesange unter den Weiden«, die Figuren von Baron, auf einer späteren, dem »Parke von St. Cloud«, von Meissonier malen. Jede Blume bildet er so getreulich nach, dass man sie botanisch bestimmen kann, wobei er freilich bisweilen trocken und hart wird und auf der Suche nach den Einzelheiten die Herrschaft über die Gesamtwirkung verliert. Glänzenden Farbeffekten geht er aus dem Wege und strebt danach, durch ein Uebergewicht von grauen Tönen eine wohlthuende Harmonie und einen poetischen Reiz zu erzielen. Seine Absicht geht dahin, zwischen der



romantischen und der formalen Naturauffassung zu vermitteln, indem er dem Elemente der Stimmung nur soweit einen Einfluss auf die Erscheinungsformen gestattet, als die letzteren in ihren bestimmten Umrissen nicht darunter leiden. Während Corot ein Gefühlsmensch war, operirt François mehr mit den Kräften des Verstandes. Auch auf diesem Wege gelingt es ihm bisweilen, zu Schöpfungen zu gelangen, in welchen sich Innigkeit des Naturgefühls mit Würde und Hoheit des Stils vereinigen, wie in »Daphnis und Chloë« (1872). Sonst leiden aber seine italienischen Landschaften, in welchen er sich mehr der akademisch-historischen Richtung zuneigt, unter einer gesuchten Eleganz, während er in seinen Motiven aus der Umgebung von Paris, mit denen er seine Laufbahn als Maler begann, einfacher und natürlicher ist.

In viel engeren Beziehungen als François steht Jean Jacques *Henner* zu Corot. Seine Nymphen und Heilige, deren nackte Körper so in die Landschaft gebettet sind, dass ihre Contouren in das Grün des Laubes und des Graswuchses hinüberfliessen, sind Corots in grossem Maassstabe. Geboren am 5. März 1829 zu Bernweiler im Elsass, begann er seine Studien in Strassburg und setzte sie in Paris unter Picot und Drolling fort. 1858 erhielt er den römischen Preis. In Italien war ihm aber weniger die ernste Formensprache der Classicisten sympathisch als der coloristische Reichthum der venetianischen Schule und die weiche Anmuth Correggios. Aus diesen Vorbildern entwickelte er allmählig seinen Stil, der sich auf seinen Erstlingsbildern, besonders der »Susanna im Bade« (1865 im Luxembourg), enger an die Venetianer hielt. Auf diesen und den nächsten Bildern »Verwandlung der Byblis in eine Quelle« (1867, im Museum von Dijon) und der »Frau auf dem schwarzen Divan« (1869, im Museum von Mühlhausen) war es ihm mehr um den sinnlichen Reiz des nackten Körpers und um pikante Farbencontraste zu thun. Erst mit dem Anfang der siebziger Jahre gewann jene poetische Stimmung die Ueberhand, welche sich zur Basis die Abenddämmerung wählte und sich daher auf eine wenig umfangreiche Farbenscala beschränken konnte. Wenn die Schatten des Abends herabsinken und die Landschaft in träumerisches Schweigen hüllen, wenn das Grün der Wiesen und Gebüsche einen schwärzlichen Ton annimmt und die Umrisse der Figuren in nebelhaften Dunst zerfliessen, dann fühlt sich Henner in seinem Element. Wie Corot ist er nur Stimmungsmaler, nur Poet, dem das Sujet seines Bildes gleichgültig ist. »Was kümmert mich das Sujet in einem Bilde?« sagte er einmal. »Sehen Sie sich irgend ein Werk eines Meisters an. Was hat man darauf? Zwei weisse Flecken, welche Frauen sind, auf einem grünen und blauen Flecke, welche einen Hinter-



grund von Bäumen und den Himmel vorstellen. Wo ist das Sujet? Man erfährt nichts davon. Aber man hat Anmuth, Poesie, Reiz und Harmonie. Diese zusammengehäuften Flecken rufen in dem Beschauer einen Eindruck, ein Gefühl der Freude hervor. Dieses alles, das ist Malerei, und ich bin bewegt, ergriffen und bewundere.« Auf Grund solcher Anschauungen entstanden nach und nach die »Idylle« (1872, im Luxembourg) — zwei nackte Frauen, die vor einer Fontaine stehen und sich dem Genuss der Abendkühle hingeben —, der »barmherzige Samariter« (1874, im Luxembourg), die »Najade« (1875), die »Ekloge« (1879) — zwei nackte Frauen, von denen die eine die Flöte bläst, in einer Landschaft —, »Christus im Grabe«, die »hl. Magdalena in der Wüste«, der »hl. Hieronymus«, die anmuthige »Quelle« (Salon von 1881), welche die Feuchtigkeit aus ihren Haaren drückt, der kleine Trommler »Joseph Barra« (1882), welcher völlig entkleidet auf dem Grase liegt, und die »lesende Frau« (Salon von 1883), welche, gleichfalls nackt, im Grünen ruht. Auf diesem Bilde hat das Dunkel der Dämmerung bereits so überhand genommen, dass die untere Hälfte des Körpers nur noch wenig sichtbar ist. Seiner Ueberzeugung getreu legt er auf das Sujet nur einen untergeordneten Werth. Wenn die melancholische Stimmung der Landschaft wie auf dem »Christus im Grabe« und dem »barmherzigen Samariter« mit dem Charakter der dargestellten Situation zusammentrifft und zusammenklingt, so ist das nur ein Zufall, da sich dieselbe ernste und trübe Stimmung auf allen übrigen Gemälden Henners, selbst auf seinen Portraits, wiederholt. So passte denn auch die träumerisch dasitzende Personifikation des trauernden »Elsass«, mit welcher der Künstler 1871 einen grossen Erfolg erzielte, vortrefflich in eine solche Landschaft hinein. Mit der Zeit hat sich die freilich poetische Eigenart Henners zu einer sentimentalischen Manier ausgebildet, und man wirft ihm mit Recht eine Monotonie vor, welche das Interesse an seinen Schöpfungen von Jahr zu Jahr schmälert und eine neue Phase in seiner künstlerischen Thätigkeit um so wünschenswerther erscheinen lässt, als sich bereits Nachahmer genug, wie z. B. *Falguière*, seiner Manier bemächtigt und dieselbe bis zum Ueberdruß variirt haben.

Vertritt Corot die idealistisch-poetische Seite innerhalb der naturalistischen Bewegung, so muss Jean François *Millet* als sein direktes Gegenbild gelten. Dieser Gegensatz zwischen beiden ist jedoch nicht so scharf zugespitzt, dass Millet schon auf den äussersten Flügel der Naturalisten zu verweisen ist. Hier muss ein breiter Raum für Courbet, Manet und die Impressionisten, die Vertreter der absoluten Negation jeglicher Poesie, übrigbleiben, während in den Schöpfungen Millets noch ein starker Bruchtheil concentrirter Poesie liegt, welche oft die rauhe,



unscheinbare Schale durchbricht und selbst die trivialsten Vorgänge mit einem verklärenden Glanze umgiebt. Es ist, als hätte Millet sein eigenes Seelenleben in diesen von harter Arbeit gebeugten, durch Noth und Entbehrung verunstalteten Landleuten erschöpft, und als würde der Beschauer durch diese leidenschaftliche innige Hingabe des Künstlers, die sich doch so anspruchslos und vollkommen frei von subjektiver Empfindsamkeit äussert, wider seinen Willen gezwungen, diesen Schnittern, Pflügern, Holzhauern und Baumpfropfern seine Theilnahme zuzuwenden. Millets Biographie*) erzählt uns auf jeder Seite von der Schule der Entbehrungen, welche der Künstler durchgemacht, dessen ganzes Leben eigentlich ein ununterbrochener Kampf um die Existenz, um das tägliche Brot gewesen ist. Eine offizielle Anerkennung, besondere Auszeichnungen sind Millet ebensowenig wie den anderen Naturalisten zu Theil geworden. Nicht einmal seine Bilder wurden ihm bei Lebzeiten angemessen bezahlt. Für die »Hirtin« im Salon von 1864 bot ihm die Regierung 1500 Frs., nachdem Millet sie glücklicherweise kurz zuvor für 2000 Frs. an einen Privatmann verkauft hatte, und für seinen »Baumpfropfer« zahlte ihm Theodore Rousseau 1855 aus Freundschaft die für seine damaligen Verhältnisse enorme Summe von 4000 Frs. Auf der Versteigerung der Hartmannschen Sammlung im Jahre 1881 erzielte dieses Bild 133,000 Frs., was bezeichnend für die Werthschätzung ist, welche Millet schon wenige Jahre nach seinem Tode erlangt hat**).

Millet ist selbst aus dem Bauernstand hervorgegangen, dessen Mühseligkeiten er mit so unbarmherziger Wahrheit geschildert hat, ohne die Schatten durch das Licht zu mildern, welches die Genugthuung über die vollbrachte Arbeit und die Früchte derselben auch auf das entbehrungsvollste Leben wirft. Geboren am 4. Oktober 1814 in dem Weiler Gruchy bei Cherbourg wuchs er inmitten zahlreicher Geschwister auf. Nur wenn alle die Hand an die Arbeit legten, konnten die Erträgnisse der kleinen Bauernwirtschaft die starke Familie erhalten. Nichtsdestoweniger sorgte der Vater für eine gute Schulbildung, soweit sie Jean François durch die

*) Alfred Sensier, *La vie et l'oeuvre de J. F. Millet*, Paris 1881. (Mit zahlreichen Illustrationen). J. Claretie, *Peintres et sculpteurs contemporains*, Paris 1872 p. 28. ss. — Ernest Chesneau, *Peintres et statuaires romantiques*, Paris 1880 p. 301—323.

**) Der elsässische Industrielle Friedrich Hartmann war ein grosser Verehrer Millets und Rousseaus. Bei der Versteigerung seines Nachlasses erzielten die anderen Gemälde Millets folgende Preise: Eine Frau, welche Wasser schöpft, 78,000 Frs., die Felsenküste von Gruchy 49,500 Frs., die Buchweizenernte 46,000 Frs., der Frühling 45,000 Frs., die Heuschaber 36,000 Frs., ein Bauer, welcher Mist ausbreitet, 35,000 Frs. Den höchsten Preis erzielte das »Angelus« auf der Versteigerung Wilson mit 160,000 Frs. Millet hatte für dieses Bild 2500 Frs. erhalten.



Geistlichkeit der Nachbarschaft erhalten konnte, und als sich in dieser eintönigen und freudlosen Umgebung, in welche die Dramen des Meeres bisweilen düstere, melancholische Schatten hineinwarfen, trotzdem der künstlerische Trieb des Jünglings wie ein natürlicher Instinkt entwickelte, war der Vater der erste, welcher ihn mit Stolz auf die Laufbahn des Künstlers wies. Er begann seine Studien bei einem Maler Bon Dumourel in Cherbourg und setzte sie dann bei dem Zeichenlehrer der dortigen Akademie, Langlois, einem Schüler von Gros, fort. Der letztere erwarb sich das Verdienst, die Begabung Millets klar zu erkennen, und er setzte es bei dem Magistrat der Stadt, da der junge Mann nach dem Tode seines Vaters völlig mittellos war, durch, dass derselbe von der Stadt eine kleine Pension von vierhundert Francs erhielt, welchen der Generalrath des Arrondissements später noch sechshundert Francs hinzufügte. Auf diese Pension gestützt ging Millet im Januar 1837 nach Paris, wo er zuerst die alten Meister studirte und dann, ohne durch innere Neigung dazu veranlasst zu sein, in das Atelier von Paul Delaroche eintrat. Lange fühlte er sich in demselben nicht wohl, da er bald einsah, dass er von dem Meister nichts lernen konnte, und dieser ihn überdies gegen unfähige Günstlinge zurücksetzte. Auch unter den Genossen fand er wenig gleichgestimmte Naturen. Der einzige, der ihm geistig verwandt war, Antigna, kam erst viel später dazu, realistische Bilder aus dem Volksleben zu malen. Um sein Leben zu fristen, malte Millet kleine Genrestücke im Geschmacke von Watteau und Boucher, die bisweilen an das Frivole streiften, um die Kauflust zu reizen. Im Jahre 1840 stellte er zum ersten Male im Salon ein Portrait aus, welches unbeachtet blieb, und auch in den folgenden Jahren war er mit seinen Ausstellungen nicht viel glücklicher. Obwohl ihm die Kritik allmähig Aufmerksamkeit zu schenken begann, blieben doch die Käufer aus, und er musste seine Gemälde für ein Spottgeld losschlagen, um sich und seine Familie — er hatte sich 1845 zum zweiten Male verheirathet, nachdem seine erste Frau nach kurzer Ehe gestorben war — vor Noth zu schützen. Er hatte immer noch nicht das Gebiet gefunden, auf welchem sich seine Kraft entfalten sollte. Er malte mythologische und biblische Scenen mit landschaftlichem Hintergrund in der Art von Correggio und Diaz. Er staffirte seine Landschaften meist mit Satyrn und badenden Mädchen, und die letzteren wurden allmähig in den Kreisen der Kunsthändler und Käufer die Signatur seiner Gemälde.

Im Salon von 1848 erschien das erste seiner Bilder, welches einen ländlichen Gegenstand behandelte, der »Kornschwinger«. Auf demselben zeigten sich bereits im Keime jene Eigenschaften, aus denen sich die



künstlerische Individualität Millets zusammensetzen sollte: das völlige Aufgehen des Knechts in seiner Arbeit, die vollkommene Abgeschlossenheit des Individuums, auf welchem die engen Grenzen seiner Existenz mit dumpfer Schwüle wie ein Alp lasten, und der Reflex der harten, abstumpfenden Arbeit in jedem Zuge des Gesichts, in jedem Gliede, in jeder Linie des Körpercontours. Das Bild fand auch bereits die volle Würdigung der Kritik. »Der ‚Kornschwinger‘, schrieb Theophile Gautier, welcher seine Schwinge mit dem von zerlumpter Hose bedeckten Knie erhebt und mitten in einer Säule von goldigem Staube das Korn aus seinem Korbe emporsteigen lässt, krümmt seinen Rücken in der meisterlichsten Weise. Er ist von prächtiger Farbe: das rothe Taschentuch an seinem Kopfe, seine blauen zerrissenen Kleidungsstücke sind von ausgesuchtem glücklichstem Reize. Die staubige Wirkung des Kornes, welches beim Schütteln herumfliegt, kann nicht besser wiedergegeben werden.« Ein Zufall bestimmte den Künstler, von der einmal mit Glück betretenen Bahn nicht wieder abzuweichen, obwohl er eine traurige Zukunft vor Augen sah. Eines Abends sah er vor dem Schaufenster eines Kunsthändlers zwei junge Leute, welche sich über ein dort ausgestelltes Bild von seiner Hand, »Badende Mädchen«, unterhielten. »Kennst du den Maler dieses Bildes?« fragte der eine. — »Ja, gab der andere zur Antwort, es ist ein gewisser Millet, welcher nur nackte Frauen malt.« Diese Bemerkung verletzte den Ehrgeiz des Künstlers auf das Tiefste und bewog ihn zu dem festen Entschlusse, mit der Vergangenheit zu brechen. Als er nach Hause zurückkehrte, erzählte er seiner Frau das Erlebniss. »Wenn du damit einverstanden bist, sagte er zu ihr, so werde ich niemals mehr so etwas malen; das Leben wird noch viel schwerer sein, du wirst darunter leiden, aber ich werde frei sein und ausführen, was meinen Geist schon seit langer Zeit beschäftigt.« Seine Frau, ein Muster der Aufopferung und Hingebung, antwortete: »Ich bin bereit, thue nach deinem Willen.«

Der zukünftige Maler des Landlebens bedurfte vor allen Dingen einer ländlichen Umgebung, aus welcher er seine Motive schöpfen, in welcher er seine Modelle finden konnte. Wiederum entschied ein äusserer Umstand über seine Zukunft. Die Cholera trieb ihn im Juni 1849 aus Paris, und er ging in Gemeinschaft mit dem Thier- und Landschaftsmaler Jacques nach Barbizon, einem damals noch weniger bekannten Dörfchen am Nordwestrande des Waldes von Fontainebleau, wo sich bereits seit 1848 die Landschaftsmaler Theodore Rousseau und Léon Belly und andere Maler angesiedelt hatten. Millets Absicht war nur auf einen vorübergehenden Aufenthalt gerichtet. Allmähig lebte sich aber der Künstler,



welcher das Treiben der grossen Stadt nicht liebte, so tief in die ländliche Stille ein, dass er nicht mehr nach Paris zurückkehrte, und siebenundzwanzig Jahre lang, bis zu seinem Tode, in Barbizon blieb, welches freilich im Laufe der Zeit zu einer Künstlercolonie emporblühte und als beliebtes Ziel von Sommerausflügen der Pariser am Ende auch seinen idyllischen und ursprünglichen Charakter verlor. Barbizon und der Wald von Fontainebleau haben die Basis für die Begründung einer nationalen Landschaftsmalerei in Frankreich geschaffen, welche in Rousseau und Millet ihre Häupter verehrt. Die beiden grossen Meister traten einander im Laufe der Zeit auch persönlich nahe, und ein inniges Band aufopfernder Freundschaft hat sie beide bis zum Tode des ersteren vereint.

In der Stille des Landlebens concentrirten sich Millets Kräfte auf das Ideal, welches ihm schon seit einiger Zeit vorgeschwebt hatte und welches er nun klar vor seinen Augen sah. Der »Saemann« und die »Heubinder« im Salon von 1850, welche wiederum in Theophile Gautier einen warmen, verständnissvollen Fürsprecher fanden, lassen deutlich das Ziel erkennen, auf welches er lossteuerte. Man sah in der schwungvollen, stolz ausgreifenden Geberde des Bauern, welcher das Saatkorn ausstreut, bereits eine gewisse Grösse des Stils und verglich die Pastoralen Millets mit den feierlichen, tief ergreifenden Schilderungen in den Dorfgeschichten der Georges Sand. Millet hatte inzwischen den Wald von Fontainebleau nach allen Richtungen durchstreift, er hatte den Landmann bei der Arbeit beobachtet, und war sich über das, was er wollte, völlig klar geworden. Ein Brief vom Jahre 1851 an Alfred Sensier giebt darüber eine so erschöpfende Auskunft, dass er als das Programm von Millets Kunst gelten kann. Nachdem er seinem Freunde den Entschluss mitgetheilt, nicht mehr Bilder mit mythologischen Figuren, sondern nur Landleute malen zu wollen, fährt er fort: »Ich muss Ihnen nämlich auf die Gefahr hin, für einen Sozialisten zu gelten, gestehen, dass dies die Seite des menschlichen Lebens ist, welche mich in der Kunst am meisten ergreift, und wenn ich machen könnte, was ich wollte, oder wenn ich es wenigstens versuchen könnte, so würde ich nichts malen, was nicht das Resultat eines durch den Anblick der Natur empfangenen Eindrucks ist, in Bezug auf die Landschaft sowohl wie auf die Figuren. Niemals erscheint mir die heitere Seite, ich weiss nicht, wo sie ist, und ich habe sie niemals gesehen. Das Heiterste, was ich kenne, ist die Ruhe, das Schweigen, welches man so köstlich in den Wäldern oder auf den beackerten Landstrichen geniessen kann, mögen sie nun wirklich urbar sein oder nicht. Man wird mir zugestehen, dass man sich hier immer einer Träumerei hingeben kann, und zwar einer traurigen, wenn auch reizvollen Träu-



merci. Man sitzt unter Bäumen und empfindet alles Wohlbehagen, alle Ruhe, die man geniessen kann; man sieht, wie ein armes, mit einem Reisigbündel beladenes Wesen aus einem kleinen Fussweg herauskommt. Die unerwartete und immer überraschende Art, in der diese Gestalt vor einem auftaucht, erinnert augenblicklich an die traurige Grundbedingung des menschlichen Lebens, die Arbeit. Das ruft immer einen Eindruck hervor, ähnlich demjenigen, welchen Lafontaine in der Fabel des Holzhauers mit den Worten ausdrückt:

Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde?

En est-il un plus pauvre en la machine ronde? *)

Auf beackerten Landstrichen, bisweilen aber auch auf solchen, denen wenig abzugewinnen ist, sieht man Gestalten hacken und graben. Man sieht, wie sich diese und jene sozusagen in den Hüften aufrichtet und sich den Schweiss mit der umgekehrten Hand abtrocknet. »Du sollst dein Brot im Schweisse deines Angesichts essen.« Ist das eine fröhliche, scherzhafte Arbeit, wie sie uns gewisse Leute gern einreden möchten? Und doch findet sich hier für mich die wahre Menschlichkeit, die grosse Poesie!«

Heute klingen uns diese Worte in ihrer einfachen Selbstverständlichkeit naiv, ja kindlich. Aber man darf nicht vergessen, dass Millet damals die Wonnen eines Entdeckers genoss, welcher als der erste den romantischen Schleier fortriss, den die Phantasie der Poeten um die nackte, trostlose Wirklichkeit gewoben hatte. Indessen entgötterte er die Natur nicht, sondern er setzte nur an die Stelle einer falschen Romantik die wahre Poesie, welche er in der stillen Grösse einfacher Linien, in der Reinheit der Silhouette und in der feierlichen Ruhe der Natur suchte und fand. Es kam ihm dabei vor allem auf die Erzielung eines einheitlichen Eindrucks, einer in der belebten und unbelebten Natur gleich stark wiederklingenden Stimmung an, und deshalb durfte der Mensch kein Uebergewicht über die Landschaft und diese kein Uebergewicht über jenen gewinnen. Man hat für dieses Kleben an der Scholle, welche die menschliche Intelligenz und die Ueberlegenheit des menschlichen Geistes durch ihre unerbittlichen und unersättlichen Forderungen gleichsam aufsaugt und zum Vertrocknen bringt, eine Stelle aus dem Kapitel »der Mensch« in La Bruyères »Charakteren« citirt, und sie giebt in der That den Eindruck eines Milletschen Gemäldes oder wenigstens den Cha-

*) In der Uebersetzung von Ernst Dohm:

Was bot an Freuden ihm bisher sein ganzes Leben?

Kann's einen Aermern wohl als ihn auf Erden geben?



rakter seiner Menschen so getreulich wieder, dass man sie als prototypisch für Millet bezeichnen darf. »Man sieht, so schildert La Bruyère den Ackerbauer, eine Art wilder Thiere, männliche und weibliche, über das Land verbreitet, schwarz, braun und blau und ganz von der Sonne verbrannt, an den Erdboden geheftet, welchen sie mit einer unüberwindlichen Hartnäckigkeit durchgraben und umwühlen. Sie haben gewissermaassen eine artikulierte Stimme und, wenn sie sich auf ihren Füßen erheben, zeigen sie ein menschliches Gesicht und wirklich sind es Menschen. Sie ziehen sich für die Nacht in Höhlen zurück, wo sie von Schwarzbrot, Wasser und Wurzeln leben; sie sparen den andern Menschen die Mühe, zu säen, zu pflügen und zu ernten, damit sie leben können, und verdienen sich dadurch den Vorzug, dass es ihnen nicht an jenem Brote mangelt, welches sie gesät haben.« Um den Eindruck einer vollkommenen Harmonie nicht zu stören, behandelte Millet die Landschaft und die Menschen, die Stoffe und die Vegetation, den Acker und das Fleisch in derselben Manier. Seine Gemälde sind daher nicht farbig im eigentlichen Sinne. Die wenigen Lokalfarben, welche sich aus der Gesamtstimmung loslösen, sind abgedämpft und dienen eher noch dazu, durch ihre Trübung den gewollten Eindruck zu verstärken, als dem Beschauer in Erinnerung zu bringen, dass es ausser einem grauen Grün und einem stumpfen Braun noch ein Roth und ein Blau giebt, welchen das Sonnenlicht festlichen Glanz und strahlende Heiterkeit entlocken kann.

Um den Fragen nach solchen Möglichkeiten aus dem Wege zu gehen, wählte Millet gern die Abendstimmung, welche eine Verschleierung durch tiefe ernste Schatten motivirte. Seine Lebensweise hatte ihn ursprünglich dazu geführt. Wenn er sich bis zum Sinken der Sonne müde gearbeitet hatte, durchstrich er Wälder und Felder, und auf diesen einsamen Streifereien kam er zu jener melancholischen Naturanschauung, welche der Grundzug seiner Bilder geworden ist. Schon nach wenigen Jahren hatte er das Ziel erreicht, welchem er zusteuerte. Der »Baumpfropfer«, welcher auf der Weltausstellung von 1855 erschien, zeigt uns Millet auf der Höhe seiner Kunst. Das Motiv, das so trivial wie nur irgend möglich ist, gab ihm gleichwohl der Vers seines Lieblingsdichters Vergil:

Insere, Daphne, pios, carpent tua poma nepotes.*)

Ein Bauer pflöpft in seinem Garten auf einen Baumstumpf ein neues Reis, ganz in seine Arbeit versenkt, während seine Frau mit dem Kinde auf dem Arme ihm zuschaut. Das ist alles, aber doch so viel, dass die Betrachtung über den alltäglichen Vorgang weit hinaus-

*) Pflanze, Daphne, die Reiser; Deine Aepfel werden die Enkel pflücken.



schweift, dass diese einfache Handlung uns zum Nachdenken zwingt und uns eine Perspective eröffnet in die Zukunft, für welche dieser Mann in stiller Hingabe und Aufopferung arbeitet ohne Gedanken an den persönlichen Vortheil. Theophile Gautier war es wiederum, der die typische und historische Bedeutung dieses Gemäldes herausempfunden hat. »Der Baumpfropfer, schrieb er, ist eine Composition von höchster Einfachheit, welche nicht die Blicke anzieht, sie aber lange gefesselt hält, sobald man sie einmal darauf geheftet hat. . . . Die Frau ist freilich nicht hübsch! aber es liegt in ihrem Kopfe ein nachdenklicher und rührender Ausdruck, in ihrer Stellung eine ruhige Grösse, und das aufgesteckte Ende ihrer Schürze umgiebt sie mit einer Draperie, deren geschmeidige und wohl geworfene Falten in Marmor gemeisselt werden könnten. Der Mann ist so sehr von der Wichtigkeit seines Thuns durchdrungen, dass er das Aussehen hat, als vollzöge er den Ritus eines mystischen Gottesdienstes und als ob er der geheimnissvolle Priester einer ländlichen Gottheit wäre. Sein ernstes Profil mit den kräftigen und reinen Linien ermangelt nicht einer Art von trauriger Anmuth, ohne den Charakter des Bauern aufzugeben. Eine stumpfe und wie mit Absicht erstickte Farbe umkleidet diese Scene mit ihren breiten Massen, aus welchen nicht ein einziges Detail herausflimmert, und umhüllt die Personen wie mit einem dicken bäurischen Gewebe.« Durch die Grösse der Auffassung und die einfache Strenge der Linien, durch die Nüchternheit der Farbe und die schweigende Melancholie, die auf den Figuren lastet, wird der Bauer zu einer Art von Heros gestempelt, welcher die Last der ganzen Menschheit auf seinen gebeugten Schultern trägt.

Diesem »Baumpfropfer« folgte ein Meisterwerk auf das andere, meist Abendstimmungen, in welche Millet sich mit wachsender Vorliebe hineinversenkte. Der »Schäfer, welcher seine Heerde bei Sonnenuntergang heimführt«, die »Aehrenleserin« und der »Angelus« sind die Hauptwerke der Jahre 1856—59. Im »Angelus« concentrirt sich die Abendfeier der Natur mit der religiösen Feier des Menschen zu einer wahrhaft erhabenen und erhebenden Stimmung. Ein Bauer und seine Frau, welche fern vom Dorfe, dessen Kirchthurm am Horizonte sichtbar ist, beim Kartoffelausmachen beschäftigt sind, haben eben den Ton der Glocke gehört, die zum Abendgebet einladet: Angelus Domini nuntiavit Mariae. Der Bauer hat seinen Hut abgenommen und hält ihn mit den Daumen und Zeigefingern fest, die Bäuerin hat ihre Hände gefaltet und beide senken ihr Haupt auf den Boden herab, in welchem ihre ganze Existenz wurzelt. »Der Bauer bleibt gebeugt unter die Tyrannei der Scholle und der Arbeit, welche sie fordert, sagt Chesneau. Selbst wenn er zu Gott spricht, neigt



er seine Stirn dem Erdboden zu.« Kurze Zeit, nachdem er dieses Meisterwerk vollendet hatte, widerfuhr ihm die Kränkung, dass ihm die Jury des Salons von 1859 ein Gemälde »der Tod und der Holzhacker« zurückwies, in welchem er den Gedanken gestaltet hatte, den er in dem oben mitgetheilten Briefe an Sensier angedeutet. Sein Ruhm war aber bereits so fest begründet, dass sich die Kritik seiner auf das lebhafteste annahm und das vornehmste Kunstjournal von Frankreich, die Gazette des Beaux-Arts, seine Sache durch Paul Mantz verfechten liess. Millet liess sich durch diese Zurückweisung nicht entmutigen, sondern er wurde dadurch nur bestimmt, mit noch weit grösserer Zähigkeit an seinem Prinzipie festzuhalten. »Man glaubt, sagte er, dass ich mich beugen lassen werde, dass man mir die Kunst der Salons aufzwingen wird. Aber nein! Ich bin als Bauer geboren und werde als Bauer sterben. Ich will sagen, was ich denke. Ich muss die Dinge wiedergeben, wie ich sie gesehen habe, und ich werde auch auf meinem Boden bleiben, ohne um die Breite eines Holzschuhes zu weichen, und wenn es nöthig ist, werde ich um die Ehre kämpfen.«

Im Jahre 1860 trat ein Umschlag in seinen Lebensverhältnissen ein, welche bis dahin nur überaus kärglich gewesen waren. Ein reicher Kunstliebhaber schloss mit ihm einen Vertrag, nach welchem er sich verpflichtete, für ein Jahrgeld von 4000 Frs. alle Gemälde und Zeichnungen seinem Auftraggeber zu überlassen, welche er in einem Zeitraum von drei Jahren vollenden würde. In dieser glücklichen Periode, welche durch keine Sorge verdunkelt war, entstanden nach und nach die »Schafschererin«, die »Frau, welche ihrem Kinde zu essen giebt«, der »Schäfer im Pferch bei Mondschein«, die »Schafschur«, der »Mann mit der Hacke«, die »Kartoffelsetzer«, die »Frau mit dem Eimer«, die »Gänsehirtin« u. a. m. Wie tief er sich in seinen Gegenstand versenkte, sich in die Gemüthsstimmung der dargestellten Personen hineindachte, lehrt eine interessante Stelle aus einem Briefe, welchen er zur Erläuterung von einigen Bildern, die er ausgestellt hatte, an den Kunstkritiker Thoré schrieb: »In der »Frau, welche Wasser geschöpft hat«, habe ich versucht, zu zeigen, dass es weder eine Wasserträgerin ist, noch selbst eine Magd, sondern die Hausfrau, welche zum Gebrauch ihres Hauses Wasser geholt hat, Wasser, um ihrem Mann und ihren Kindern die Suppe zu kochen; dass man durch die Art der Grimasse, welche ihr durch die Last abgezwungen wird, die an ihren Armen zieht, und durch das Zwinkern der Augen durch, welche ihr das Licht verursacht, auf ihrem Gesichte einen Zug ländlicher Güte ahnt. Ich habe wie immer mit einer Art von Abscheu vermieden, was an das Sentimentale streifen könnte. Ich habe im



Gegentheil gewollt, dass sie mit Schlichtheit und Gutmütigkeit und, ohne es als einen Frohndienst zu betrachten, eine Handlung vollzieht, welche nebst den anderen Arbeiten des Haushalts die Arbeit eines jeden Tages und eine Gewohnheit ist. Ich wollte auch, dass man sich die Frische des Brunnens vorstellen könne und dass sein alterthümliches Aussehen deutlich erkennen lasse, dass viele vor ihr gekommen sind, daraus Wasser zu schöpfen.« Um diese Zeit wurde auch, als spiegelte sich die Zufriedenheit und das Glück darin, der Ton seiner Bilder heller und freundlicher, während der Maler zugleich immer schneidiger und mit stetig wachsender Beredsamkeit auf die Sklaverei des Ackerbauers hinwies. Man verfehlte nicht, aus seinen Bildern eine Anklage der arbeitenden Klassen gegen die besitzenden und die mühelos geniessenden herauszulesen und ihn geradezu einen Sozialisten zu nennen, welcher als Bundesgenosse Proud'hons die Theorien des Politikers in die Malerei übersetzte. In Wahrheit hielt sich Millet von der Politik gänzlich fern, und es war ihm in dem »Mann, welcher sich auf seiner Hacke ausruht«, nur darum zu thun, jene traurige Schilderung La Bruyères von den wilden Thieren zum Bilde zu gestalten. Es ist wahr, dass der Mann, der mit gekrümmtem Rücken, die Hände auf den Stiel seiner Hacke gestützt, dasteht und gedankenlos ins Leere starrt, einem wilden Thiere gleicht, das jeden Augenblick wieder auf seine Vorderfüsse zurücksinken will. Es ist wahr, dass dieser Mann durch seinen stumpfsinnigen Gesichtsausdruck, durch die verzerrten Züge seines Antlitzes, durch den aufwärtsgezogenen Mundwinkel, eine Folge unaufhörlicher physischer Anstrengungen, abstösst und verletzt. Aber die grossartigen Linien der Landschaft und der Reichthum des Lichts, welches sie durchfluthet, geben dieser Figur eine idealisirende und erhebende Folie. Das Bild, welches im Salon von 1863 erschien, rief einen Sturm von Entrüstung hervor, und nur wenige wagten es, sich des Malers anzunehmen, der gleichwohl unbekümmert seinen Weg ging. Ein kunstverständiger Offizier, der Commandant Lejosne, feierte ihn bei dieser Gelegenheit in einem Sonett, welches den Künstler ermuthigen sollte und dessen erste, den Künstler trefflich charakterisirende Strophen lauteten:

Va, laisse leur les rois, les nymphes, les héros;
Laisse les Cabanel patauger dans la fable!
Tout cela ne vaut pas ton homme effroyable,
Par la peine abruti, de la tête aux sabots.
Au lieu de ces Vénus barbotant dans les flots,
Montre nous la misère abrupte, inéluctable,
Qui, depuis six-mille ans que le monde est à table,
Des gueux pompe la moëlle et décharne les os.)*

*) Lass ihnen die Könige, Nymphen und Helden, lass einen Cabanel in der Mythologie herum-



Auch während des letzten Jahrzehnts seiner Thätigkeit wich Millet nicht um Haaresbreite von seinen Prinzipien ab, welche er so beredt wie seit David kein zweiter Künstler zu vertheidigen wusste. Im Jahre 1868 wurde ihm endlich auch eine offizielle Anerkennung zu Theil, indem er am 13. August bei der Verkündigung der Auszeichnungen im »Salon« unter dem stürmischen demonstrativen Beifall der Anwesenden zum Offizier des Ordens der Ehrenlegion ernannt wurde. Die »Strickstunde«, die »Schweineschlächter«, die »Frau am Spinnrocken«, der »ruhende Winzer«, ein Seitenstück zu dem »Manne mit der Hacke«, der »Frühling«, die »Heuschöber«, die »Buchweizenernte« waren die Hauptwerke seiner letzten Jahre, in welchen die Schwermuth, die sich seines Wesens bemächtigt hatte, immer mehr überhand nahm. Eine starke Migräne hemmte überdies seine Arbeitskraft, und noch bevor sein reicher Geist erschöpft war, seine Hand die Abschwächung des Alters zeigte, brach der Körper zusammen. Millet starb am 20. Januar 1874 in Barbizon.

Wie man ihn bei Lebzeiten verkannt und unterschätzt hatte, so hat man bald nach seinem Tode seine Bedeutung vielleicht übertrieben. Indessen hat er trotz seiner Einseitigkeit, welche übrigens die Eigenschaft eines jeden bahnbrechenden Geistes ist, einen grossen Einfluss auf die moderne Schule gewonnen, der gegenwärtig mit einer von Jahr zu Jahr wachsenden Lebhaftigkeit nachwirkt, um so mehr als Millet, wie Chesneau richtig bemerkt, nur die erste Staffel in dem Genre erreichte, welches er mit so grosser selbstbewusster Energie zu erreichen strebte. Der grosse Künstler hat nur die niedrigste Klasse der Bauern sehen wollen. Die Charaktere sind mannigfaltig, die Geister verschieden unter den Bauern geartet, ebenso gut wie in den andern Klassen der menschlichen Gesellschaft. Millet hat uns nichts von ihrer Biederkeit, ihrer Verschlagenheit und ihrem Eigennutz gesagt, weil er sie nur in ihrem engen Verhältniss zum Acker aufgefasst hat. . . . Er zeigt uns nicht einmal den Bauerngutsbesitzer, sondern nur den Knecht, den unter der Last der despotisch aufgezwungenen Arbeit zusammenbrechenden Miethling, welcher gleichwohl stark ist und verschwenderisch mit seinen Kräften umgeht unter dem Despotismus der Natur. Daher das schreckliche Aussehen seiner Figuren. Anmuth darf man von ihnen nicht erwarten.«

Jules Breton, geboren am 1. Mai 1827 in Courrières (Pas de Calais),

waten. Das alles wiegt nicht deinen furchterregenden Mann auf, der von dem Kopfe bis zu den Holzschuhen durch die Arbeit zum Thier geworden ist. Anstatt jener in den Wellen herumplätschernden Aphroditen zeige uns das rauhe unbezwingliche Elend, welches seit den sechstausend Jahren, dass die Welt bei Tische sitzt, aus den Bettlern das Mark pumpt und das Fleisch von ihren Knochen löst.



ein Schüler von Devigne und Drolling, sollte Millets einseitige Schilderungen des Landlebens wenigstens nach einer Richtung hin erweitern und ergänzen. Er begann seine künstlerische Thätigkeit mit einfachen Genrebildern, welche den Ernst und die Fröhlichkeit der Bauern und Bäuerinnen, ihre Arbeit und ihre Vergnügungen ganz unbefangen darstellten. Gustav *Brion* (1824—1877), ein Lothringer, und Charles *Marchal* (1838—1877), welcher ebenfalls bei Drolling gelernt hatte, waren ihm mit solchen Schilderungen aus dem Leben des elsässischen Landvolks voraufgegangen. Dieselben hatten aber nur einen rein sittenbildlichen Charakter. Es kam den beiden Malern nur darauf an, ein getreues Abbild von den Sitten und Gebräuchen eines Volksstammes zu geben, welcher ihnen schon durch seine Trachten eine reiche Fundgrube für malerische Motive bot. Trotz des französischen Regiments hatte sich die deutsche Bevölkerung im Elsass ihre nationalen Eigenthümlichkeiten bewahrt; ihre Gemüthstiefe, ihre naive Lebensfreude, ihr Humor und ihre strenge Ehrbarkeit bei aller Lust am Dasein waren Eigenschaften, welche sie von dem französischen Landvolke unterschieden. Wie Leopold Robert die italienischen Schnitter und Winzer, so machten Brion und Marchal die elsässischen Bauern für die Kunst salonfähig. Während Robert aber seine Italiener stilisirte und sie im modernen Sinne interessant machte, indem er die Sentimentalität und Schwermuth seines eigenen Wesens auf sie übertrug, hielten sich die Franzosen enger an die Natur, und wenn es auch bei ihnen nicht ohne Verschönerungen und Polituren abging, so wahrten sie doch den ethnographischen Charakter in augenfälliger Treue. Brion, der bedeutendere von beiden, ist in der Erfassung von charakteristischen Momenten besonders glücklich gewesen. Seit 1852 bis kurz vor seinem Tode hat er in zahlreichen Bildern alles vorgetragen, was den Elsässer in Freud und Leid, von der Wiege bis zum Grabe bewegt. »Die Schlittenfahrer im Schwarzwalde«, »die Kartoffelernte während der Ueberschwemmung«, »das Floss auf dem Rhein«, »die Beerdigung in den Vogesen«, »der wunderthätige Brunnen«, »die Beerdigung am Rhein«, »das Kegelspiel«, »der Hochzeitszug«, »das Hochzeitsmahl«, »die Pilger nach dem St. Odilienberg«, »die Wolfssuche«, »der Tag der heiligen drei Könige«, »die Vorlesung der Bibel« und »der Hahnentanz« sind die bekanntesten seiner Bilder, deren hauptsächlich im Stoffe liegender Reiz durch die Titel angedeutet wird. Er liebte im Gegensatz zu Millet und zu den spätern Bildern Bretons eine grössere Figurenfülle, einen grössern Reichthum der Composition und suchte mehr durch Anmuth und Schönheit seiner Figuren zu fesseln als durch energische und packende Charakteristik, wenngleich es ihm nicht an Tiefe und Wahrheit der Empfindung gebrach, wie seine feier-



liche, tief ergreifende »Vorlesung der Bibel« in einer elsässischen Bauernstube bewies. Dass er das Leben der Bauern viel naiver und ehrlicher auffasste, als Marchal, Henner, Jean Benner und andere aus dem Elsass gebürtige Maler, beweist auch der Umstand, dass er sich allein von den Malern des 1871 von Frankreich abgetrennten Landes nicht zu jenen melodramatischen Darstellungen trauernder Elsässerinnen hinreissen liess, mit welchen französische Künstler noch heute eine wohlfeile Popularität erlangen.

Um dieselbe Zeit, als Brion, Marchal und Breton mit ihren freundlichen und empfindungsreichen Genrebildern aus dem Bauernleben eine neue Gattung der Malerei begründeten, erschienen auch die deutschen Bauernmaler Knaus, Vautier, Anker von Bern und andere auf den Pariser Ausstellungen. Früher oder doch gleichzeitig mit den Franzosen waren sie auf dasselbe Stoffgebiet am andern Ufer des Rheins gerathen. Was sie an Reichthum und Tiefe der Empfindung, an frischem Humor und an grösserer Wahrheit der Charakteristik vor den Franzosen voraus hatten, das fehlte ihnen in Bezug auf malerische Technik und geistreiche Zeichnung, und diese Mängel auszugleichen, waren sie nach Paris gezogen, wo sie in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre ihre Bemühungen bald mit Erfolg gekrönt sahen und zu Ansehen gelangten. Wie sie empfangen, gaben sie auch, und unter diesen gemeinschaftlichen Berührungen nahmen die französischen Genrebilder aus dem Landleben zeitweilig einen Charakter an, welcher sie den deutschen nahe brachte, während diese so viel von den Franzosen profitirten, dass sie auch in der malerischen Technik mit ihnen wetteifern konnten. Die ersten Gemälde Bretons, die »Aehrenleserinnen«, die »Bauernmädchen, welche das Orakel der Aehren befragen« (1855), unterschieden sich noch nicht viel von andern Darstellungen aus dem Leben der französischen Landleute, zu welchen besonders die Bretagne und die Normandie Motive hergegeben hatten. Dann aber suchte Breton durch die farbige Oberfläche auch in die Tiefe einzudringen und den Ernst des Lebens in einem getragenen feierlichen Stil zum Ausdruck zu bringen. Im Gegensatz zu Millet wollte er zeigen, dass das Leben der Bauern auch Momente aufzuweisen hat, welche den Künstler erheben und begeistern können, wie sie den Landmann selbst über die Trivialität und Gemeinheit des Erdendaseins erheben. Während Millet den Bauern in seinem stumpfmachenden Alleinsein auf einsamem Acker darzustellen liebte, um die Härte und Ungerechtigkeit der Feldarbeit recht eindringlich und scharf zu betonen, suchte Breton immer die Gemeinsamkeit des Wirkens und die daraus sich ergebende Freudigkeit an der Arbeit zu veranschaulichen. Mit der »Segnung der Felder« (1857, im Luxembourg) beginnt die Reihe seiner Bilder, in welchen eine ernste



stimmungsvolle Poesie das erste Wort führt. Durch die wogenden, goldgelben Kornfelder bewegt sich ein feierlicher Zug von Landleuten, welche den Segen des Himmels auf die Ernte herabflehen: voran junge Mädchen in weissen Kleidern, dann der Geistliche unter dem Baldachin, von seinen Chorknaben begleitet, die weltlichen Autoritäten des Dorfes und hinter ihnen die Bauern mit entblösten Häuptern in ihrem Sonntagsstaat. Blendendes Sonnenlicht erfüllt das ganze Bild und hebt die bunten Farben in vollster Klarheit hervor. Aber der Ernst der Stimmung, welcher die ganze Prozession erfüllt, ist so gewaltig, dass ihm die lichte Färbung keinen Eintrag thut. Später hat der Künstler nur selten noch eine so helle Beleuchtung gewählt. Zu dem Ernste seiner Stimmung gesellte sich allmählig ein immer stärker auftretender melancholischer Zug, und damit harmonirte am besten das abendliche Licht, der schwermuthsvolle Abschied des Tagesgestirns oder der dämmerige Schein nach Sonnenuntergang. Die »Abrufung der Aehrenleserinnen« durch den Feldhüter (1859, im Luxembourg) zeigte bereits die vollen Eigenthümlichkeiten Bretons, welcher, von den realistischen Anschauungen Courbets und Millets ausgehend, sich gleichwohl zu einer vollkommen idealen Naturauffassung innerhalb der Grenzen greifbarer Wirklichkeit emporzuschwingen wusste. Ein Deutscher, Ludwig Pfau, hat 1859 jenes Bild, in welchem Breton gewissermaassen sein Programm entwickelte, schon nach seiner vollen Bedeutung gewürdigt und jene neu hervortretende Eigenthümlichkeit scharf erfasst. »Die Sonne ist bereits hinter der flachen Landschaft untergegangen«, so beginnt er seine Beschreibung des Bildes*), »ein goldgelber Streifen säumt noch den Horizont, der links von einem niedrigen Hügel, sonst von Buschwerk begrenzt ist. Die Mondessichel wagt sich schon hervor, und der ganze Himmel flittert und zittert in ungewissem Abendlicht. Vom Hügel her treibt der Schäfer seine wollige Herde den Ställen zu; der Hintergrund ist Wiese, der Vordergrund Stoppelfeld. Links im vordersten Mittelgrunde lehnt ein Feldhüter mit blauer Blouse, Säbel, Feldflasche und dem Schiffhute, den unumgänglichen Zeichen seiner Würde, an einem hohen Marksteine und ruft mit vorgehaltenen Händen die noch zögernden Gruppen der Aehrenleserinnen zur Heimkehr. Die mittlere Hauptgruppe wird von fünf Figuren gebildet. Eine herrliche, kräftige Gestalt, die im Auflesen nicht lässig war, wandelt in der Mitte. Sie trägt mit beiden aufgehobenen Armen ihr Fruchtbündel auf dem Kopfe, dessen einzelne Aehren ihr über die Stirne fallen; die aufgenommene bauschige Schürze birgt noch ein gutes Theil halmloser Aehren.

*) Freie Studien. Stuttgart 1866. S. 364 f.



Der Oberkörper ist nur von einem gefalteten Hemde bedeckt, der Unterleib von einem dunkelbraunen Unterrocke; Arme und Füße sind bloss. Neben ihr geht ein Mädchen in Holzschuhen, das unter jedem Arm ein Aehrenbüschel trägt, und diesem zur Seite lässt sich eine Dritte mit einem Knie auf den Boden nieder, um ihr aufgegangenes Bündel fester zu schnüren. Auf der andern Seite der Mittelfigur schreitet ein jüngeres Mädchen, das seine Beute in einem Sacke über der Schulter trägt; neben ihr bückt sich eine Fünfte, um im Gehen noch eine letzte Aehre aufzuraffen. Hinter diesen kommen andere, von den vorderen theilweise bedeckte Figuren, so dass in der Mitte eine ziemlich kompakte Masse entsteht. Andere fernere Gruppen schliessen sich dieser an . . . der orangegelbe Schein der untergegangenen Sonne vergoldet die Figuren mit schmalen Streiflicht . . . auf dem Ganzen liegt sparsame abendliche Helle, und doch ist jeder Ton vollkommen klar, die Gesamtwirkung eine durchaus harmonische.«

Seine gleichzeitig gemalten Bilder, die »Aufrichtung eines Kruzifixes« und die »Näherin« (1853) und die der folgenden Jahre, der »Abend«, die »Jäterinnen«, das »Durchsieben des Rübsens« (1861), die »Einweihung der Kirche von Oignies«, die »Heumacherin« (1863), die »Weinernte in Chateau-Lagrange«, die »Truthennenhüterin« (1864), das »Ende des Tages« (1865), »die Ernte« (1867), die »Kartoffelernte« (1868) und der »Generalablass in der Bretagne« (1869) bewegten sich in derselben Richtung. Das »Ende des Tages« ist das Hauptwerk dieser Reihe, welches den in den »Aehrenleserinnen« von 1859 angeschlagenen Ton noch verstärkt und vertieft. Hier ist die Sonne ebenfalls schon hinter dem Horizonte verschwunden. Aber der Hintergrund ist noch so hell und warm beleuchtet, dass sich die Gestalten der Feldarbeiterinnen, welche sich nach vollbrachter Arbeit eine kurze Rast gönnen, bevor sie in das Dorf zurückkehren, in scharfer dunkler Silhouette von dem lichten Schimmer abheben, welcher sie und das Feld einzuhüllen beginnt. Der Vordergrund und die Figuren desselben liegen schon in der Dämmerung. Gemeinsam mit den Menschen begeht die Natur ihre Abendfeier, und wie stille Andacht ruht es auf diesem Bilde, welches man als ein Seitenstück zu Millets »Angelus« betrachten kann. Links sitzt eine Mutter, welche ihr Kind stillt, auf einem Haufen zusammengeharkten Heus. Ein junges Mädchen betrachtet den Säugling, und eine Dritte hat sich ermüdet auf das Heu gelegt. Hat diese Gruppe einen rein idyllischen Charakter, so steigert sich in der Hauptfigur der Mittelgruppe der Ausdruck fast zum Heroischen. Auf ihren Rechen gestützt steht eine junge Magd von hoher und wohlgebildeter Gestalt mit übereinandergeschlagenen Armen da. Die



Glieder spiegeln Kraft und Anmuth zugleich, und in der freien natürlichen Haltung spricht sich ein vollkommen plastischer Gedanke aus. Auch der Faltenwurf des Unterrocks und des hoch aufgeschürzten Oberkleides hat etwas statuarisches. Man wird an die kerngesunde Natur einer Goetheschen Dorothea erinnert; nur der träumerisch, fast sehnsüchtig in die Ferne gerichtete Blick hat etwas sentimentales, das der Heldin des epischen Gedichtes fremd ist. Dieser sentimentale Zug trat, vielleicht unter dem Einfluss der gleichartigen poetischen Gebilde in den Dorfgeschichten einer Georges Sand, in den Bretonschen Gemälden immer stärker hervor, so dass Millet nicht Unrecht hatte, als er einst sagte: »Breton malt im Dorfe immer Mädchen, welche darin nicht bleiben werden.« In der That spricht aus den Augen seiner jugendlichen Frauengestalten häufig die unbestimmte Sehnsucht nach einem bessern Loose, als es ihnen die harte Feldarbeit und die Einförmigkeit des Landlebens gewähren und zu welchem sie durch die stolze, herbe Anmuth und Schönheit ihrer äussern Erscheinung auch berechtigt sind.

Breton fand in der Charakteristik seiner Bäuerinnen, für welche ihm seine Heimath, die alte Grafschaft Artois, die prächtigsten Modelle bot, allmählig ein so grosses Behagen, dass er sie aus der Gemeinschaft mit andern loslöste und sie zu zweien oder allein in lebensgrossem Maassstabe behandelte. Im Salon von 1872 erschienen die ersten dieser Bilder, die beiden jungen Mädchen an der »Quelle« und die »Kuhhirtin«, welche ihm die Ehrenmedaille des Salons einbrachten. Mit einer vollendet reinen Zeichnung verband er hier eine Kraft der Modellirung und eine Grösse des Stils, welche die Figuren, ohne sie im geringsten zu idealisiren, über das Niveau der Alltäglichkeit heraus- und zu grossartigen Typen erhoben. In diesen Bildern hatte sich Breton auch wieder seiner Sentimentalität entäussert, ohne die Poesie aufzugeben, die er nicht bloss als Maler, sondern auch als Meister des Wortes, ähnlich wie Fromentin, cultivirte. Im Jahre 1875 erschien ein Band Gedichte von ihm unter dem Titel »Les Champs et la Mer« und im Salon desselben Jahres das Gemälde, die »Johannisnacht«, auf welchem junge Mädchen beim Mondenschein um das Freudenfeuer tanzen, die man nicht besser schildern kann als durch die Verse des Malerpoeten selbst:

Dans le crépuscule que dore
Un dernier rayon incertain,
Sur l'horizon où vibre encore
La brume chaude du lointain;
On voit leurs silhouettes sombres
Que baigne un reflet azuré,



Dans le mystère exquis des ombres
Décrire leur pas mesuré*).

In der »Aehrenleserin« des Jahres 1877 (im Luxembourg), welche mit ihrem Garbenbündel auf der Schulter, wiederum von der Abendsonne beleuchtet, mit stolz erhobenem Haupte einherschreitet, steigerte Breton seine Bäuerin auch im lebensgrossen Maassstabe zum höchsten Grade der Idealisirung, dessen dieser edle und majestätische Typus überhaupt fähig zu sein scheint. In der »Frau aus dem Artois« (1881) klang derselbe Typus noch einmal, wenn auch nicht so stark, wieder. Zwei Jahre später (im Salon von 1883) kehrte aber Breton mit zwei poetischen, in der Farbe ungemein stimmungsvollen Landschaftsbildern mit Figuren, dem »Morgen« und dem »Regenbogen«, in jene Bahn zurück, welche er mit seinen »Aehrenleserinnen« und Millet mit seinem »Angelus« fast zu gleicher Zeit eröffnet hatten. Vermuthlich war Breton durch die Bauernmalerei mit lebensgrossen Figuren abgestossen worden, welche, im vollen Gegensatze zu seinen Bestrebungen einem nackten Naturalismus huldigend, in den letzten Jahren derartig um sich gegriffen hatte, dass sie dem Salon von 1883 das Gepräge ihres nüchternen Wesens aufdrücken konnte.

Dieser neueste Naturalismus steht zwar noch im Anfange seiner Geschichte. Aber er tritt doch schon so lärmend und erfolgreich auf, wie es der Classicismus und die Romantik bei ihrem Debut thaten, welche nachher einen so langen Weg gemacht haben. Der Naturalismus unserer Tage ist nicht urplötzlich erschienen, sondern er hat sich allmählig aus verschiedenen Vorstufen herausgebildet, auf deren unterster Gustave Courbet steht, welchen man den »ersten Realisten« genannt hat. Wann und von wem ihm dieser Name zuerst gegeben worden, ist zweifelhaft. Man vermag auch nicht einmal mit Sicherheit anzugeben, wann diese Bezeichnung für eine gewisse Richtung der bildenden Kunst zuerst aufgekommen ist. Dass man schon um 1850 unter einem »Realisten« einen Künstler verstand, welcher in seinem Streben nach Wahrheit das Hässliche bevorzugt, dass also der Realismus von vornherein ins Extrem verfiel, beweist die Strophe einer Jahresrevue von 1850, welche im Odeontheater aufgeführt wurde und in welcher die Verfasser, Philoxène Boyer und de Banville, einen *Realista* auftreten lassen, der folgende Weisheit proclamirt:

Faire vrai ce n'est rien pour être réaliste
C'est faire laid qu'il faut! Or, monsieur, s'il vous plait,

*) Bei der Abenddämmerung, die ein letzter ungewisser Strahl vergoldet, sieht man am Horizonte, an welchem noch der warme Nebel der Ferne zittert, ihre dunkeln von einem azurblauen Scheine umflossenen Silhouetten in dem willkommenen Schleier der Schatten ihren rhythmischen Tanz ausführen.



Tout ce que je dessine est horriblement laid!
Ma peinture est affreuse et, pour qu'elle soit vraie,
J'en arrache le beau comme on fait de l'ivraie!
J'aime les teints terreux et les nez de carton,
Les fillettes avec de la barbe au menton,
Les trognes de Varasque et de coquecigrues,
Les dorillons, les cors aux pieds et les verrues!
Voilà le vrai! *)

Eine Anspielung auf Gemälde von Millet und Courbet ist in diesen Versen unverkennbar. Im Jahre 1855 war die Bezeichnung »Realist« für Courbet jedenfalls schon eine so geläufige geworden, dass er auf dieselbe in jenem Manifest Bezug nehmen konnte, welches er dem Kataloge der Spezialausstellung seiner Werke voraufsandte, die er in der Nähe des Weltausstellungspalastes veranstaltet hatte. Dieses Manifest, welches, obgleich nicht von Courbet selbst, sondern wahrscheinlich von seinem leidenschaftlichen Parteigänger Castagnary verfasst, als das künstlerische Glaubensbekenntnis des Malers gelten muss, hat folgenden Wortlaut: »Der Name ‚Realist‘ ist mir gegeben worden, wie man den Männern von 1830 den Namen ‚Romantiker‘ gegeben hat. Die Namen haben zu keiner Zeit einen richtigen Begriff von den Dingen gegeben. Wenn es anders wäre, so würden die Werke überflüssig sein. Ohne mich über die mehr oder minder grosse Richtigkeit einer Bezeichnung auszulassen, welche, wie man hoffen darf, Niemand verpflichtet ist, gut zu verstehen, werde ich mich auf einige Worte der Auseinandersetzung beschränken, um Missverständnissen von vornherein zu begegnen. Ich habe, unabhängig von jedem System und ohne mich einer Partei anzuschliessen, die Kunst der Alten und der Neueren studiert. Ich habe die eine ebenso wenig nachahmen als die andere kopieren wollen; ich habe auch nicht daran gedacht, zu dem nutzlosen Ziele der »Kunst als Selbstzweck« (l'art pour l'art) gelangen zu wollen. Nein! Ich habe ganz einfach aus der gesamten Kenntniss der Ueberlieferung die begründete und unabhängige Empfindung meiner eigenen Individualität schöpfen wollen. Wissen um zu können, das war mein Gedanke. Im Stande zu sein, die Sitten, die Ideen, den Anblick meiner Epoche nach meiner Werthschätzung auszudrücken, nicht nur ein Maler, sondern auch ein Mensch zu sein, mit einem Worte, lebendige Kunst zu üben, das ist mein Ziel.«

*) »Das Wahre zu malen ist nicht das Richtige, um realistisch zu sein. Das Hässliche muss man malen! Daher ist, mit Verlaub, mein Herr! alles was ich zeichne, zum Entsetzen hässlich! Meine Malerei ist abscheulich und, damit sie wahr ist, reisse ich aus ihr das Schöne heraus, wie man es mit dem Unkraut macht. Ich liebe die erdigen Farben und die papiernen Nasen, die Dirnen mit bärtigem Kinn, die Klumpengesichter aus den Kinderfabeln, die Schwielen, die Hühneraugen und die Warzen. Das ist das Wahre!«



Als Courbet diesen kühnen Absagebrief an die Tradition erliess, war er erst sechsunddreissig Jahre alt *). Er durfte aber schon auf eine Reihe von Werken zurückblicken, in welchen er seine Absichten klar genug gekennzeichnet hatte. In jener Ausstellung hatte er ihrer vierzig vereinigt. Geboren am 10. Juni 1819 als der Sohn eines wohlhabenden Ackerbürgers in dem Städtchen Ornans, sieben Meilen von Besançon, der Hauptstadt der Franche-Comté, war Courbet von seinem Vater für die Advokatenlaufbahn bestimmt worden. Aber die wildromantische Umgebung seines Geburtsortes, in welcher er als Knabe herumzustrreifen liebte, hatte frühzeitig in ihm neben dem Sinn für die Natur male-
rische Fähigkeiten erweckt, und er fand auch Gelegenheit, sie bei einem Maler in Besançon, einem Nachahmer Davids, auszubilden. Als er mit zwanzig Jahren nach Paris geschickt wurde, um die Rechtswissenschaft zu studiren, besuchte er statt der Hörsäle der hohen Schule die Ateliers von August Hesse und Steuben. Die Schulbildung, die er mitbrachte, scheint übrigens sehr gering gewesen zu sein, da er nicht einmal im Stande war, orthographisch richtig zu schreiben. »Der Anblick eines Buches versetzte ihn in Zorn. Kam ihm ein Tintenfass vor die Augen, so prallte er zurück. Er beschränkte sich darauf, die Zeitungen zu durchfliegen, in welchen von ihm die Rede war.« Er hasste alles, was irgendwie an Autorität erinnerte. Deshalb hielt er sich auch nicht lange in den Ateliers von Künstlern auf, welche ohnehin seiner Individualität und seiner schrankenlosen Naturvergötterung nicht zusagten. Eifriger war er im Zeichnen nach dem nackten Modell und im Studium nach den alten Meistern, welche er im Louvre kopirte. Es waren jedoch nur wenige, welche ihm Hochachtung einflössten. »Veronese,« sagte er, »ist ein mit allen Vorzügen begabter Mann, ein Maler ohne Schwäche und ohne Uebertreibung, ein vollgewichtiger Maler; Rembrandt bezaubert die Verständigen und betäubt die Schwachköpfe; Tizian und Leonardo da Vinci sind Betrüger. Wenn einer von diesen Beiden wieder auf die Welt käme und durch mein Atelier ginge, würde ich zum Messer greifen. Ribera, Zurbaran und Velasquez vor allen bewundere ich; Ostade und Craesbeeck

*) Um Courbet hat sich eine reiche, zum Theil mit Rücksicht auf seine politische Thätigkeit tendenziöse gefärbte Literatur gesammelt. Wir citiren aus derselben nur die Quellschriften und einige gehaltvolle Aufsätze: Comte H. D'Ideville *Gustave Courbet. Notes et documents sur sa vie et son oeuvre.* Paris 1878. — Gros-Kost, *Courbet. Souvenirs intimes.* — Th. Sylvestre, *Les Artistes français* p. 109 ss. — Paul Mantz in der *Gazette des Beaux-Arts* 1878. — Emile Zola, *Mes Haines*, Paris 1879 (p. 21 ss, Proudhon et Courbet). — A. de Lostalot in der *Gazette des Beaux-Arts* 1882, wo aus Anlass der Gesamtausstellung von Courbets Werken seine Werthschätzung auf das richtige Maass zurückgeführt worden ist.



verlocken mich, und vor Holbein empfinde ich Verehrung. Was Herr Raffael betrifft, so hat er ohne Zweifel einige interessante Portraits gemalt; aber ich finde keine Gedanken bei ihm.»

Trotz seiner vermeintlichen Unabhängigkeit und seiner Verachtung gegen alles Hergebrachte trugen seine ersten Bilder im Colorit und in der Auffassung durchaus den Stempel der alten Meister, welche ihm besonders zusagten. Der starke Naturalismus der Spanier und ihr ernstes düsteres Colorit reizten ihn am meisten zur Nachahmung. Anfangs wollte er seine Aktstudien verwerthen. Aber seine »Töchter Loths«, eine »Odaliske« und einige Allegorien waren Versuche, deren unglücklicher Ausfall ihn bald auf ein anderes Gebiet, auf das Portrait und die Landschaft hinwies. Die grosse Werthschätzung, welche er seiner eigenen Person widmete, veranlasste ihn häufig dazu, sich selbst zu malen. Er hatte sich eingebildet, ein assyrisches Profil zu haben, und diese fixe Idee bestärkte ihn nur noch mehr in der Vorliebe für seine eigene Physiognomie. Das erste Bild, welches er 1844 im Salon ausstellte, war sein Selbstportrait: in ganzer Figur, im Grase gelagert und ein Hund zu seinen Füßen, gewissermaassen ein Programm, mit welchem der Freund des Landlebens, der Jagd und der ungebundenen Natur seine künstlerische Laufbahn eröffnete. Dank seinem Fleisse erschien er vier Jahre darauf im Salon bereits mit zehn Gemälden und Zeichnungen, unter denen sich drei Landschaften befanden, und im folgenden Jahre, wo er wiederum sein Selbstportrait (*l'homme à la ceinture*, im Luxembourg), den »Philosophen Trapadoux, ein Buch mit Kupferstichen besichtigend«, einige Landschaften und das erste seiner Hauptwerke »Nach dem Mittagsessen in Ornans« (im Museum von Lille) ausstellte, erhielt er sogar eine Medaille zweiter Klasse, welche freilich seine einzige Auszeichnung bleiben sollte, da er ein ihm 1870 verliehenes Kreuz der Ehrenlegion in einem Briefe voll hochtrabender Phrasen an den Minister zurückwies. Sowohl das Selbstportrait wie das in grossem Maassstabe gehaltene Genrebild weisen durch ihren trüben schweren Ton auf die classischen Vorbilder hin, das Portrait auch noch in seiner stimmungsvollen, fast poetisch-romantischen, sogar von Koketterie nicht ganz freien Auffassung, während die Tischgesellschaft von Ornans durch die Wahl des Stoffes wenigstens nach dieser Richtung den neuen Weg eröffnete, welchen Courbet von jetzt an als den rechten betrachtete. In einem nur mässig erleuchteten ländlichen Raume sitzen drei Männer um einen Tisch herum, auf welchem man noch die Ueberreste des Mahles sieht. Sie geben sich mit Behagen den wohlthuenden Gefühlen der Verdauung hin. Der eine scheint zu schlafen; der andere zündet eine Pfeife an und der dritte blickt auf einen Violinspieler. Im



Vordergrunde schläft eine grosse Bulldogge unter einem Stuhle. In einer solchen möglichst nüchternen Schilderung der trivialsten Vorgänge sah Courbet fortan die Aufgabe seines Lebens. Was er beabsichtigte, gab er noch deutlicher im Salon von 1851 zu verstehen, wo abermals zwei Hauptwerke erschienen, die »Beerdigung in Ornans« und die »Steinklopfer«. Wiederum waren es zwei alltägliche, eines jeden romantischen und poetischen Reizes entkleidete Szenen. In den »Steinklopfern« wollte er damals, als er sie malte, noch gar nicht einmal einen Protest gegen die sozialen Zustände erheben. Diesen Protest hat er erst später seinem Gemälde untergelegt, als er, ohne viel von Proudhons Theorien zu verstehen, sich aus Eitelkeit, Eigensinn und Laune mit seinem berühmten Landsgenossen zu identificiren begann und er sich bei seinem stetig zunehmenden Grössenwahn immer mehr in der Rolle eines sozialistischen Malers gefiel. Damals aber war er nur auf die »Steinklopfer« gerathen, um durch die Wahl eines unerhört gewöhnlichen Gegenstandes Opposition gegen Classicismus und Romantik zu machen, die ihm beide gleich widerwärtig waren. Erst später wollte Courbet diese beiden Männer, welche unter der Last der Mittagshitze am staubigen Wege ihrem Tagewerk obliegen, als »Märtyrer der Arbeit, als Opfer sozialer Ungerechtigkeit« betrachtet wissen. In dem »Begräbniss in Ornans« wollte er zeigen, wie sich eine solche Ceremonie auf dem Lande ausnimmt, wo die Leute unter der harten Feldarbeit und den kleinen Sorgen des täglichen Daseins gar nicht zur Ausbildung tieferer Empfindungen gelangen und selbst angesichts des Todes ihren Stumpfsinn und ihre Gleichgültigkeit nicht aufgeben. Er wollte zeigen, welche entsetzlich prosaische Physiognomie eine solche Feier, mit welcher die Pariser immer einen tragischen oder doch sentimentalischen Zug zu verbinden wissen, unter den Augen eines nüchternen Beobachters annimmt, der es sich sogar nicht versagen kann, die hässlichen und abstossenden, die komischen und grotesken Seiten der Mitglieder der Trauerversammlung hervorzukehren. Wie sich in Wirklichkeit die Leidtragenden, die Bediensteten und die Neugierigen wirr und ordnungslos um die Grube drängen, so stellte sie Courbet dar: am Rande des offenen Grabes den Todtengräber knieend, neben ihm den Priester, welcher das Grab segnet, hinter diesem die Chorknaben, den Träger des Cruzifixes, die Leichenträger, welche den Sarg an leinenen Tüchern halten, und im weiten Umkreise Männer und Frauen, lauter lebensgrosse Figuren im vollsten, blendenden, grauen Tageslichte, welches die dürre Prosa des Vorgangs nur noch schärfer hervorhebt. Courbet hatte nunmehr seine eigene malerische Ausdrucksweise gefunden. Nichts erinnert mehr an Spanier und Italiener. Die Lokalfarben sind hart und brutal nebeneinander gesetzt, ohne



Rücksicht auf Harmonie und Stimmung. Mitteltöne und feinere Uebergänge sind völlig aufgegeben, und der vermittelnde Einfluss der Luft, welche das Auge des Realisten nicht sieht, wird rücksichtslos verschmäh't. Figuren, die hintereinander stehen sollten, stehen nebeneinander, die Köpfe der Figuren des hinteren Planes drängen sich zwischen die vorderen. Die gänzliche Missachtung der Luftperspektive, diese äusserste Consequenz seines malerischen Prinzips, war fortan die charakteristische Eigenthümlichkeit aller seiner Bilder, welche die grosse und unbestreitbare Wahrheit in der Charakteristik der Figuren niemals zu einer vollkommenen Wirkung gelangen liess. Seinem ganzen Wesen gemäss hatte er sich eine coloristische Mache angeeignet, welche so brutal war, wie seine Art zu charakterisiren. Er trug die Farben in dicken Lagen breit auf und strich sie mit dem Spachtel platt, ohne sich auf Lasuren einzulassen, um die rohe Masse gleichsam zu beleben und zu durchgeistigen. Weit entfernt, die Gegenstände nach ihrer Verschiedenartigkeit auch durch den malerischen Ton zu charakterisiren, behandelte er Bäume und Felsen, Menschen und Thiere, Himmel und Wolken in derselben gleichmässig fetten Manier. Bei der Schilderung jener Trauerversammlung milderte er keinen Zug, welcher eine unpassende Heiterkeit erwecken konnte. Die Leichenträger haben unförmlich grosse Hüte, und ihre Nasen glühen wie Karfunkelsteine. Der Todtengräber hat rothe Haare, und auf der andern Seite des Grabes stehen zwei Veteranen von 1793 in Jakobiner-costümen, deren langschössiger Frack und zweispitzige Hüte einen bizarren Contrast zu der modernen Tracht der übrigen Männer bilden. Die »Bauern von Flagey«, welche betrunken von der Messe heimkehren, und »die Dorf-fräulein« (Salon von 1852), welche einem kleinen Mädchen, das inmitten einer hell von der Sonne beschienenen Landschaft Kühe hütet, ein Stück Kuchen anbieten, bewegen sich in derselben Richtung. Während aber bei dem »Begräbniss in Ornans« die graue eintönige Landschaft in voller Uebereinstimmung mit den reizlosen, abschreckenden Figuren war, enthüllte das hügelige, von einem kleinen Bache durchschnittene Wiesenterrain hinter den »Dorffräulein« malerische Reize, welche ein volles Interesse forderten.

Mit den »badenden Frauen« und den »Circusringern« des nächsten Jahres bewies Courbet aber, dass es ihm nicht um die ungeschminkte Darstellung des einfachen Landlebens zu thun war, sondern um die der gemeinen Wirklichkeit überhaupt, gleichviel wo er sie fand. Die beiden »Ringer« waren wieder in dem schwärzlichen Tone seiner ersten Bilder gehalten, während er auf die eine der badenden Frauen, eine Person von massigen ungeschlachten Formen, welche dem Beschauer den Rücken



zukehrt, in cynischem Behagen an dem widerlichen Anblick volles, weisses Licht fallen liess. Dieser Cynismus, welcher aufs engste mit der Lebensweise und den Lebensanschauungen Courbets, mit seinem wüsten Kneipenleben und seiner Neigung zu unsauberen Abenteuern zusammenhing, war ein hässlicher Charakterzug seines Wesens, welcher sogar einen Schatten auf seine Kunst warf. Er trug kein Bedenken, gelegentlich sein Talent in den Dienst reicher Lüstlinge zu stellen, um ihre unlautere Phantasie durch die naturalistische Wiedergabe von Obscönitäten zu reizen. Er wagte es sogar, im Jahre 1864 eines dieser Bilder, eine nackte, auf ihrem Lager ruhende Courtisane, die von einer andern mit verlangenden Blicken betrachtet wird, in den »Salon« zu schicken, dessen Thür ihm allerdings von der Jury verschlossen wurde. Aus diesem Bilde entstand die »Femme au perroquet«, die »Dame mit dem Papagei«, welche im Salon von 1866 erschien und durch das bei Courbet ganz ungewöhnliche Streben nach Anmuth und Formenreiz selbst feinsinnige und vorsichtige Kritiker wie Th. Thoré (W. Bürger) für sich einnahm, der den »geschmeidigen, beweglichen, von einem silbernen Lichte umflossenen Oberkörper, die feinen rosigen Füsse, den reizvollen und vornehmen Typus und das harmonische, an eine Beethovensche Symphonie erinnernde Ensemble« an dieser nackt auf ihrem Lager hingestreckten Courtisane lobte, ohne zu bemerken, dass Courbet hier wie immer bei seinen Figuren über die gemeinsinnliche Oberfläche, über den vulgären Reiz für blöde Augen nicht hinausgekommen war. Aber er hatte immerhin seiner Neigung für brutale, hässliche Formen einen Zügel angelegt, und da er zugleich eine Waldlandschaft mit Thieren, das »Rehlager« (La remise des chevreuils au ruisseau de Plaisirs-Fontaine) ausgestellt hatte, welche in der That von einem poetischen Reize erfüllt war, hörte das Publikum auf, über ihn zu lachen, und er galt für eine Zeitlang als rehabilitirt in den Augen der anständigen Leute. Es wurden sogar Stimmen laut, welche die Ehrenmedaille des »Salons« für Courbet forderten. Nur ein einziger Kritiker fühlte damals heraus, dass Courbet in diesen Gemälden seine wahre Natur, vor allem seine Vergangenheit, seine »Steinklopfer« und seine »badenden Frauen« verleugnet hatte, der literarische Apostel des Realismus, Emilie Zola, welcher freilich zu jener Zeit ein bescheidenes Dasein in den Spalten einer Tageszeitung führte, deren Publikum er durch seine ästhetischen Paradoxen gegen sich aufbrachte. »Ich leugne nicht,« schrieb Zola damals — und er hat es 1879 noch zum dritten Male drucken lassen —, dass die »Dame mit dem Papagei« eine solide, sehr durchgearbeitete und sehr saubere Malerei ist; ich leugne nicht, dass das »Rehlager« einen grossen Reiz und viel Leben besitzt; aber es fehlt diesen Bildern jenes unbe-



schreibliche Etwas von Kraft und Willenstärke, welches den ganzen Courbet ausmacht. Wir sehen in ihnen etwas süßliches und heiteres. Courbet hat, um ihn mit einem Worte niederzuschmettern, etwas hübsches gemalt.« Zola konnte schon damals mit Recht daran erinnern, dass der alte Courbet der jüngeren Generation fast unbekannt war, dass ihr also der Maassstab des Vergleiches fehlte, zumal die früheren Bilder Courbets entweder in die Provinz gegangen oder in seinem Atelier geblieben waren. Nur diejenigen konnten ein gerechtes Urtheil fällen, welche sich noch der Spezialausstellung von 1855 erinnerten.

Unter den vierzig Bildern, welche er damals zur Schau stellte, weil die Jury der Weltausstellung nicht alle seine Einsendungen annehmen wollte, nahm die riesige Darstellung seines Ateliers, welche er eine »wirkliche Allegorie«, »einen siebenjährigen Zeitraum seines Künstlerlebens« versinnlichend, nannte, das Hauptinteresse in Anspruch. Es war im Grunde genommen wiederum nichts als eine Verherrlichung seiner Persönlichkeit, wie überhaupt seine Selbstportraits in dieser Ausstellung eine so hervorragende Rolle spielten, dass ein Besucher derselben seinen Eindruck in die Worte zusammenfassen konnte: »Mit Ausnahme von drei oder vier Bildern beschäftigten sich alle übrigen mit der Wiedergabe von Courbet selbst: Courbet, wie er grüsst, wie er spazieren geht, wie er stehen bleibt, wie er liegt, wie er sitzt, Courbet als Todter, Courbet überall und immer wieder Courbet; man sah nichts als lauter Courbets.« Theophile Sylvestre konnte daher sagen, dass Courbet sein Atelier nur dargestellt habe, um einen neuen Vorwand zu haben, sich wieder einmal selbst zu malen. Er sitzt vor seiner Staffelei, an einer Landschaft arbeitend. »Hinter ihm ein nacktes Weib, welches das lebende Modell oder die Wahrheit versinnbildlicht; ein Herr und eine Dame sind die Repräsentanten der vornehmen Welt, welche ihn von Zeit zu Zeit besuchen; sein Freund Champfleury sieht ihm bei der Arbeit zu, die Herren Bruyas und Promayet (die Käufer seiner Bilder) widmen ihm ihre rückhaltslose Bewunderung; der Dichter Baudelaire (ein verkommener Mensch, der bei Courbet lebte,) liest in einem Winkel, und im Hintergrunde umarmen sich zwei Verliebte, was bedeuten soll: »Es lebe die freie Liebe!« Am Fusse der Staffelei sitzt ein Bübchen von fünf oder sechs Jahren und betrachtet mit Erstaunen den Maler; eine dicke Irländerin, eine traurige Reminiscenz aus den Strassen von London, kauert mit ihrem Kinde an der Brust unter einer zerlumpten Decke, welche kaum ihre Blösse bedeckt; ein Jäger, welcher seine Hunde an der Leine hält, ein Schnitter und ein Erdarbeiter stellen das harte Leben der Landleute dar; ein städtischer Arbeiter vertritt das brachliegende Proletariat. Ein Jude, ein Händler



mit alten Kleidern und Tressen, ein Seiltänzer, ein Geistlicher und ein Leichenträger wollen sagen: Wir leben von der Leichtgläubigkeit der Menschen, von ihrem Tode und von ihren Ueberresten. Der spanische Federhut und der Dolch, welche im Staube liegen, sind die Symbole der romantischen Poesie. Der als Briefbeschwerer auf eine Nummer des Journal des Débats gelegte Schädel ist die Antwort des Künstlers auf die Angriffe dieses Blattes oder die Versinnlichung des Proudhonschen Satzes: »Die Zeitungen sind die Kirchhöfe der Gedanken.«

Dieses Bild war gewissermaassen die Illustration zu jenem mitgetheilten Glaubensbekenntniss des Künstlers, welches ein Freund für ihn in knappe Formeln gebracht und welches er als eine Vorrede seinem Kataloge voraufgeschickt hatte. Theophile Sylvestre gibt in seiner trefflichen Charakteristik Courbets den erläuternden Commentar zu jenen etwas räthselhaften und mit Absicht dunkel gehaltenen Sätzen. »Ein Künstler hat nach Courbets Meinung weder das Recht noch die Mittel, ein Jahrhundert darzustellen, welches er nicht gesehen, nicht nach dem Leben studirt hat. Die Gestalten aus dem Alterthum, welche bis zum Ueberdruß in modernen Werken wiederkehren, haben keinen Werth. Es sind Phantasieen, Träume der Archäologen. Caesar, Jesus Christus, Karl der Grosse und selbst Napoleon I. verlieren sich in dem Dunkel der Sage. Die einzige Geschichte, die darstellbar ist, ist die gleichzeitige. Der Fanatismus für die Ueberlieferung drängt den Künstler dazu, ohne Abänderung alte Gedanken, alte Formen zu wiederholen, und lässt ihn seine eigene Persönlichkeit, die Gegenwart und die Zukunft zugleich vergessen. . . . Unser Jahrhundert wird sich von dem Nachahmungsfieber, von welchem es darniedergeworfen ist, nicht wieder erholen, »Phidias und Raffael haben sich an uns festgehakt.« Die Vetter, die Erben oder vielmehr »die Slaven dieser grossen Männer« sind Erzieher der niedrigsten Art. Was lehren sie uns? Nichts! Niemals wird ein gutes Bild aus der Ecole des Beaux-Arts hervorgehen. . . . Das kostbarste also ist die Originalität, die Unabhängigkeit des Künstlers und die belehrende Schilderung der Wirklichkeit, welche wir durch seine Werke erhalten.«

Courbet zog nur die äusserste Consequenz aus Grundsätzen, welche die gleichzeitige Literatur in Romanen und Bühnenwerken schon seit geraumer Zeit befolgte. Nach Balzacs Vorgang griffen der jüngere Dumas, Augier, Octave Feuillet, Ernest Feydeau, Henry Murger und eine Anzahl anderer Schriftsteller von grösserer oder geringerer Begabung die sittlichen, sozialen und psychologischen Probleme, mit deren Lösung sie sich beschäftigten, aus dem Leben ihrer Zeit heraus. Der romantisch-historische Roman und das geschichtliche Drama traten immer mehr in



den Hintergrund und aus der Gunst der Menge heraus, und in dem Grade, als das Interesse an der unmittelbaren Umgebung stieg, schärfte sich auch der Blick für alles Aeusserliche, selbst für die unbedeutendsten Einzelheiten der äusseren Erscheinung, wuchs auch die Kraft, solche Aeusserlichkeiten mittelst der Sprache zur erneuten, möglichst adäquaten Darstellung zu bringen. So bildete sich allmählig der Naturalismus im doppelten Sinne heraus, der Naturalismus des Inhalts und der Naturalismus der Form, welche bald ein jeder für sich allein, bald gemeinsam auftraten. Belot schreckte vor der Behandlung der schmutzigsten Geheimnisse der Sittengeschichte nicht zurück, welche er noch in die vornehmen Formen der Romanciers des alten Stils einkleidete. Daudet, welcher bereits die neue Ausdrucksform adoptirte, wusste sich noch einen gewissen sittlichen Ernst zu bewahren. In den Naturalisten par excellence, den Brüdern Edmond und Jules de Goncourt, in Zola und vor allen in Guy de Maupassant, dem jüngsten der Führer dieser Schule, hat sich jedoch der Naturalismus des Inhalts und der Form zu einer vollkommenen Harmonie verschmolzen, die vor ihnen aber schon Courbet auf seinem Gebiete erreicht hatte. Seine »Dame mit dem Papagei« — *lassata viris, nondum satiata* — stellt, namentlich in ihrer ersten Redaction, Belots verwandten Roman »Mademoiselle Giraud ma femme« durch ihre freie, unverblünte Sprache in den Schatten, und seine »Demoiselles des bords de la Seine« (1857), zwei Pariser Strassendirnen, welche auf einer Landpartie am Seineufer Rast gemacht haben, wissen uns ebensoviel zu erzählen wie die lascivste Geschichte eines Guy de Maupassant.

Nach den »Demoiselles de la Seine« hat Courbet nur noch ein grösseres Bild gemalt, auf welchem die Figuren eine Hauptrolle spielen, »die Rückkehr von der Conferenz« (1863). Wegen seiner satirischen, gegen die Geistlichkeit gerichteten Tendenz wurde diesem Bilde der Eintritt in den »Salon« verweigert, und auch seine Nachbildungen wurden von der Polizei verfolgt. Die Geistlichkeit erscheint auf demselben allerdings in einem Aufzuge, welcher nicht geeignet ist, ihre Autorität zu befestigen. Bei den Conferenzen, welche die Landpastoren eines Sprengels von Zeit zu Zeit abzuhalten pflegen, macht gewöhnlich ein gutes Frühstück den würdigen Beschluss, und die Folge eines solchen Frühstücks hat der übermüthige Maler an einigen Gemeindegliedern in seiner drastischen Weise veranschaulicht. Der beleibteste der geistlichen Herren, welcher am dringendsten eines fremden Transportmittels bedarf, ist auf einen Esel gehoben worden, und drei Confratres sind eifrig bemüht, ihn im Sattel zu erhalten und das Thier vorwärts zu bringen, obwohl sie auch ihrer Sache nicht mehr ganz gewiss sind. Ein fünfter wird durch



einen Kollegen mühsam fortgeschleppt, und ein siebenter Schwarzrock, welcher seinen Hut verloren hat, schreitet tanzend und singend neben dem grotesken Zuge einher. In der Entfernung sieht man einige Frauen, die einen lachend, die andern mit finsterner Miene, und vorn am Wege steht ein Bauernpaar: die Frau kann auch im Angesichte dieses verächtlichen Schauspiels ihre anerzogene Ehrfurcht vor den Geistlichen nicht verleugnen und kniet nieder, während der Mann sich vor Lachen den Bauch hält. Wie zum Hohne blickt ein Madonnenbild aus seiner Nische an einem Baume auf die widerliche Scene herab.

Das war Courbets letzter künstlerischer Ausflug in das Gebiet der Tendenz. Schon durch seine ganze bisherige Thätigkeit zogen sich landschaftliche und Darstellungen aus dem Thierleben wie ein rother Faden hindurch, und mit dem Beginne der sechsziger Jahre gewannen dieselben im Wirken des Künstlers derart die Oberhand, dass sich vornehmlich der Landschafts- und Thiermaler Courbet in der Erinnerung der Mitwelt erhalten hat. Und wirklich sind auch in diesem Zweige der Malerei seine sichersten und unbestreitbarsten Verdienste begründet. Seine mangelhafte und oberflächliche Kenntniss der menschlichen Formen trat in diesen Bildern nicht als störender Zeuge für die Unzulänglichkeit seines künstlerischen Vermögens auf, sondern es offenbarten sich in ihnen nur die besten und liebenswürdigsten Seiten seiner Begabung, sein frisches lebhaftes Naturgefühl, die Schärfe seiner Beobachtung und die überraschende Wahrheit seiner Farbenempfindung. Ein leidenschaftlicher Jäger gab er die Beobachtungen wieder, welche er auf seinen Streifereien durch die Waldeinsamkeit der Thäler des Jura gemacht hatte. Eine romantische oder nur poetische Naturauffassung lag ihm auch dabei ganz fern. Indem er aber den ganzen Zauber des Sonnenlichts und die volle saftige Frische der Vegetation, des dunkelgrünen Moores auf den grauen Felsen, der lichten Buchen und der durch das Waldesdunkel dahinfließenden Gewässer mit objectiver Treue festzuhalten suchte, rief er gleichwohl durch die schlichte Wiedergabe einer anmuthigen, idyllischen Natur eine poetische Wirkung hervor. Die Hauptbilder dieser Gattung sind: »die Rehjagd«, »die gehetzte Hindin im Schnee« (1857), »der Hirschkampf« (1861, im Luxembourg), »der Hirsch im Wasser«, »der Fuchs im Schnee«, das schon erwähnte »Rehlager« und die »Fuchsjagd«. Gegen das Ende der sechsziger Jahre lernte Courbet auf einem Ausfluge auch das Meer kennen, und der Anblick desselben fesselte ihn dergestalt, dass er nicht müde wurde, die Veränderungen, welche im Laufe des Tages mit der Farbe und den Bewegungen des Wassers vorgehen, in zahlreichen Skizzen festzuhalten. Eine dieser »Meereslandschaften«, wie Courbet seine Ma-



rinen nannte, erschien im Salon von 1870 unter dem Titel »die Woge« und wurde für den Luxembourg angekauft. Es ist eine prächtige Farbstudie, welche die unaufhörliche Bewegung des rollenden Meeres schon durch die breiten kräftigen Pinselstriche zu erkennen giebt.

Das Jahr 1870 wurde für Courbets fernerer Leben verhängnisvoll. Jene schon oben erwähnte Zurückweisung des Ordens der Ehrenlegion, welche grosses Aufsehen erregte, brachte ihn auf den Geschmack an politischen Angelegenheiten. Er ging in seiner maasslosen Eitelkeit soweit, zu prahlen, dass seit dem Kreuze Christi kein anderes Kreuz so viel in der Welt von sich reden gemacht habe als das seinige. Seine Zuschrift an den Minister, die für den Unkundigen von einem seiner Freunde verfasst worden war, hatte er mit bombastischen Phrasen geschlossen, welche genügten, ihn in den Augen der Unversöhnlichen mit dem Ruhmeskranze eines unbestechlichen Republikaners zu umgeben. »Ich bin fünfzig Jahre alt,« so schrieb er, »und ich habe immer als freier Mann gelebt. Lassen Sie mich mein Leben auch in Freiheit beendigen. Wenn ich todt bin, wird man von mir sagen müssen: dieser Mann hat niemals irgend einer Schule, einer Kirche, einer Institution, einer Akademie und vor allen Dingen niemals einer Regierung angehört, es sei denn der Regierung der Freiheit.« Als am 4. September 1870 die Republik proclamirt worden war, ernannte ihn Jules Simon zum Präsidenten der Kunstkommission.

Ueber die Rolle, welche Courbet in dieser Stellung und später als Mitglied der Commune bei dem Umsturz der Vendôme-Säule gespielt hat, weichen seine eigenen Aeusserungen und die Berichte anderer Personen, welche den Dingen nahe standen, von einander ab. Courbet, welcher durchaus nicht aus dem Holze geschnitzt war, aus welchem man die Märtyrer macht, suchte sich soviel als möglich zu entlasten, namentlich als die Entschädigungsfrage an den von Natur sehr sparsamen und eigennützigem Sohn der Franche-Comté herantrat. Wie gross oder wie gering aber auch das Maass seiner Verschuldung sein mag, soviel ist sicher, dass Courbet als Politiker eine lächerliche Rolle gespielt hat, und dass alle Unannehmlichkeiten, welche ihm aus seinem politischen Auftreten erwachsen, seiner grotesken Prahlucht zuzuschreiben sind. Selbst der Graf d'Ideville, welcher dem Künstler seine vollste Verehrung zollt, kann nicht umhin, zu gestehen, dass ihm »der Philosoph, Moralist und Politiker Courbet einfach als Idiot« erscheint. Maxime du Camp hat in seinem Buche *Les convulsions de Paris* nicht nur eine zwar unbarmherzige, aber durchaus zutreffende Schilderung von Courbets Gebahren während der Belagerung, sondern auch eine Analyse seines Charakters gegeben, welche



alle Irrthümer und Thorheiten dieses Mannes erklärt. Was der berühmte Schriftsteller über Courbet geschrieben hat, ist zugleich bezeichnend für die Stellung, welche der gebildete und vornehme Franzose den realistischen Bestrebungen seiner Landsleute gegenüber einnimmt. »Die Commune«, so schreibt Maxime du Camp, »hat allerdings die Säule des Vendôme-Platzes umgestürzt, aber sie hat nur einen von der Regierung der nationalen Vertheidigung gefassten Plan zur Ausführung gebracht. Nachdem Napoleon III. besiegt war, musste man auch den siegreichen Napoleon I. beseitigen: das war logisch. Das ganze Gewicht dieser Thorheit ist mit seiner lastenden Schwere auf Gustave Courbet gefallen, welcher behauptet, dass man damit eine Uebertreibung begangen und dass er

Ni cet excès d'honneur ni cette indignité

»weder ein solches Uebermaass an Ehre noch eine so unwürdige Behandlung verdient hat.« . . . Vor dem Kriegsgericht hat der arme eitle Tropf alles gethan, was er konnte, um die Anklage, mit welcher er belastet war, zurückzuweisen oder doch wenigstens abzuschwächen. Er ist damit bestraft worden, womit er gefehlt hatte; er ist kein schlechter Mensch, sondern ein einfacher Schwachkopf, den seine unerträgliche Eigenliebe auf einen Weg geführt hat, welcher nicht der seinige war. Er hat sich für einen Universalmenschen gehalten, und er war im günstigsten Falle nur ein Maler. Seine zu hoch gepriesenen und zu tief herabgesetzten Werke hatten ihn bekannt gemacht und ermöglicht, zu einer gewissen Wohlhabenheit zu gelangen. Sein absoluter Mangel an Phantasie, die unüberwindliche Schwierigkeit, die er empfand, wenn es galt, ein Gemälde zu »componiren«, hatten ihn dazu gebracht, den sogenannten »Realismus« zu begründen, das heisst, die genaue Wiedergabe der natürlichen Dinge, ohne Unterschied, ohne Auswahl, sowie sie sich den Blicken darboten. Man erhob sich gegen die Absichten Courbets; man bekämpfte sie, man wies seine Bilder von den Ausstellungen zurück. Er rief sich als Märtyrer aus, hielt sich aufrichtig für verfolgt und wurde so zum grossen Manne. Man hatte Unrecht; man hätte ihm freies Feld lassen und nicht versuchen sollen, die Offenbarungen eines zwar lückenhaften, aber in vieler Hinsicht interessanten Talentes unschädlich zu machen. Courbet wurde eine Art von Schulenfürer oder vielmehr Sektenhaupt. Viele Nullen scharten sich um ihn und erkannten ihn als ihren Meister an. Neben diesen naiven Leuten, die davon träumten, malen zu wollen, ohne malen gelernt zu haben, gruppirtten sich Spötter, welche gern lachten und für welche Courbet ein beständiges Objekt des Vergnügens war. Indem sie der Eitelkeit dieses schwerfälligen Bauern schmeichelten, welcher Geist durch Bosheit ersetzte, trieben sie ihn zu allerhand Albernheiten,



redeten sie ihm ein, dass er Nationalökonom, Moralist, Philosoph und Staatsmann sei, ermunterten sie ihn zum Reden, während sie die Gläser Bier austranken, die er zum Besten gab, um gute Zuhörer zu finden. Courbet war das Opfer dieser Scherze, welche Jahre hindurch fortgesetzt wurden und die endlich dazu führten, dass der Verstand des armen Teufels sehr ernstlich in Verwirrung gebracht wurde. Proudhon war sein Landsmann; Courbet hörte ihm mit offenem Munde zu und las ihn gewissenhaft, ohne allzuviel davon zu verstehen. Er wiederholte die Phrasen, welche er von diesem wunderbaren Akrobaten des Widerspruchs behalten hatte, und glich dabei einem Bären, welcher Luftsprünge wie ein Affe machen will.« Maxime du Campe schildert dann, wie sich die Spuren seiner krankhaften Eitelkeit, seines Grössenwahns schon in den Bildern seiner Spezialausstellung von 1855 bemerkbar machten. Ein Arzt, welcher mit ihm diese Ausstellung besuchte, machte ihn auf die ersten Symptome der Krankheit aufmerksam und prophezeite schon damals kein gutes Ende. »Viele ernsthafte Leute, welche Courbet genau gekannt hatten, haben gesagt, dass die Angelegenheit mit ihm und Napoleon I. eine rein persönliche war. Der Maler war der Ansicht, dass der Ruhm des Kaisers dem seinigen schadete; denn seine Gemälde erschienen ihm bedeutender, als gewonnene Schlachten, als das Concordat und der Code civil.«

Der Gedanke, die Vendôme-Säule umzustürzen, ist, wie auch Maxime du Camp zugiebt, nicht von Courbet ausgegangen, sondern er tauchte bereits in den Septembertagen im Schoosse der damaligen Regierung auf. Courbet stellte nachmals in einem Briefe an den Grafen d'Ideville die Sache so dar, dass er in einer Versammlung von achthundert Künstlern, in welcher er den Vorsitz führte und in welcher die Angelegenheit des Umsturzes verhandelt wurde, gegen die Zerstörung gesprochen habe. Da die Versammlung aber einstimmig für die Zerstörung war, so machte er den Vorschlag, die Säule sorgfältig auseinander nehmen (*déboulonner*) und sie nach dem Invalidenhotel bringen zu lassen. Dieser Vorschlag wurde angenommen, und Courbet übermittelte ihn in einem Schreiben der Regierung, welche jedoch nichts darauf erwiderte. Mit dieser eigenen Erklärung Courbets steht indessen sein Verhalten vor dem Kriegsgericht in Versailles in Widerspruch, wo er die Säule vom künstlerischen Standpunkte einer sehr abfälligen Kritik unterzog und auf die Frage des Präsidenten, ob ihn also nur der Eifer des Künstlers zu seiner That bewogen habe, erwiderte: »Ja wohl!«, in der Voraussicht, dass ihm diese Ausflucht, welche ihm der Präsident selbst eröffnet hatte, vor schwerer Bestrafung schützen würde.

Solange also die Septembermänner in Paris am Ruder waren, trat



das Umsturzprojekt hinter ernsteren Dingen zurück. Als die Commune aber die Regierungsgewalt an sich riss, wurde der Gedanke wieder aufgenommen und am 12. April das Dekret erlassen, welches die Demolirung der Vendôme-Säule befahl. Courbet behauptet nun, in seiner Eigenschaft als Inspektor der schönen Künste gegen die Zerstörung bei der Commune protestirt und, als er kein Gehör fand, wenigstens auf die Erhaltung der Basreliefs mit Darstellungen der Kriegsthaten der Republik und des Consulats gedrungen zu haben. Aber man wollte sich auf nichts einlassen. Erst elf Tage nach der Veröffentlichung jenes Dekrets wurde er selbst zum Mitglied der Commune erwählt. Am 16. Mai wurde die Säule umgestürzt. Nach der Einnahme von Paris durch die Versailler Truppen hielt sich Courbet einige Zeit verborgen, zu seinem Glück, da er unfehlbar erschossen worden wäre, wenn man ihn während des Kampfes in der Stadt ergriffen hätte. In den ersten Tagen des Juni wurde er verhaftet und nach Versailles geschleppt. Während seines Transportes konnte man ihn nicht vor den thätlichen Angriffen des Pöbels schützen. Vor dem Kriegsgerichte spielte er eine sehr demüthige Rolle. Die Richter erkannten bald aus seinem Benehmen, dass sie keinen gefährlichen Revolutionär vor sich hatten, und er kam mit sechs Monaten Gefängniss davon. Wäre er klug gewesen, so hätte er sich nach überstandener Haft im Verborgenen gehalten. Aber seine Grossmannssucht liess ihm keine Ruhe. Schon damals, als die Polizeiaagenten ihn verhafteten und er unter den Insulten der Menge für sein Leben fürchtete, rief er prahlerisch aus: »Ich habe Eure Säule zerstört. Nun gut! Ich werde sie bezahlen.« Und später, als er wieder in Freiheit war, pflegte er, so erzählt Gros-Kost, Courbets und des Realismus begeisterter Verehrer, in den Cafés und an öffentlichen Orten, sobald das Gespräch auf den Umsturz der Säule kam, seinen Bericht mit den Worten zu schliessen: »Ich werde sie bezahlen.« Diese Prahlerie gelangte schliesslich zu den Ohren der Machthaber, und man beschloss, ihn beim Worte zu nehmen. Sein Prozess wurde wieder aufgenommen, und er wurde schliesslich im April 1877 verurtheilt, dem Staate die Kosten, welche die Wiederaufrichtung der Vendômesäule verursacht hatte, im Betrage von 323,091 Frcs. zu ersetzen. Courbet war inzwischen auf den Rath seiner Freunde nach der Schweiz geflohen, wo er in La Tour-de-Peilz, einer Vorstadt von Vevey, seinen Wohnsitz nahm, und seine noch nicht verkauften Gemälde waren ebenfalls in Sicherheit gebracht worden. Nach langen Verhandlungen fand eine Einigung zwischen ihm und der Regierung statt, auf Grund deren er sich zu einer jährlichen Abzahlung von zehntausend Frcs. verpflichtete. Er wollte nunmehr wieder nach Frankreich zurückkehren, aber am 31. De-



zember 1877 ereilte ihn der Tod. Seit der »Woge« von 1870 hatte er nichts mehr geschaffen, was ihm zum Ruhme gereichen konnte.

Courbet hat keine Schule im eigentlichen Sinne gebildet. Aber die Grundsätze seiner Naturanschauung sind von anderen aufgegriffen und mit grösserer Consequenz durchgeführt worden, als von ihm selbst, der niemals zu einer vollständigen Entwicklung seines Programms gelangt ist. Er war nur ein Vorläufer, ein Pionier, der für andere den Weg gebahnt hat. Und nicht bloss Eduard Manet und die Schule der Impressionisten steht auf seinen Schultern. Auch Carolus Duran, Henner, Bonnat, selbst Baudry haben gewisse Elemente aus Courbets Neuerungen in ihre künstlerische Thätigkeit übernommen, und Bastien-Lepage und die Bauernmaler der jüngsten naturalistischen Richtung zählen Courbet und Millet zu den einflussreichsten und wirksamsten ihrer Vorbilder. Courbet bildet also gewissermaassen den geistigen Mittelpunkt für alle diejenigen Künstler, die sich gleich ihm in Gegensatz zur Ueberlieferung gestellt haben, wenn sie auch sonst keine allzu enge Verwandtschaft unter einander besitzen.

Als eine Zwischenstufe erscheint Courbet auch den Impressionisten, welche ihm den Vorwurf machen, dass er noch zu viel und zu plastisch modellirt hat. Die Impressionisten sehen in der Natur nur ebene Flächen, welche mit farbigen Flecken bedeckt sind. Man hat sie deshalb auch »Tachistes« genannt, weil sie in der Wiedergabe dieser Farbenflecken das Endziel des künstlerischen Strebens sehen. Eduard *Manet*, welcher dieses Prinzip mit vollster Energie vertrat, hat daher auch wie jeder rücksichtslose Neuerer in unserer Zeit eine Anzahl von begeisterten Anhängern um sich versammelt, welche man mit jenem Namen der Impressionisten bezeichnet. Geboren im Jahre 1833 war Manet ursprünglich zum Seemann bestimmt worden und unternahm als solcher auch eine Reise nach Brasilien. Nach seiner Rückkehr wendete er sich der Kunst zu und studirte sechs Jahre lang in Coutures Atelier, ohne in demselben jedoch zum Bewusstsein seines Wesens zu kommen. Erst auf einer Reise durch Spanien lernte er in Velasquez und Goya Geistesverwandte kennen, und wie Courbet begann er in der kräftigen und dunklen Tonart und mit dem freien Naturalismus der Spanier Figuren und Szenen aus dem Volksleben zu malen. In seinem Erstlingswerke, welches einen »Absinthtrinker« in stiller Beschaulichkeit und in der Behaglichkeit des Genusses darstellt, sprach sich schon seine Neigung für vulgäre Typen aus, wenn auch die Malweise noch an Couture erinnerte. Das »Kind mit dem Degen«, der »spanische Sänger«, das »spanische Ballet« und die »Zigeuner« waren dagegen ganz unter dem Einflusse der Reise nach der pyrenäischen



Halbinsel gemalt. Sie fanden demzufolge auch lebhaften Beifall, und dem »spanischen Sänger« wurde sogar eine ehrenvolle Erwähnung im Salon zu Theil. Seinen nächsten Arbeiten, in welchen er sich wieder von der Weise der Spanier emanzipirte und seine eigenen Wege einschlug, blieb der Salon jedoch verschlossen. Er betheiligte sich daher 1863 mit zwei Porträts und einem umfangreichen Bilde mit lebensgrossen Figuren, dem »Frühstück auf dem Grase«, an dem Salon des refusés, dem Salon der Zurückgewiesenen, und stellte ausserdem noch bei einem Kunsthändler vierzehn andere Bilder aus, in welchen er sein Programm entwickelte. Wenn man einen Gegenstand aus der Ferne mit halbgeschlossenen Augen betrachtet, so scheinen die Formen in der That ihre Körperlichkeit zu verlieren, und man sieht nur unbestimmte Umrisse, helle oder dunkle Punkte, welche sich als Flecken von dem Hintergrunde abheben. Wie sich aber dem Auge die Wirklichkeit darbietet, muss sie nach den Grundsätzen Manets auch dargestellt werden. Die früheren Maler haben stets durch die Brillen ihrer Vorgänger gesehen, und selbst Courbet konnte sich nicht enthalten, Rundungen darzustellen, wo sich dem durch keine anerzogenen künstlerischen Vorurtheile getrüben Auge nur farbige, durch keine Contouren gebundene Flächen bieten. Als Manet im Salon von 1864 seine »Olympia« ausstellte, sagte Courbet: »Das ist glatt; das ist nicht modellirt; man sollte meinen, die Piquedame eines Kartenspiels sei aus dem Bade gestiegen!« worauf Manet, vielleicht im Hinblick auf den Fleischcoloss in den »badenden Frauen«, erwiderte: »Und sein Ideal ist eine Billardkugel.« Bisher hatten die Maler die Szenen, welche sie draussen in der Natur beobachtet, stets im Atelier gemalt, und bei dem trüben Atelierlicht war daher in ihre Compositionen ein unwahrer Ton hineingekommen, welcher durch die ererbte Gewohnheit, mit Asphalt zu malen, noch mehr verdorben wurde. Dieser schwärzlichen »Asphaltmalerei« setzte Manet die Malerei »en plein air, in freier Luft, in vollem Licht« mit einer durchgehend hellgrauen Beleuchtung gegenüber. Das ist die vornehmste seiner grossen Neuerungen, welche besonders unter den Bauernmalern der neuesten Schule zahlreiche und begeisterte Anhänger gefunden hat und heute zu einem Dogma geworden ist, welches mit einem wahrhaft religiösen Fanatismus bekannt und vertheidigt wird. Im vollen Lichte haben die Farben auch nicht jene Harmonie, welche ihnen von den Coloristen der Ateliers angedichtet wird. Wenn man eine scharf von der Sonne beleuchtete Landschaft anblickt, steht das grelle Roth eines Ziegeldaches neben einem lichtgrünen Strauch und den weissen Blüten eines Apfelbaums, und wenn eine Bäuerin mit einer schmutzig blauen Schürze und einem violetten Kleide vorübergeht, kommt es der



Natur gar nicht in den Sinn, durch Einschaltung von Zwischentönen eine Harmonie zwischen diesen einander widerstrebenden Farben herzustellen. Der Maler, welcher die oberste Aufgabe der Kunst, der Natur möglichst nahe zu kommen, erfüllen will, hat demnach nicht das Recht, die Natur zu corrigiren, sondern nur die Pflicht, das, was sich seinem Auge bietet, völlig unverfälscht wiederzugeben. Da jeder Anblick aber ein flüchtiger ist, muss diese Wiedergabe äusserst schnell geschehen, und dadurch wird der Impressionist schon von selbst auf die Anwendung der einfachsten Mittel geführt. Wenn man ein Bild Manets aus der Nähe betrachtet, so sieht man grobe, rohe, breite Pinselstriche, welche neben einander ohne Verbindung, ohne Mitteltöne hingesezt sind. Von Lasuren, von einem Versuche, die Farbe durchsichtig zu machen, die Glieder körperhaft zu gestalten, bemerkt man keine Spur. Das Auge ist ein schwarzer Fleck, der sich von einem anderen weissen abhebt. Wenn man von dem Bilde zurücktritt und sich in einer angemessenen Entfernung von demselben aufstellt, entwickelt sich aus den flüchtig hingebürsteten Strichen und Klecksen allerdings eine Figur, eine menschliche Gestalt, welche durch ihre Wahrheit frappirt. Aber es ist die unterste Staffel der Naturwahrheit, welche sich in keinem Zuge von einer lebensgrossen, grobcolorirten Photographie unterscheidet. Der Mensch, welcher sich zum Medium dieser Reproduction gemacht hat, erhebt sich nicht über die mechanische Fähigkeit einer geistlosen Maschine. Wer in dem menschlichen Auge, diesem Wunderwerke der Schöpfung, in welchem sich die ganze äussere Natur wie das innere Wesen seines Besitzers spiegelt, nichts als einen schwarzen Fleck sieht, der steht mit seinem künstlerischen Empfinden auf der niedrigsten Stufe einer blöden Naturnachahmung. Indem Manet, gerade wie Courbet, mit voller Energie auf sein Ziel losstrebte, schoss er in der Hast, es zu erreichen, über dasselbe hinaus. Statt bei der Wahrheit stehen zu bleiben, gerieth er über dieselbe hinweg zur Grimasse, zur Carricatur. Von seinen Nachahmern haben die einen sein Prinzip gemässigt, die anderen dasselbe noch übertrieben, und eine dritte Klasse hat die guten Keime, die er gepflanzt, auf einem anderen, besser vorbereiteten Boden zu einer normalen Entwicklung gebracht. Er selbst aber ist, auch hierin ein Seitenstück zu Courbet, niemals über die Rolle eines Bahnbrechers hinausgekommen, und ein vorzeitiger Tod hat ihn gehindert, was in ihm brodelte und gährte, zu einer vollkommen ausgereiften Schöpfung abzuklären.

Als man im Jahre 1863 seine Bilder vom Salon zurückwies, war es nicht bloss seine Formlosigkeit der Mache, welche dieses Verdikt veranlasste. Bei dem »Frühstück auf dem Grase« wirkte auch die Wahl



des Stoffes mit, welcher allerdings gegen die gute Sitte verstieß. Auf einer Wiese am Rande eines Flusses sitzt eine Gesellschaft von drei Personen, zwei junge Leute in vollständiger Toilette, welche ihr Frühstück zu sich nehmen, und ihnen gegenüber eine völlig unbedeckte Dirne, welche eben aus dem Flusse gestiegen ist und sich setzt, um an dem Frühstück Theil zu nehmen. Im Hintergrunde sieht man eine Gefährtin im Hemde, welche sich noch im Flusse badet. Diese lebensgrossen, mit derben Pinselstrichen hingeworfenen Figuren riefen einen Sturm der Entrüstung hervor. Gleichwohl hatte der Maler damit nichts weniger als eine Verletzung der öffentlichen Moral beabsichtigt, sondern es war ihm nur um ein coloristisches Experiment zu thun gewesen. Als ein leidenschaftlicher Verehrer heller Töne brauchte er in seinem Bilde eine breite Masse, auf welcher er das Licht sammeln konnte. Dieselbe Absicht leitete ihn bei seiner »Olympia«, einem nackten Mädchen, welches auf seinem Lager ruht, mit einer schwarzen Katze und einer Negerin, die ihrer Herrin einen Blumenstrauß bringt. Obwohl dieses Bild ebenso herausfordernd war wie jenes »Frühstück« und dieselbe Methode der Malerei an sich trug, fand es Aufnahme in den »Salon« mit einem »Jesus, von den Soldaten misshandelt«, welchem ein von Engeln umgebener Leichnam Christi voraufgegangen war. Jene »Olympia« gilt für Manets Meisterwerk, in welchem seine künstlerische Persönlichkeit den vollkommensten Ausdruck gefunden haben soll, und deshalb hat Emil Zola, welcher von dem Künstler bezaubert war, weil er seine Eigenart in demselben wiederzufinden glaubte, dieses Bild zum Mittelpunkt seiner eingehenden Charakteristik Manets gemacht*). Wie Theophile Gautier auch in seinem Stil und in seiner Ausdrucksweise der berufene Kritiker und Apostel der romantischen Schule war, so ist Zola der litterarische Missionär des Impressionismus. Seine Analyse der »Olympia« ist deshalb nicht bloss charakteristisch für das Bild, sondern in ihrer Form und in ihrer Methode auch bezeichnend für die Literatur, welche mit dem Romantismus reinen Tisch gemacht hat. »Olympia, auf weissen Tüchern liegend, bildet einen grossen, blassen Fleck auf schwarzem Grunde; in diesem schwarzen Grunde befindet sich der Kopf der Negerin, welche ein Bouquet bringt, und die berühmte schwarze Katze, welche das Publikum so sehr belustigt hat. Auf den ersten Blick unterscheidet man in dem Bilde also nur zwei Töne, zwei schroffe Töne, die sich gegen einander empören. Alle Details sind verschwunden. Man betrachte den Kopf des jungen Mädchens: die

*) Zuletzt in Mes Haines, Paris 1879 (Edouard Manet, étude biographique et critique p. 327—372).



Lippen sind zwei dünne rosige Linien, die Augen sind auf ein paar schwarze Striche beschränkt. Man sehe sich jetzt den Blumenstrauss an und zwar ganz nahe, wenn ich bitten darf: rosenrothe Patzen, blaue Patzen, grüne Patzen. Alles wird vereinfacht, und wenn man sich die Wirklichkeit daraus aufbauen will, muss man einige Schritte zurücktreten. Dann ereignet sich eine seltsame Geschichte: jeder Gegenstand rückt an seine Stelle, der Kopf Olympias löst sich in greifbarem Relief vom Hintergrunde ab, der Blumenstrauss wird zu einem Wunder an Glanz und Frische. Die Richtigkeit des Blicks und die Einfachheit der Hand haben dieses Wunder gemacht. Der Maler ist zu Werke gegangen, wie die Natur selbst zu Werke geht, mit hellen Massen, mit breiten Lichtlagen, und seine Arbeit hat das etwas harte und strenge Aussehen der Natur. An anderen Stellen bemerkt man den Eigensinn des Prinzipienmannes; die Kunst lebt nur vom Fanatismus. Und diese eigensinnigen Prinzipien sind jene elegante Trockenheit, jene Schroffheit in den Uebergängen, die ich angedeutet habe. Es ist der persönliche Accent, der besondere Geschmack des Werkes. Man kann sich keine ausgesuchtere Feinheit denken als die blassen Tinten der Tücher von einem verschiedenartig abgetönten Weiss, auf welchen Olympia ruht. Bei der Nebeneinanderstellung dieser weissen Töne ist eine gewaltige Schwierigkeit überwunden worden. Der Körper des Kindes selbst hat reizende Blässen. Es ist ein junges Mädchen von sechszehn Jahren, ohne Zweifel ein Modell, welches Eduard Manet ruhig kopirt hat, wie es ihm vor die Augen gekommen ist. Alle haben geschrien: man hat diesen nackten Körper unanständig gefunden. Weil es wirkliches Fleisch ist, muss es ein Mädchen gewesen sein, welches der Künstler in seiner jungen, aber schon verwelkten Nacktheit auf die Leinwand geworfen hat. Wenn uns unsere Künstler eine Venus malen, so verbessern sie die Natur, so lügen sie. Eduard Manet hat sich gefragt: warum lügen? warum nicht die Wahrheit sagen? Er hat uns Olympia kennen gelehrt, jene Dirne unserer Zeit, welcher man auf den Trottoirs begegnet, wenn sie ihre magere Schultern in ein dünnes Umschlagetuch von verblichener Wolle wickelt.

Manet hat diesen Weg nicht weiter betreten. Er hat nie wieder Stoffe behandelt, welche ihn mit der öffentlichen Moral entzweiten. Gleichwohl wurde ihm der nächste Salon wieder verschlossen, und er veranstaltete daher im Jahre 1867, dem Beispiele Courbets folgend, eine Separatausstellung seiner Werke, welche wenigstens zur Folge hatte, dass alle Welt von ihm sprach und dass ihn die Jury der Salons nicht mehr mit der alten Unversöhnlichkeit verfolgte. Worin er sich übrigens, abgesehen von seinen künstlerischen Grundsätzen, von Courbet unterschied,



das war seine Lebensweise. Er war weder ein Revolutionär noch ein Cyniker, sondern er liebte eine vornehme Geselligkeit, die edlen Genüsse des Daseins und empfand die höchste Seligkeit seines Lebens, als ihm durch die Vermittlung seines Freundes Antonin Proust, welcher kurze Zeit das Ministerium der schönen Künste verwaltete, der Orden der Ehrenlegion zu Theil wurde. Ja, er träumte sogar von der Ehre, einst Mitglied des Instituts zu werden. Im Anfang der siebenziger Jahre änderte er vorübergehend seine Manier, indem er wieder auf den Naturalismus der alten Meister zurückkam, und zwar war es jetzt Frans Hals, welcher ihn zu seinem »Bon bock« (Salon von 1873) inspirirte. Wie einst in dem »Absinthtrinker« schilderte er hier das Behagen eines Biertrinkers, der schmunzelnd und den Rauch seiner Pfeife von sich blasend hinter seinem Glase sitzt, nach welchem sich seine Hand ausstreckt. Sowohl die breite energische Charakteristik wie der graue warme Gesamnton erinnerte an den holländischen Meister, den Schöpfer der »Hille Bobbe«, welche auch zu den Idealen Courbets gehört hatte. Im nächsten Jahre fiel Manet jedoch wieder in seine alte Manier zurück, wofür das Bild »Am Pont de l'Europe« spricht. Am Gitter einer Brücke sitzt eine Dame mit einem Hunde auf dem Schooss und ein kleines Mädchen, zwei lebensgrosse Figuren, welche mit breiten Strichen und mit der alten Roheit und Empfindungslosigkeit hingebürstet sind. In den Kleidern der beiden Figuren bilden ein schmutziges Blau und ein durch blaue Halbschatten alterirtes Weiss die Haupttöne. Mit ersichtlicher Liebe hat der Maler diese Gegensätze neben einander gestellt, als wollte er an einem recht frappanten, das Auge grausam verletzenden Beispiele beweisen, dass es in der Natur keine Harmonie gibt. Im Salon von 1881, dem ersten, welcher unter der Leitung der von den Künstlern selbst geleiteten Jury stand, hatte Manet sogar die Genugthuung, für das in der gleichen Manier gemalte Portrait eines Löwenjägers, welcher mit seiner Jagdbeute in einem Walde dargestellt war, dessen Bäume wie Nürnberger Spielzeugwaaren aussahen, eine Medaille zweiter Classe zu erhalten. Ueber das Bildniss Rocheforts, welches in demselben Salon Aufnahme gefunden hatte, urtheilt ein Franzose, Arthur Baignières, der sich vom Zolaismus in der Kunst noch freigehalten hat, folgendes: »Ein grotesker Pinsel im Dienste eines kranken Gehirns! Die Ausführung ist eine so gequälte und rohe, dass man eine grobe Stickerei vor sich zu haben glaubt; Stirn und Haare mit ihren eckigen Ansätzen und Verbindungen sehen aus wie auf Stramin ausgeführt. Und diese wunderliche Malerei gilt in den Augen des Künstlers und seiner zahlreichen Anhänger sogar für einen bewundernswerthen Fortschritt.« Im Salon von 1882 stellte



er noch eine »Trinkbude« in den Folies Bergères, einem Pariser Theater, aus, in welchem der Gymnastik, dem Ballet, den Liedersängerinnen und ähnlichen Spezialitäten eine Stätte bereitet ist. Den nächsten sollte er nicht mehr erleben. Er starb am 30. April 1883 an den Folgen der Amputation eines Beines.

An sein eben genanntes letztes Bild hat Baignières einige allgemeine Bemerkungen geknüpft, welche die impressionistischen Bestrebungen in das richtige Licht setzen. »Manet,« so schrieb er, »ist in seiner scheinbar naiven Sansculotterie der raffinirteste und anspruchsvollste Künstler, den ich kenne. Er will um jeden Preis Aufsehen erregen, und das gelingt ihm auch. . . . Ein Comptoir mit Liqueurflaschen, ein Glas mit Rosen, eine in Blau gekleidete junge Verkäuferin wäre das Gewöhnliche. Aber Manet giebt mehr als das. Hinter der Verkäuferin hat er einen Spiegel angebracht, der alles widerspiegelt, was wir sehen und was wir nicht sehen. Das Effektvollste sind ganz oben am Rahmen zwei kleine Füßchen mit grünen Schuhen auf einem Seile, die natürlich einer Seilkünstlerin angehören. Die Impressionisten, welche die absoluteste Inhaltlosigkeit bei einem Bilde fordern, können sich zu diesem »Bar des Folies Bergères« Glück wünschen. Ich aber frage mich: Ist das wirklich eine Schule? Hat die Malerei in der That keine andere Aufgabe, als richtige Farben zu geben? Das wäre allenfalls glaublich, wenn die Natur uns nur Augen und Hände gegeben hätte, ohne geistiges Verständniss. Die Oberfläche allein lehrt keinen Gegenstand kennen. Wer wird z. B. mehr berufen sein, den menschlichen Körper darzustellen, derjenige, der Anatomie studirt hat, oder derjenige, der genau weiss, von welcher Farbe er ist? Ich glaube, der wahre Künstler wird bei jedem, auch dem geringsten Gegenstand mehr sehen, als ob er grün, blau oder roth ist, und mehr wiederzugeben wissen.«

Das System oder vielmehr die Systemlosigkeit der Impressionisten lässt sich am ehesten noch in der Landschaft rechtfertigen oder doch ertragen. Wenn die impressionistischen Figurenmaler von ihren Kollegen aller Richtungen durch eine breite Kluft getrennt sind, weil sie die plastische Schärfe der Silhouette leugnen, nähern sich die Landschaftsmaler unter ihnen Daubigny und den von ihm beeinflussten jüngeren Naturalisten bis zu einem Grade, dass die Grenze zwischen diesen und jenen schwer zu finden ist. Daubigny legte, wie wir später sehen werden, gar keinen oder doch nur einen geringen Werth auf die Zeichnung. Die Farbe genügte ihm zum Ausdruck der Stimmung. Die impressionistischen Landschaftsmaler unterscheiden sich von ihm nur darin, dass sie die Stimmung nicht suchen, noch dieselbe in die Landschaft hineinlegen. Wenn sie sich ihnen ungesucht



in den Weg stellt, findet sie auch ihren Platz in dem mehr oder minder subjectiven Abbilde, welches sie von der Natur geben. Jeder Impressionist hat nämlich eine eigene Art zu sehen, und die erste Bedingung für den Beschauer ist, dass er sich in diese Eigenart hineinversetzt. Manet hatte eine eigenthümliche Vorliebe für blaue Töne, die sich bald derartig in seinem Auge fixirten, dass er das Blau zu dem Grundton machte, von welchem er bei seinen coloristischen Experimenten ausging. Claude *Monet* (geb. 1840) bevorzugt das Violett und gibt daher seinen Landschaften einen violetten Schimmer oder den einzelnen Farben eine violette Basis, welche jene in ihrer individuellen Wirkung bestimmt. Ein Dritter sieht die Farben durch ein röthlich gefärbtes Glas, und so folgt ein jeder seiner subjectiven Empfindung, so dass die Impressionisten eigentlich durch kein anderes Band unter sich verknüpft sind als durch die Verachtung der Linie und der plastischen Form. Jeder Impressionist verlangt auch, dass der Beschauer bei der Betrachtung seines Bildes im Geiste dieselbe Distanz einnimmt, aus welcher der Maler das Bild aufgefasst und gemalt hat. Auf eine gewisse Entfernung verschwimmen die Linien wirklich ineinander bis zur Formlosigkeit, verlieren die Farben ihre bestimmte Physiognomie und die Gegenstände ihre Körperhaftigkeit. Die Impressionisten wollen die Natur wiedergeben, nicht, wie sie ist, sondern wie sie das Auge eines einfachen, durch kein Raffinement der Bildung beeinflussten Menschen sieht. Wenn im Hochsommer zur Mittagszeit die Sonne scheitelrecht auf die Erde herabbrennt, so flimmert es einem so vor den Augen, dass man von den Gegenständen nur unbestimmte Umrisse sieht und dass das Grün der Bäume einem eher grau als grün und das Roth der Ziegeldächer eher braun als roth vorkommt. Camille *Pissarro* (geb. 1830) malt solche Landschaften, welche das Sonnenlicht gleichsam aschgrau gebrannt zu haben scheint. Es ist ihm dabei nicht um die Wiedergabe irgend einer Stimmung zu thun, sondern er will nur die Wirkung des Sonnenbrandes auf die Vegetation und die durch nichts gebrochene Kraft des Sonnenlichtes schildern. Alfred *Sisley* (geb. 1840) und *Boudin* arbeiten mit Ausdrucksmitteln, welche unserem Verständniss mehr entgegenkommen. In den Marinen des letzteren liegt sogar etwas wie Stimmung, und von ihm wird auch die Form nicht so schnöde vernachlässigt wie von den übrigen. Die Seinelandschaften Sisleys kommen in Bezug auf die Feinheit der Naturbeobachtung und die Wahrheit in der Wiedergabe der Lufttöne den Arbeiten Daubignys am nächsten. Allen Impressionisten muss man aber eine ausserordentliche Frische der Auffassung und eine Lebhaftigkeit des Colorits nachrühmen, die sich zum Theil daraus erklären, dass



sie ihre Bilder nicht nach Skizzen im Atelier, sondern vor der Natur selbst vollenden.

Bei den impressionistischen Figurenmalern wird die Vernachlässigung der Perspective, die ausgesprochene Neigung für das Gewöhnliche, Unansehnliche und Hässliche und das Missverhältniss zwischen der Bedeutungslosigkeit der Sujets und dem grossen Maassstabe der Bildfläche immer die Klippe bleiben, an welcher unser Verständniss für dieselben scheitert. Bertha *Morisot* hat die eigenthümliche Caprice, die Figuren durch einen aus weissen, grauen und blassrosa Tönen zusammengewebten Schleier zu sehen und unter diesem Schleier die unversöhnlichsten Farbengegensätze neben einander hinstellen. Ihre Bilder sehen wie Phantome aus, welche schnell an uns vorüberhuschen, ohne einen bestimmten Eindruck zu hinterlassen. Auguste *Renoir* (geb. 1841) malt mit Vorliebe Figuren in Lebensgrösse und Portraits, welchen er trotz der gewagtesten Farbenverbindungen den Stempel der Poesie aufzuprägen weiss. Er placirt z. B. eine in violett und roth gekleidete Dame auf einen rothen Fauteuil, welcher sich von einem Hintergrunde abhebt, auf dem Gelb, Weiss und Grün wild durcheinander gemischt sind. Dass auch diese Art von Malerei in Papageienfarben ihre Verehrer findet, beweist am besten die Charakteristik des Malers aus der Feder des Kritikers Theodor Duret*), welcher von seinen weiblichen Gestalten sagt: »Die Frauen Renoirs sind Zauberinnen. Wenn Sie eine in Ihr Zimmer hängen, werden Sie ihr beim Fortgehen den letzten und bei der Rückkehr den ersten Blick zuwerfen. Sie wird sich einen Platz in ihrem Leben erobern. Sie wird Ihre Geliebte werden. Und was für eine Geliebte! Immer sanft, heiter, lächelnd, die weder Roben noch Hüte braucht und sich ohne Schmucksachen zu behelfen weiss, eine wirklich ideale Frau!«

Wie die Impressionisten gewisse von Millet und Courbet aufgestellte Grundsätze weiter ausgebildet und auf die Spitze getrieben haben, so sind sie auch nicht ohne Einfluss auf jene Schule von Naturalisten geblieben, an deren Spitze der schon oben besprochene Bastien-Lepage steht**). Er, Gervex, Lhermitte, Duez, selbst der Belgier Stevens, der Deutsche Heilbuth und die Italiener de Nittis und Boldini, welche letzteren, wenn sie auch andern Nationalitäten angehören, doch ganz das

*) Théodore Duret, *Les peintres impressionistes*, Paris 1878. Vgl. auch Charles Ephrussi in der *Gazette des Beaux-Arts* Bd. XXI. 2^e Période p. 485 ss., A. de Lostalot ebd. Bd. XXVII. 2^e Période p. 342 ss. (Claude Monet) u. E. Bazire, Manet, Paris 1884.

**) Die Charakteristik desselben auf S. 256 f. war bereits im Jahre 1882 geschrieben. Der Salon von 1883 hat aber erst die Bestrebungen der jungen naturalistischen Schule in ihrem ganzen Umfange gezeigt, so dass wir auf Bastien-Lepage noch einmal zurückkommen müssen.



Gepräge der französischen Kunst tragen, sind bei den Impressionisten in die Schule gegangen. Die Landschaft wird von ihnen mit gleicher Nachlässigkeit behandelt, in der Absicht freilich, damit die Figuren desto besser zur Geltung kommen. Sie werden von der gleichen Vorliebe für rohe Töne in Blau und Grün beherrscht und halten die Malerei en plein air, in freier Luft, für die einzige Methode, um wahr zu empfinden und richtig zu sehen. Endlich knüpfen auch die Naturalisten an Millet und Courbet an und zwar sowohl in ihrer Neigung zum Niedrigen und Gemeinen als in der Verbindung der Figuren mit der Landschaft, nur dass die Naturalisten in der äussersten Verfolgung ihres Principes die Gegenstände in derselben Grösse malen, in welcher sie sich, aus der Nähe betrachtet, ihrem Auge darbieten. Die Darstellung naturgrosser Figuren und in weiterer Consequenz naturgrosser Bäume und Kohlköpfe gehört zu den obersten Grundsätzen der naturalistischen Malerei.

Der Salon von 1883 zeigte, welchen grossen Anhang die neue Lehre in wenigen Jahren gefunden hatte. Wir legen daher das von ihm gelieferte Material unserer Charakteristik zu Grunde. Bastien-Lepage ist der gefeierte Bannerträger dieser Richtung, welche, soweit sie sich auf das bauerliche Genre beschränkt, im wesentlichen auf der Existenzmalerei beruht. Diese Einseitigkeit suchen ihre Vertreter dadurch auszugleichen, dass sie den Mangel an stofflichem Reiz durch den malerischen Reiz ersetzen. Auch diese Absicht hat zur Wahl der naturgrossen Dimensionen beigetragen. Auf einer grossen Leinwandfläche kann man sowohl alle Raffinements der Palette und des Pinsels in unbeschränkter Ausführlichkeit zur Erscheinung gelangen lassen, als auch in Zeichnung und Modellirung mit der Natur wetteifern. Wenn es dem Maler nun gelungen ist, jede Runzel des Antlitzes, jede Falte der Haut, jede Rippe eines Kohlblattes mit scrupulöser Genauigkeit in seine Kopie zu übertragen, so haben wir im besten Falle eine Augenblicksphotographie nach der Natur vor uns. Eine Augenblicksphotographie, weil die Figuren, die Gruppen nicht nach künstlerischen Grundsätzen arrangirt und componirt sind, sondern weil dieselben so abgeschrieben wurden, wie sie eine zufällige Beobachtung erfasst hatte. Diese Malerei beschränkt sich demnach auf die Wiedergabe von individuellen Erscheinungen, welche grösstentheils allein vorgeführt oder, wenn es hoch kommt, durch ein gemeinsames Interesse verbunden oder, am seltensten, durch eine gemeinschaftliche Thätigkeit vereinigt werden. Bastien-Lepage macht eine Reise nach London. Was sieht er? Strassentypen und nichts als Strassentypen, welche er in Naturgrösse wiedergibt! Einen schlaun Burschen in rother Blouse, welcher als Kommissionär auf den öffentlichen Plätzen nach Aufträgen umherlungert,



und eine junge Blumenverkäuferin, auf deren blasses, welches Antlitz das Laster seine Memoiren eingezeichnet hat! Die Virtuosität des Machwerks kann man diesen Bildern nicht abstreiten. Aber wenn man die technischen Kunststücke abzieht und diese ungebührlich grossen Leinwandflächen auf ihre Quintessenz zurückführt, so bleiben nichts übrig als Croquis aus dem Pariser und Londoner Leben, wie sie uns Géricault mit grösserer Schärfe der Charakteristik und mit tieferem Ernst, Gavarni mit grösserer Lebendigkeit und mit Humor, Cham mit mehr Witz und Geist vorgeführt haben. Der Humor insbesondere wird an grossen Darstellungen aus dem Bauernleben von Deutschen wie von Franzosen am schmerzlichsten vermisst. Für Millet war der Humor ein gänzlich unbekanntes Gebiet, und bei Courbet wurden die humoristischen Anläufe zu widerlichen Grimassen. Der Reichthum an Humor, über welchen die deutsche Genremalerei verfügt, bedingte in erster Linie ihren Erfolg bei dem französischen Publikum auf der Weltausstellung von 1878. Die Franzosen zeigten ein volles Verständniss für diesen Humor, aber ihre Künstler scheinen nicht die Organe zu besitzen, um ihn auf ihren Gebilden zum Ausdruck zu bringen.

Im Salon von 1883 erschien ein Gemälde von Bastien-Lepage »Die Liebe auf dem Dorfe«, auf welchem die Darstellung des Platten und Trivialen den Gipfel erreicht hatte. Ein Bauernbursche steht an einem Bretterzaune, welcher zwei Gehöfte von einander trennt. Er stützt seinen rechten Ellenbogen auf einen Zaunpfahl und spielt verlegen mit seinen Fingern. Vermuthlich zählt er an denselben die Vortheile auf, die sich aus seiner Verbindung mit einem jenseits des Zaunes stehenden Mädchen, welchem er kurz vorher eine Erklärung gemacht zu haben scheint, für beide Theile ergeben würden. Die Köpfe — das Gesicht des Mädchens ist nur im verlorenen Profil zu sehen — sind zwar in breiten Flächen, aber doch mit grosser Sorgfalt herausmodellirt. Sie sind sogar beinahe platt behandelt, etwa wie bemalte Faiencen. Bei den Stoffen der Kleider und Schuhe ist schon ein mehr summarisches Verfahren eingetreten, welches in Bezug auf die landschaftliche Umgebung, das Beiwerk, den Hintergrund und die Ferne vollends einer ganz skizzenhaften, rohen Behandlung Platz macht. Da die Luftperspective für die Anhänger dieser Richtung nicht existirt, so erreichen sie nur durch eine rücksichtslose Aufopferung des Beiwerks, dass ihre Figuren zu einer einigermaassen plastischen Wirkung gelangen. Zwischen den lebensgrossen Figuren und ihrer Umgebung, Bäumen, Pflanzen, Häusern und dergl. ergiebt sich, ganz wie auf den Bildern Manets, ein empfindliches Missverhältniss. Bei dem Mangel an Luftperspective rücken die Häuser den



Figuren so sehr auf den Leib, dass jene als zu klein erscheinen. So geht trotz der subtilsten Abschreiberei der Natur das ganze naturalistische Exempel in die Brüche. Gleichwohl bleibt bei dem Streben nach möglichster Wahrheit die Wirkung dieser grossen Bilder aus dem Landleben nicht aus. Aber man darf billig fragen, ob nicht dieselbe Wirkung ohne diesen erstaunlichen Aufwand von Beobachtungen und Detailstudien mit Hülfe der mechanisch arbeitenden Photographie erreicht werden kann, zumal die meisten dieser Künstler jeden seelischen oder geistigen Reflex in den Köpfen ihrer Figuren geflissentlich unterdrücken.

Was neben dem Reiz der Form allen Bildern dieser Gruppe fehlt, ist das dramatische Interesse. Wenn Frauen den Kohl für die Suppe im Gemüsegarten pflücken oder die Wäsche zum Bleichen auf den Rasen legen, wird Niemand in sonderliche Erregung darüber gerathen. Léon Lhermitte, welcher an Energie des Ausdrucks Bastien-Lepage übertrifft, malt einen Schnitter, der in seiner Arbeit innehält, um sich den Schweiss von der Stirne zu wischen. Vor ihm kniet eine Frau, beschäftigt, Garben zusammenzubinden, und im Hintergrunde sieht man noch zwei Gestalten bei dem gleichen Tagwerke. Alles in Naturgrösse, der lange Bauer in der Mitte, seine mächtige Sense und das Getreidefeld, und alles in einem ganz lichten, blonden Tone gehalten, welcher hier zwar durch die blendende Sonne des Hochsommers bedingt ist, der aber im allgemeinen zu den Eigenthümlichkeiten der naturalistischen Schule gehört. Einer ihrer Maler, Leon Tanzi, hat sogar ihre Parole »En plein air, in freier Luft!« auf einem Bilde unter diesem Titel veranschaulicht, indem er auf demselben einen Maler darstellte, welcher auf einem Hofe nach dem lebenden Modelle malt. Ein anderes Gemälde von Lhermitte, eine Gesellschaft von Erntearbeitern, welcher auf dem Hofe einer Meierei ihr Tagelohn ausgezahlt wird, hat bereits Eingang in den Luxembourg gefunden, womit diese neue Richtung in der Malerei gewissermaassen eine officielle Anerkennung und Aufmunterung erhalten hat.

Aus der Zahl ihrer übrigen Anhänger heben wir nur diejenigen hervor, die sich im Salon von 1883, dem ersten Massenerfolge der neuen Schule, hervorgethan haben. Nächst Bastien-Lepage und Lhermitte sind besonders *Laugée* der Aeltere, der schon erheblich früher als jene beiden diese Bahn betreten hat, der aber auch noch nach Anmuth und Schönheit strebt, *Laugée* der Jüngere, Maurice *Leloir*, Henri *Lerolle* und Aimé *Perret* zu nennen, in zweiter Linie J. P. *Meslé*, Madame *Nicolas*, *Pearce*, *Bordes*, *Gotch*, *Goeneutte*, *Hawkins*, *Haquette*, Madame *Breton-Dumont*, Julien *Dupré* und *Prion*. Jean Charles *Cazin*, welchen man gleichfalls dieser Gruppe beizählen darf, hat sich na-



mentlich für seine biblischen Gemälde noch Elemente von Puvis de Chavannes angeeignet.

Einige dieser Naturalisten hängen durch ihr Schulverhältniss mit Bonnat, Laurens und Vollon zusammen, welche sich ihrerseits wieder unter dem Einfluss der spanischen Naturalisten des 17. Jahrhunderts entwickelt haben. Neben Vollon waren es in der Mitte der sechziger Jahre Carolus Duran und ein Jahrzehnt früher Alexander Antigna gewesen, welche Genrebilder aus dem niedrigen Volksleben mit lebensgrossen Figuren in durchaus realistischem Sinne, aber in einer tiefen ernsten Tonart malten. Antigna (1818—1878), ein Schüler von Delaroche, cultivirte anfangs das Sittenbild sogar in der Absicht, die Nachtseiten des menschlichen Daseins zu schildern, wenngleich es ihm nicht um einen sozialistischen Protest oder um eine Anklage gegen die menschliche Gesellschaft im Geschmacke Courbets zu thun war. Er folgte wohl nur der Neigung seines Meisters, Unglücksfälle, Katastrophen und die Widerwärtigkeiten darzustellen, mit welchen der Mensch zu kämpfen hat, ohne sie überwinden zu können. So sah man auf dem ersten Bilde, welches seinen Namen bekannt machte, in eine ärmliche Dachstube hinein. Die Kinder flüchten sich entsetzt in die Arme und auf den Schooss der Mutter, weil draussen ein Gewitter tobt und ein dicht an dem Fenster vorüberfahrender Blitz grell das Gemach beleuchtet (1848). Auf einem zweiten Bilde (1850, im Luxembourg) werden die Bewohner einer Dachstube von einem plötzlich ausgebrochenen Brande überrascht und raffen in ihrer Angst zusammen, was ihnen in die Hände fällt. Nach der Feuersnoth stellte er auf einem dritten Bilde die Wassersnoth dar: eine Bauernfamilie auf dem Dache ihrer Hütte, welche von den reissenden Fluthen des angeschwollenen Stromes umtobt wird. Innerhalb dieses Stoffgebietes bewegte sich Antigna eine Zeitlang fort, bis er das Tragische allmählig zum Sentimentalen herabstimmte und endlich auch an heiteren Szenen und an Darstellungen weiblicher Schönheit Gefallen fand, ohne jedoch seine ersten Erfolge wieder zu erreichen. Carolus Duran, geb. 4. Juli 1837 in Lille, bildete sich in seiner Vaterstadt bei einem wenig bekannten Maler Namens Souchon aus, dessen Stärke vornehmlich in Kopieen nach alten Meistern bestand. Sein Schüler folgte ihm auf diesem Wege, und als er nach Paris ging, fand er an der Mona Lisa von Leonardo da Vinci in der Salle carrée des Louvre ein solches Gefallen, dass er sie mehrere Male kopirte. Bei diesen Arbeiten mag er die feste, wie gemeisselt erscheinende Modellirung gelernt haben, welche für seine eigenen Bilder, namentlich für die Portraits charakteristisch ist. Neben Leonardo interessirten ihn vorzugsweise die Spanier und von ihnen wiederum am meisten Velasquez.



Im Jahre 1861 ging er mit einem Stipendium seiner Vaterstadt nach Rom, wo er sich aber nicht in das Studium der classischen Meister, sondern in das römische Volksleben versenkte. Seiner Erstlingsarbeit, dem »Abendgebet im Kloster San Francesco in Subiaco« (1863) folgte 1865 der »Ermordete«, auf welchem in der realistischen Darstellung ein energisches Pathos zur Erscheinung kam. Der Leichnam ist in der Campagna gefunden worden; barmherzige Brüder haben ihn auf eine Bahre gehoben und bringen ihn den Seinigen, welche den Ermordeten umringen, indem sie ihren Empfindungen lebhaften Ausdruck geben. Dieser »Ermordete« brachte ihm eine Medaille ein. Nach seiner Rückkehr begann er jedoch, wie sein grosses Vorbild Velasquez, sich mit besonderer Vorliebe dem Portraitfach zu widmen und, indem er schrankenlos allen Launen der Mode huldigte, gewann er bald eine solche Beliebtheit auf diesem Gebiete, dass er der bevorzugte Maler der vornehmen oder vielmehr jener Welt wurde, welche sich in den grössten Extravaganzen, in den schreiendsten Disharmonieen der Farbe gefällt. Er opferte jedoch seiner Stellung als Modemaler keineswegs seine energische, fast brutale Ausdrucksweise. Seine Modellirung ist hart, sein Fleischton hat sogar etwas metallenes, und in den Roben und dem ganzen Aufputz der weiblichen Toilette sind die Farbentöne ganz schroff und unverschmolzen neben einander gesetzt. Aber diese Absonderlichkeiten des Pinsels behagten gerade der blasirten Gesellschaft, welche der eleganten Portraits eines Cabanel, Dubufe, Hébert u. s. w. müde geworden war. Seine Frauenbildnisse präsentiren sich gewöhnlich in ganzer naturgrosser Figur, damit die Freude am Toilettenluxus vollauf befriedigt werden kann. Mit den grellen Farben der Toilette contrastirt meist ein ebenso greller blauer, grüner oder rother Hintergrund. Bisweilen ist die Farbencombination, wie z. B. bei dem »Enfant bleu« (dem »Knaben in Blau«) eine solche, dass die Hauptfarbe des Kleides im Hintergrunde wiederkehrt. Die Behandlung im Einzelnen ist eine decorative, fast rohe. Ein wirklich vornehmes Wesen tragen Durans Figuren niemals zur Schau; indessen sind sie sprechende Abbilder des Lebens, und dieser Vorzug hat den Künstler, der grosse Verwandtschaft mit Courbet und Manet besitzt, nur dass er klug genug ist, der Herrscherin Mode alle nur erdenklichen Concessionen zu machen, zu dem fashionabelsten Portraitmaler von Paris erhoben. Einige seiner Bildnisse, wie die »Dame mit dem Handschuh« (1869) und die »Dame mit dem Hunde« (1870) sind sogar in öffentliche Sammlungen (Galerie des Luxembourg und Museum von Lille) übergegangen, und im Jahre 1879 erhielt er für ein Damenbildniss die Ehrenmedaille des Salons.



Auf die Dauer fand Carolus Duran jedoch in der Portraitmalerei allein keine Befriedigung. Wie seine grossen classischen Vorbilder, zu denen sich mit der Zeit auch Paul Veronese gesellte, wollte auch er in der Historienmalerei und in der Malerei der Nackten glänzen, weil er bestrebt war, sich nicht bloss als tüchtigen Maler, sondern als guten Zeichner zu erweisen, worauf der Ehrgeiz aller französischen Künstler zielt. Bald nach dem Kriege begann er an einer Personifikation des herabfallenden Thaus durch eine nackte, weibliche, in der Luft schwebende Gestalt zu malen. Wie Jules Clarétie erzählt, befolgte der entschlossene Naturalist dabei die Methode der Impressionisten. Er arbeitete an seinem Gemälde während des Sommers in Fontainebleau im Freien, damit die Wiedergabe des Lichts in keiner Weise durch die Gewöhnung, im Atelier bei geschlossener Beleuchtung zu sehen, beeinflusst würde. Als der Winter kam und ihm das Malen im Freien unmöglich wurde, liess er, zum Schutze seines Modells und damit das Licht von allen Seiten freien Zutritt fände, ein Glashaus erbauen, in welchem er das Bild vollendete. In demselben Glashause malte er die »Badenden«, welche im Salon von 1875 erschienen, nachdem er die Landschaft im Freien fertig gemacht hatte. Zuvor hatte er noch die »Versuchung einer Heiligen« gemalt, welche vor einer sinnlichen Vision zu einem Cruzifixe flüchtet. Auch auf diesen Bildern kam er nicht über eine decorative Wirkung hinaus, die durch seine frische, wenn auch rohe Farbe unterstützt wurde. Die Bethätigung seines Talents nach dieser Richtung veranlasste die Regierung jedoch, ihm den Auftrag zu einem grossen Plafond für einen der Säle des Luxembourgmuseums zu geben, auf welchem eine Apotheose der Maria von Medicis, der Erbauerin des Palastes, dargestellt werden sollte. Diese Arbeit wurde im Salon von 1878 unter dem Titel Gloria Mariae Medicis ausgestellt, entsprach aber nicht den Hoffnungen, welche man auf Durans Begabung gesetzt hatte. Die Composition der um den Thron der Königin gruppirt, stehenden und schwebenden allegorischen Figuren ist wirr und unverständlich. Vor allem macht sich aber der vollständige Mangel an Phantasie zum Schaden des Gesamteindrucks fühlbar. Veronese und Rubens, an welche Duran vornehmlich dachte, wussten solche Darstellungen denn doch mit einem ganz anderen Leben zu erfüllen und ihnen dadurch den frostigen Charakter zu nehmen. Der Künstler liess sich indessen durch diesen Misserfolg nicht abhalten, die Malerei grossen Stils weiter zu cultiviren. Der Salon von 1882 brachte eine umfangreiche »Grablegung Christi«, welche den Moment schilderte, wo Johannes, der von der Madonna und Maria Magdalena unterstützt im Begriff steht, den Leichnam des Heilandes der Welt mit einem grossen Badeschwamm zu



waschen, in seinem Vorhaben innehält und, in schmerzliches Nachdenken versunken, starr vor sich hinblickt. Es kam dem Künstler seiner ganzen Tendenz nach nicht darauf an, eine religiöse Empfindung wachzurufen, sondern der nackte Leichnam Christi war ihm nur der Mittelpunkt einer coloristischen Studie, die sich wiederum an Paul Veronese anlehnte. Für die Noblesse des letzteren scheint Duran jedoch kein Verständniss zu haben; seine Typen sind überaus vulgär, und der Körper des Erlösers ist ein gewöhnlicher Akt, welcher in keinem Zuge geädelt ist. Einen etwas vornehmeren Eindruck machte die »Vision« im Salon von 1883, welche ein Seitenstück zu jener frühern »Vision einer Heiligen« bildet, indem hier ein greiser Einsiedler zu seinem Entsetzen gewahr wird, dass der gekreuzigte Heiland, vor welchem er in felsiger Einöde kniet, sich in ein nacktes schönes Weib mit langen rothblonden Haaren verwandelt hat, welches Rosen streuend auf den Aermsten zuschwebt. Wie wenig ernst es dem Maler mit diesen religiösen Darstellungen ist, beweist der Umstand, dass er die weibliche Figur genau in derselben Stellung, wie sie auf dieser »Versuchung des heiligen Eremiten« vorkommt, zuvor allein gemalt und ihr den Titel »Morgendämmerung« gegeben hatte. Erst später kam ihm der Gedanke, dieser Figur durch einen pikanten Contrast noch einen stärkeren Reiz zu verleihen. Duran hat sich seine Stellung vornehmlich durch seinen kecken Naturalismus und durch seine robuste Ausdrucksweise gemacht. Als Colorist steht er weit hinter Antoine Vollon (geb. 1833 zu Lyon) zurück, der zwar auch von naturalistischen Tendenzen beherrscht wird, der aber in seiner erstaunlichen Beherrschung der Farbe und in seinem mit höchstem Raffinement ausgebildeten Geschmack für die Feinheiten des Colorits ein idealisirendes Moment mitbringt. Vollon ist ein Autodidakt, welcher nur kurze Zeit die Akademie seiner Vaterstadt besuchte und sich dann als Lithograph und Schildermaler mühsam durchschlug, bis ihn die »Stilleben«, welche er nebenher malte, in weiteren Kreisen bekannt machten. 1864 stellte er zum ersten Male im Pariser Salon aus, im folgenden Jahre erhielt er bereits eine Medaille, und dann stieg er schnell von Stufe zu Stufe bis zum Offizier der Ehrenlegion. Vollon hat auch Landschaften, namentlich holländische Kanalansichten, und Figurenbilder gemalt; aber in erster Linie ist er doch Stillebenmaler. Als solcher umfasst er das ganze Genre in allen seinen Spezialitäten. Er malt todte Seefische wie Abraham van Beijeren, Weintrauben und Krystallpokale wie Davidsz de Heem, todttes Wild wie Frans Snyders; er malt ein abgezogenes Schwein, wie Rembrandt ein gehäutetes Rind, er malt frisch gepflückte Blumen, zarte Gemüse, kupferne Kessel und mit besonderer Vorliebe Waffen und Rüstungen. Ein solches



Waffenstück kam 1875 in die Galerie des Luxembourg, und 1878 erwarb ihm ein zweites, der »Helm Heinrich II.« aus dem Artilleriemuseum, das Offizierskreuz der Ehrenlegion. Obwohl er sich nicht auf ängstliche Detailmalerei einlässt, sondern mit breiten, saftigen Strichen malt, weiss er den Glanz des dunkelgefärbten Stahls, das Blitzen der Vergoldung mit so wunderbarer Treue wiederzugeben, dass man wirkliche Gegenstände vor sich zu haben glaubt. Er ist der grösste Virtuose des Colorits, welchen Frankreich gegenwärtig besitzt und, da ihn sein Genre unablässig auf ein unbefangenes, eingehendes Naturstudium treibt, zugleich von allen Unarten, Unwahrheiten und Extravaganzen frei, an welchen fast die gesammte moderne französische Schule leidet. In vollstem Gegensatz zu dem auf grosse Wirkungen ausgehenden Vollon steht Blaise *Desgoffe*, ein Schüler von Flandrin und Bouguereau (geb. 1838), welcher den Schein der Natürlichkeit durch die peinlichste Detailmalerei zu erreichen sucht und so ängstlich seinen Modellen folgt, dass er in den Werken der Kleinkunst aus Gold, Silber oder edlen Steinen, welche er meist zu Gegenständen seiner zierlichen, auf Holz gemalten Bilder macht, jeden Reflex, jeden Strahl, jedes Zittern des Lichts wiedergiebt, ohne nach einer malerischen Gesamtwirkung zu streben. Wie seine im Jahre 1859 gemalte »Amethystvase« aus dem sechszehnten Jahrhundert (in der Galerie des Luxembourg) beweist, hatte er sich schon frühzeitig eine ausserordentliche technische Fertigkeit erworben. Seine Nachbildungen von Bronzen, Bergkrystallvasen, Juwelierarbeiten, Emailen, Waffen u. s. w., die meist eine historische Bedeutung haben und bisweilen zu einem grösseren Ensemble vereinigt sind, haben aber mehr einen archäologischen, als einen künstlerischen Reiz und sind, von rein malerischem Gesichtspunkte betrachtet, blossе Virtuosenkunststücke. Eine vermittelnde Richtung zwischen Vollon und Desgoffe nimmt Philipp *Rousseau* (geb. 1808) ein, der ältere Bruder des Landschaftsmalers, welcher noch aus der Schule des Baron Gros stammt, aber als Colorist mit seiner Zeit so rüstig vorwärts geschritten ist, dass der hohe Siebenziger heute noch zu den ausgezeichnetsten Malern der französischen Schule gehört. Bis in die vierziger Jahre hatte er im Anschluss an Bertin Landschaften gemalt und sich dann erst dem Stilleben gewidmet, welches er gewöhnlich mit Thieren in Verbindung brachte, so dass dadurch bisweilen die Moral einer Fabel illustriert wurde oder doch eine humoristische Pointe herauskam. Die Luxembourggalerie besitzt z. B. die Mahlzeit einer Katze und ihrer Jungen, welche durch die Dazwischenkunft eines Hundes eine unliebsame Unterbrechung erfährt. »Die Feldmaus und die Hausmaus«, welche sich an den Speisen einer reich besetzten Tafel gütlich thun, sind



aus einer Fabel Lafontaines bekannt. Auf einem dritten Bilde sind mehrere Hunde dargestellt, welche sich auf die Reste eines üppigen Mahles stürzen. Daneben malte er auch Thierstücke, wie die »schlafenden Schwäne am Rande eines Bassins« und das »Blumen fressende Reh« im Luxembourg, den »Affen als Paukenschläger«, den »Affen als Photographen«. Während diese Bilder so breit und kräftig gemalt waren, dass sie, aus der Nähe betrachtet, fast roh erschienen, wählte er für die Stillleben im eigentlichen Sinne, welche er seit dem Ende der sechziger Jahre ausschliesslich malt, eine feinere Färbung, die ein intimeres Verhältniss zu dem dargestellten Gegenstande zur Voraussetzung hat. Diese Bilder, welche die Freuden der Tafel, Obst und Blumen, Austern, Käse, Salat, Spargel und ähnliche gute Dinge vorführen, sind auch in kleinem Maassstabe gehalten. In der Delicatesse der Färbung wetteifern sie mit den saftigsten Bildern Vollons, während sie in Bezug auf Naturwahrheit hinter Blaise Desgoffe nicht zurückbleiben. Was sie aber besonders auszeichnet, ist der Reichthum des farbigen Scheins und die feine Harmonie des Tons, welche das Auge mit Entzücken füllt.

Philipp Rousseau führt uns auf seinen Bruder Theodor und die mit ihm geistig verwandten Landschaftsmaler, deren Charakteristik noch fehlt, bevor wir die Schilderung der modernen Malerei Frankreichs zum Abschluss bringen können. Wir haben im Laufe unserer Darstellung gesehen, wie die Landschaftsmaler wiederholt als Pioniere auftraten, um die Bahn für eine grosse Bewegung vorzubereiten. Im Anschluss an die Engländer Bonington und Constable, welche sich nach den Niederländern gebildet und jetzt auch als die Lehrer der modernen Landschaftsmalerei Frankreichs im Louvre einen Platz gefunden haben, leitete Paul Huet die romantische Reaction gegen die akademisch-classische Landschaft ein, wie es Eugen Delacroix gegen die Historienmalerei der Davidschen Schule that. Ihm schloss sich theils mit Bewusstsein, theils ohne es zu wissen, eine Anzahl von begeisterten Jüngern an. Dann traten in Flers und Cabat die Vermittler zwischen der classischen und der romantischen Richtung auf, welche fast zu gleicher Zeit auf dem Gebiete der grossen Malerei in Delaroche einen Gleichstrebenden fanden. Aber ihr ausgleichender Einfluss hielt nicht lange an. Die elementare Gewalt, welche in den jungen Naturalisten steckte, brach sich trotz des Drucks und der systematischen Tyrannei von Seiten der Akademie dennoch Bahn, und Diaz, Corot, Rousseau, Dupré, Troyon und andere feierten ihre Triumphe, deren Blüthezeit ungefähr in die Zeit von 1850–1870 fällt. In der Mitte dieses Zeitraums erhoben sich aber wieder andere Elemente, welche den ursprünglich realistischen Standpunkt der Romantiker noch weiter ver-



schoben. In Courbet und den impressionistischen Landschaftmalern haben wir bereits die Vertreter dieser Richtung zum grösseren Theile kennen gelernt. Die neueste Landschaftsmalerei huldigt wiederum, als ob auch in der Kunst gewisse Naturgesetze wirksam wären, gemässigten Tendenzen. Aber auch ihnen gegenüber erscheint Rousseau als ein Romantiker, nur dass sich heute der frühere, mit diesem Wort verbunden gewesene, revolutionäre Sinn verloren hat und der rein poetische zurückgeblieben ist.

Theodor Rousseau wurde am 15. April 1812 zu Paris als der Sohn eines Schneiders geboren*). Inmitten der hohen Häuser und der engen Strassen, in welchen seine Jugend verfloss, entwickelte sich sein künstlerisches Gefühl und seine leidenschaftliche Liebe zur Natur gleichwohl so frühzeitig, dass er schon als zwölfjähriger Knabe einen Band des *Gil Blas* illustrierte. Im Alter von dreizehn Jahren machte er einen Ausflug nach dem Jura, wo die Heimath seines Vaters war, und brachte von demselben ein kleines Skizzenbuch mit Landschaften mit. Ein Oheim, welcher im Atelier Davids gelernt hatte, erkannte aus diesen Zeichnungen die ursprüngliche Begabung des Knaben und brachte ihn zu dem Landschaftsmaler Rémond, welcher ihn seine Studien kopiren liess. Bald hatte er darin eine solche Fertigkeit erlangt, dass man die Kopieen von den Originalen nicht unterscheiden konnte. Aus dieser ersten Lehrzeit stammt nach Rousseaus eigener Versicherung eine Ansicht des alten Telegraphenthurms auf dem Montmartre, welche bereits ein so bedeutendes technisches Geschick, eine so gewandte Pinselführung zeigt, dass Philipp Burty nicht geneigt ist, diese Studie für die Arbeit eines vierzehnjährigen Knaben zu halten. Im Jahr 1828 trat Rousseau in das Atelier von Guillon-Lethière, einem Gesinnungsgenossen Davids, ein, welcher damals eines bedeutenden Rufes als Lehrer genoss. Hier musste der junge Künstler nach Gipsabgüssen und lebenden Modellen im Geschmack der Antike zeichnen; aber Lethière war nicht so tyrannisch wie David. Rousseau durfte daneben auch seine eigenen Wege gehen und machte theils Studien nach der Natur in der näheren und weiteren Umgebung von Paris, in Moret, im Thale von Chevreuse und im Walde von Compiègne, theils kopirte er im Louvre die Thiere auf den Bildern von Van de Velde und Karel Dujardin oder die sonnigen Landschaften

*) Philipp Burty in der *Gazette des Beaux-Arts* Bd. XXIV. p. 305—325. — A. Teichlein in der *Zeitschrift für bildende Kunst* Bd. III. (1868), S. 286 ff. — Alfred Sensier, *Souvenirs de Théodore Rousseau*, Paris 1872. — Ch. Blanc, *Les artistes de mon temps*, Paris 1876, p. 436 ss. — E. Chesneau, *Peintres et statuaires romantiques*, Paris 1880 p. 273—280.



Claude Lorrains. Um diese Zeit ergriff die romantische Bewegung, welche in ihrem inneren Kern eine Rückkehr zur Natur bedeutete, alle jüngeren Künstler, und auch Theodor Rousseau folgte den Fahnen, welche Géricault, Delacroix, Paul Huet und andere entfaltet hatten. Auf Studienreisen nach der Auvergne und der Normandie, welche er während der Jahre 1830 bis 1832 unternahm — 1831 hatte er das Atelier von Lethière verlassen —, befestigte sich noch sein Naturgefühl. In letzterem Jahre stellte er auch zum ersten Male im Salon aus. Es war eine Landschaft aus der Auvergne, der 1833 ein »Blick von der Küste bei Granville« folgte. Während dieses Jahres machte er seine ersten Ausflüge nach dem Walde von Fontainebleau, dessen Reize damals noch völlig unbekannt waren und der später sein beständiger Aufenthaltsort werden sollte. Schon damals entstanden mehrere seiner besten Bilder, wie die »Ansicht des Beckens von Paris und des Seinelaufs«, das »Thäl von Bas-Meudon und die Insel Séguin« und der »Hochwald von Compiègne«. Für ein Bild im Salon von 1834, dessen Motiv ebenfalls dem Walde von Compiègne entlehnt war, erhielt er eine Medaille dritter Klasse und in dem jungen Herzog von Orleans fand er sogar, wahrscheinlich auf Veranlassung Ary Scheffers, einen Käufer desselben. Rousseau konnte also mit guten Hoffnungen in die Zukunft blicken und er unternahm, um sein Studienfeld zu erweitern, eine Reise nach dem Jura. Eine Frucht derselben, der »Abstieg von Kühen im oberen Jura«, und ein zweites Bild, welches er in der Vendée gemalt hatte, eine »Kastanienallee«, waren für den Salon von 1835 bestimmt. Da traf ihn der völlig unerwartete Schlag, dass die Jury diese Bilder zurückwies. Die Akademiker kämpften damals mit jener Erbitterung, welche die Sorge um die bedrohte Existenz einflösst, gegen die mit immer lebhafterem Ungestüm vorrückenden Romantiker, und diesem Kampfe fiel auch Rousseau zum Opfer, der in ihren Reihen focht. Bis zum Jahre 1848 wurden seine Bilder ohne Ausnahme aus dem Salon ausgeschlossen, und wenn dieser Umstand ihn auch in schwere Verlegenheiten brachte, weil die Käufer seine Bilder nicht zu sehen bekamen, so litt doch sein Ruhm unter dieser Ausschliessung nicht. Die Kritiker der romantischen Schule nahmen sich seiner mit derselben Wärme an, mit welcher sie später, wie wir oben gesehen haben, den Bauernmaler Millet über sein Elend zu trösten suchten. Gustav Planche, der literarische Vorkämpfer der künstlerischen »Bohème«, trat frühzeitig für Rousseau und die von ihm vertretene oder eigentlich eröffnete, naturalistische Richtung ein. Bald schlossen sich ihm Th. Thoré (W. Bürger) und Theophil Gautier an, und so wurde Rousseau auf literarischem Wege ein berühmter Mann, während er seine Bilder für



Schleuderpreise verkaufen musste. Charles Clément hat daher nicht Unrecht, wenn er in seiner Studie über »die französischen Landschaftsmaler« zu verstehen gibt, dass Rousseau einen Theil seines Ruhms der Jury verdankt, die ihn so hartnäckig verfolgte*). Bevor Rousseau bekannt war, hatte er schon einen grossen Ruf erlangt. Man fragte einander: »Haben Sie Bilder von Herrn Rousseau gesehen?« — »Nein!« — »Ich auch nicht! Aber sie sind wunderbar! Die Jury weist sie zurück. Diese Jury — (na, Sie wissen!) Herr Rousseau ist der grösste Maler unserer Zeit.«

Jenen »Abstieg der Kühe«, den die Jury zurückgewiesen hatte, kaufte Ary Scheffer für tausend Francs und stellte ihn in seinem Salon aus, nach welchem alles, was damals zur romantischen Schule in der Kunst und in der Literatur gehörte, Delacroix, George Sand und viele andere, wallfahrteten, um zu Gunsten des Zurückgewiesenen zu demonstrieren. Dieser liess sich durch sein Missgeschick von seiner einmal eingeschlagenen Richtung nicht abwendig machen, und seine ursprüngliche Kraft kam nur noch stärker zum Ausdruck. Im Verein mit Jules Dupré, welcher damals sein Ateliergenosse war, machte er eine Reise nach Berry und den Landes, und aus diesen sumpfigen Küstengegenden des Ozeans holte er einige seiner schönsten Motive. Jene Zeit, in welcher er mit dem Widerstande der Salon-Jury zu kämpfen hatte, war überhaupt die ergebnissreichste seiner künstlerischen Thätigkeit. Im Anfang der vierziger Jahre entstand jenes unter dem Namen »La mare« (die Lache) bekannte Bild, welches Rousseaus künstlerische Eigenart in vollem Umfange charakterisirt**). Sein Lieblingsbaum war die Eiche, und eine gewaltige, breitästige, uralte Eiche nimmt auch das Centrum des Mittelgrundes auf diesem Gemälde ein. Vor derselben erstreckt sich ein kleiner Sumpf, in dessen trüber Oberfläche der graue, glanzlose Himmel einen matten Widerschein findet. Im Hintergrunde links sieht man eine Allee von Bäumen, rechts ein kleines Gebüsch und einen Baumstumpf, von welchem sich noch ein kahler Ast emporstreckt. Das leicht gewellte, mit Riedgras bewachsene Vorterrain ist in Schatten gelegt; Rousseau bedurfte aber dieses schon von den alten Niederländern angewendeten Kunstgriffes nicht, um die verschiedenen Pläne in seinen Landschaften von einander zu scheiden und dieselben gegen den Vordergrund zurücktreten zu lassen. In der überaus feinen Abstufung dieser Pläne vom

*) Charles Clément, *Etudes sur les Beaux-Arts en France*, Paris 1869 p. 354.

**) Diese Landschaft wurde 1861 für 2000 Frs. und 1883 auf der Versteigerung der Sammlung Narischkine für 20 200 Frs. verkauft.



Augenpunkte bis zum Horizonte hatte Rousseau, Dank seinen unablässigen Naturstudien, eine ausserordentliche Virtuosität erlangt, welche ihm gestattete, mit den geringsten Mitteln die grössten Wirkungen zu erzielen. In den Naturausschnitt, welchen er zum Motive eines Bildes wählte, versenkte er sich so tief, dass er jeder Erdwelle, jedem Grashalme, jedem Blatte sein individuelles Dasein ablauschte. Das Blitzen des Sonnenlichts auf der stagnirenden Wasserfläche, das Funkeln der Thautropfen auf den Spitzen der Gräser, das Schweben der Luft in der Ferne, wenn die Sonne untergeht — diese und ähnliche flüchtige Erscheinungen weiss er mit so sicherer Hand und mit so feiner Empfindung festzuhalten, dass er selbst den unscheinbarsten Gegenden einen poetischen Reiz verleiht. Es kam sogar häufig vor, dass Rousseau mit Absicht ein vollkommen reizloses und armseliges Motiv wählte, um die Kraft seiner Stimmung, welche er in dasselbe hineinrug, desto stärker wirken zu lassen. Dieses innige Verhältniss, in welches Rousseau und die Geistesverwandten zur Natur traten, giebt ihren Landschaften ein ganz bestimmtes, subjectives Gepräge, und man hat daher für die Vertreter dieser Richtung die Bezeichnung als »Meister des Paysage intime« gefunden. In der Wiedergabe des Gesehenen verfährt Rousseau mit strengster Objectivität. Er mildert nichts, er verschönt keinen Zug und schreckt auch vor keinem Wagniss zurück. Er sucht die flüchtigsten Erscheinungen der Atmosphäre in dem Flimmern der Luft, in dem Vorüberziehen der Wolken festzuhalten; aber stets giebt die Stimmung seiner Seele auch den Grundcharakter seines Gemäldes an. In der Landschaft selbst fesselten ihn besonders diejenigen Objecte, welche keinem Wechsel unterworfen sind: mit Moos bewachsene Felsen, hundertjährige Eichen, Sümpfe und stehende Gewässer. Leben und Bewegung erhalten seine Landschaften erst durch den Himmel, der, wie bei Fromentin, gewöhnlich zwei Drittheile der Bildfläche einnimmt. »Durch den Himmel, sagt Chesneau, ruft er die Wunder seiner Färbung hervor. Der Himmel gibt uns auf seinen Gemälden durch die Beleuchtung die Stunde des Tages an und durch die Beleuchtung desselben erfahren wir auch die Jahreszeit. Es muss aber bemerkt werden, dass Rousseau aus Instinkt, aus Neigung oder Laune meist die hohe Jahres- und Tageszeit wählt, den Mittag und den Sommer, oft auch die sich neigende Tages- und Jahreszeit, den Herbst und den Sonnenuntergang.«

Das Jahr 1848 brachte mit einem Schlage eine Veränderung in Rousseaus Stellung zur Oeffentlichkeit. Er, dem länger als ein Jahrzehnt die Thüren des Salons verschlossen gewesen waren, wurde neben anderen Romantikern, wie Delacroix und Ary Scheffer, zum Mitglied der Jury gewählt, welche über die Aufnahme von Bildern in den Salon zu ent-



scheiden hatte. Ferner ertheilte der Minister Ledru-Rollin ihm und Dupré einen Staatsauftrag für die damals beträchtliche Summe von viertausend Francs. Wenn es auch mit dieser neuen Herrlichkeit bald zu Ende ging, so war doch Rousseaus offizielle Stellung fortan gesichert. Nach den Umwälzungen der Junitage von 1848 zog sich Rousseau ganz nach Barbizon, und hier wohnte er, in stetem Zusammenhange mit seinem geliebten Walde von Fontainebleau, bis zu seinem Lebensende. Der Salon von 1849, in welchem er die »Avenue de l'Isle-Adam«, die »Wald-lisiere« und eine Herbstlandschaft ausstellte, brachte ihm eine Medaille erster Klasse und eine andere Medaille im Werthe von tausend Francs. Aber in diesem Salon musste Rousseau zugleich erfahren, dass er mehr dem Namen als seinen Bestrebungen nach bekannt war, und dass das Publikum immer noch nicht diejenige Reife erlangt hatte, um die volle Wahrheit an Stelle der stilisirten Unwahrheit und Unnatur der Akademiker ruhig hinnehmen zu können. »Wir erinnern uns, erzählt Charles Blanc, dass Rousseau im Salon von 1849 ein Waldinneres ausgestellt hatte, welches ganz grün gehalten war, aber in jenem heitern, jungen und lichten Grün, welches dem Auge schmeichelt und die Sinne entzückt: einige weisse oder rostbraune Kühe weideten da in der Lichtung; andere kälten wieder, träge auf das keimende Gras gestreckt. Diese Landschaft erregte Aergerniss. Man hätte meinen sollen, dass das erste Grün des Frühlings für die Augen der Pariser etwas verletzendes hatte. (Heute schwärmt alle Welt für dieses lichte Grün.) Unsere Landschaftsmaler hatten das Publikum derartig an die rothen Bäume, an die schmutzgrünen Rasen gewöhnt, dass jede andere Farbe in der Landschaft unpassend erschien. Die Farben des Herbstes waren allein anständig, und wenn Jemand es wagte, sich von denselben zu entfernen, so verfehlte der Philister nicht, »Spinat!« zu rufen, um für einen Kenner zu gelten. Man hatte sozusagen die Landschaft »fructidorisirt«^{*)}. Rousseau erwarb sich also das Verdienst, den Frühling in seine Rechte wieder einzusetzen, die hellblonde Natur ebenso gut wie die brünette zu malen, die feuchten, sanften und frischen Landschaften des Berri ebenso gut wiederzugeben, wie die rauhen Felsen des Waldes von Fontainebleau, mit demselben Glück ausgetrocknetes Feld und freundliche Wege mit Säumen von frischem Grün, die spriessenden und die fallenden Blätter darzustellen. Bisweilen ist es vorgekommen, dass er sich in der Ausführung gehen liess, niemals aber in der Zeichnung; denn gerade in der Zeichnung liegt seine Stärke.

^{*)} Dieses Wortspiel lässt sich seinem ganzen Inhalte nach im Deutschen nicht wiedergeben. Man könnte etwa sagen »verherbstet«.



Mehr vielleicht als durch die Eigenschaften des Tons hat er durch die Zeichnung seinen Werken den Charakter gegeben, ist er abwechselnd erhaben in der »Eiche auf dem Felsen«, melancholisch in den »Schluchten von Apremont«, vertraulich und anmuthig in dem »Rande eines Teichs« und den »Ufern der Bouzaime« und ernst und streng in den Landschaften aus der Sologne gewesen.«

Im Salon von 1852 erschienen wieder einige solcher Frühlingsbilder, so dass sich das Publikum allmählig an diese spinatgrünen Wiesen und Büsche zu gewöhnen begann. Rousseau erhielt in Folge der Bilder dieses Jahres auch das Ritterkreuz des Ordens der Ehrenlegion und eines derselben, »Ausgang aus dem Walde von Fontainebleau«, wurde für die Galerie des Luxembourg angekauft. Zwei Jahre später stellte er eines seiner Hauptwerke, den »Sumpf in den Landes«, aus, in welchem er bewies, ein wie tiefes Studium er auf das, was er die »Planimetrie« nannte, das heisst die gewissenhafte Beobachtung der linearen Bedeutung der horizontalen Pläne, verwendet hatte. Dieses Bild, welches 1881 auf der Versteigerung der Sammlung Hartmann um 129 000 Francs für den Staat angekauft wurde, vertritt den Meister gegenwärtig im Louvre. Wie gewöhnlich ist der Vordergrund so in Massen behandelt, dass der Blick des Beschauers schnell darüber hinweggleitet, um sich in das sumpfige, unter den Strahlen der Mittagssonne roth und gelb glitzernde Terrain zu versenken, welches sich in eine weite Ferne verliert, wo die Dünenkette den Horizont begrenzt. Im Mittelgrunde plätschert eine Heerde von Kühen in dem stehenden Gewässer herum, und von rechts her durchschneidet die sumpfige Fläche ein Gehölz von schlanken Birken, durch deren Stämme das von hinten erglühende Licht einen Weg findet. Dieses Durchscheinen des Sonnenlichtes durch die Baumstämme eines Wäldchens oder ein ganz aus der Ferne durch eine Lichtung hindurchgleitender Sonnenblick waren Momente, welche Rousseau mit Vorliebe auf seinen Landschaften zur Darstellung brachte. In solchen Punkten, in welchen er die Stimmung auf das schärfste accentuiren konnte, sah er die Höhe, den »Knoten« seiner landschaftlichen Compositionen. Ueber der wirkungsvollen Beleuchtung und der überaus feinen Abtönung des scheinbar unbegrenzten Hintergrundes, welche den »Sumpf in den Landes« zu einem Werke von unerschöpflichen malerischen Reizen machen, liess sich aber die skizzenhafte Behandlung des Details nicht übersehen. Rousseau war in dieser Beziehung schon der Vorläufer der Impressionisten, indem er sich begnügte, blosse »Eindrücke« zu geben und über dem Schein der Dinge das Wesen derselben zu vernachlässigen. Charles Clément machte schon im Jahre 1853 auf diese Eigenschaft Rousseaus aufmerksam und wollte



den meisten Gemälden des Künstlers nur den Werth von Studien zugestehen. Diese Einwürfe der Kritik einerseits und eine Lähmung andererseits, welche die ausserordentliche Leichtigkeit und Schnelligkeit seiner Hand beeinträchtigte, veranlassten ihn, etwa seit der Mitte der fünfziger Jahre zu einer mehr ins Einzelne gehenden Behandlung zu greifen, welche sich namentlich auf eine sorgfältigere Durchführung der Blätter und Pflanzen erstreckte. Aber gerade dadurch verloren seine Bilder den ihnen sonst eigenthümlichen Reiz der Frische. »Meistens besteht das Laub, so schrieb Julius Meyer 1866 über seine letzten Bilder, aus einer Menge emailartig neben einander aufgetragener Punkte, die durch das Bestreben, ihnen den richtigen Tonwerth zu geben, schwer und körperhaft geworden sind. Auch verliert oft die Vegetation, indem Rousseau der Farbe eine besondere Tiefe und Kraft verleihen will, den weichen in der Luft schwebenden Schein. Insbesondere sind noch die Lüfte schwer, das Blau des Himmels allzu gewaltsam, die Wolken zu sehr ‚gemauert‘, zu materiell behandelt.«

Dieser Rückgang seines Könnens machte sich in Rousseaus äusserem Lebensgange nur wenig bemerkbar. Obwohl er auch jetzt noch oft genug mit Geldverlegenheiten zu kämpfen hatte, wurden ihm auf der anderen Seite alle Ehrenbezeugungen zu Theil, auf welche er Anspruch machen konnte. Auf der Weltausstellung von 1855 erhielt er eine erste Medaille und auf der Weltausstellung von 1867 wählte ihn die internationale Jury zu ihrem Präsidenten und verlieh ihm die höchste Auszeichnung, eine Ehrenmedaille. Seit 1865, wo er den Auftrag erhalten hatte, zwei decorative Gemälde für den Speisesaal des Fürsten Demidoff in Paris für 20000 Francs zu malen, trat dann auch in seinen äusseren Verhältnissen eine günstige Wendung ein. Leider sollte er sich derselben nicht lange erfreuen. Er hatte bei der Vertheilung der Auszeichnungen von Seiten des Staates aus Anlass der Weltausstellung auf das Offizierskreuz der Ehrenlegion gerechnet, dasselbe aber, wie es heisst, in Folge einer Hofintrigue, nicht erhalten. Er nahm sich diese Zurücksetzung so zu Herzen, dass er auf das Krankenlager geworfen wurde, von dem er sich nicht mehr erheben sollte. Die Lähmung machte immer weitere Fortschritte und setzte seinem Leben am 22. Dezember 1867 ein frühes Ziel.

Seit dem vorzeitigen Erlöschen dieses glänzendsten Sternes der berühmten »Plejade« von Landschaftsmalern aus dem Walde von Fontainebleau hat die französische Malerei kein Talent hervorgebracht, welches einen Vergleich mit Rousseau aushielte. Nur Jules Dupré, sein Freund und Gesinnungsgenosse, steht heute noch schaffenskräftig auf



seinem Posten als einzige lebende Erinnerung an eine Zeit, welche bereits der Geschichte angehört*). Geboren im Jahre 1812 in Nantes, lernte er schon frühzeitig bei seinem Vater, der eine Porzellanfabrik besass, zeichnen und malen. In noch höherem Grade Autodidakt als Rousseau, stellte er sich in vollsten Gegensatz zu jeder künstlerischen Ueberlieferung und suchte der Natur mittelst der Farbe so nahe als möglich zu kommen. Die Motive zu seinen ersten Bildern, welche im Salon von 1831 erschienen, wählte er aus dem Departement Haute-Vienne, einem Theile des alten Limousin, und auch später blieben das westliche Frankreich, Berri, die Sologne, gelegentlich auch die Pyrenäengebiete und besonders Isle-Adam, wo er schliesslich seinen Wohnsitz nahm, das Hauptgebiet seiner Naturstudien. Im Jahr 1833 erhielt er bereits eine zweite Medaille, 1849 das Ritter- und 1870 das Offizierskreuz des Ordens der Ehrenlegion und dazwischen, auf der Weltausstellung von 1867, wiederum eine zweite Medaille. Mehr ist von seinem äusseren Lebenslaufe nicht zu sagen, da sich Dupré lange Jahre von den Ausstellungen fern gehalten und in stiller Zurückgezogenheit gelebt hat. Erst auf der nationalen Kunstausstellung von 1883, der ersten, welche der Staat arrangirt hatte, nachdem er seit 1881 die Leitung der jährlichen Salons den Künstlern überlassen, erschien Dupré, der beinahe schon in Vergessenheit gerathen war, wieder mit acht Landschaften. Unter ihnen waren einige, welche ihn noch in seiner vollen Kraft zeigten, obgleich seine pastose Malweise mit der jetzt herrschenden Manier in noch stärkerem Widerspruch steht, als es vor dreissig und vierzig Jahren der Fall gewesen war.

Obwohl Dupré Jahre lang mit Rousseau in innigster Gemeinschaft lebte, sind beide doch nur in ihren Grundanschauungen, in ihrem allgemeinen Verhältniss zur Natur mit einander verwandt, nicht aber in den Einzelheiten ihrer Methode. Sie sind beide Naturalisten und bis zu einem gewissen Grade auch Romantiker. Aber Dupré ist die robustere Natur von beiden. Rousseau war ungleich poetischer veranlagt als jener, und deshalb war ihm das Motiv gleichgültig, weil seine Seele poetische Kraft genug besass, um sie auch der Landschaft einflössen zu können. Anders bei Dupré. »Der Gegenstand, so charakterisirt Charles Clément sein Verfahren, spielt auf seinen Gemälden die Hauptrolle. Er sucht zuvor die Uebereinstimmung, das richtige Verhältniss der Linien zu einander; er ordnet das Beiwerk unter, er concentrirt das Interesse auf den Mittelpunkt der Composition und nähert sich so der stilisirenden

*) J. Claretie, *L'art et les artistes français contemporains*, Paris 1861 p. 7 s. — Ch. Clément, *Etudes sur les beaux-arts en France*, Paris 1860 p. 348 ss.



Malerei. Aber nicht die Zeichnung ist die entscheidende Eigenthümlichkeit seines Talents, sondern die Farbe, die Art und Weise, wie er die Farbe auffasst und wie er mit ihr verfährt. Sein beständiges Streben ist darauf gerichtet, die Genauigkeit eines Tons, den von der Natur gelieferten Ton zu erreichen; er gelangt dazu, aber indem er nach unserer Ansicht einen der wichtigsten Grundsätze der Kunst ausser Acht lässt. Die Sache ist nämlich die: soll die Kunst die genaue Wiedergabe, der Abklatsch des Modells oder nur seine Uebersetzung sein? Für uns kann die Antwort nicht zweifelhaft sein: die Kunst muss ihr Object umgestalten. Sie muss dasselbe hinsichtlich der Farbe thun. Und warum diese Nothwendigkeit? Weil die Kunst die Natur mit andern Mitteln darstellt, als diejenigen sind, welche die Natur selbst anwendet. Die Malerei bedient sich einer einzigen Fläche, um verschiedene Flächen darzustellen; sie bedient sich unvollkommener und an Zahl beschränkter Farben, um die verschiedenartigsten Töne und unendlich vielen Nüancen wiederzugeben; sie bedient sich mineralischer, mehr oder minder undurchsichtiger Stoffe, um zum Beispiel für das Auge den Schatten fühlbar zu machen, welcher in der Natur nicht ein Körper ist, sondern ein Nichts, die vollständige oder verhältnissmässige Abwesenheit des Lichts. Um auf unsern Gegenstand zurückzukommen, was geschieht, wenn ein Maler, indem er die Grundbedingungen seiner Kunst verkennt, irgend einem Theile seines Gemäldes seinen absoluten Werth, seinen wirklichen Ton verleiht? Es kommt dahin, dass man, da die Harmonie zwischen diesem Theile und dem Ganzen schlechterdings hergestellt werden muss, weder genug Licht den hellsten Stellen der Composition zuführen, noch den Schatten, den Vordergründen, den Volltönen genug Kraft geben kann. Die Harmonie wird zerstört, und man erkaufte einen partiellen und erst in zweiter Linie nützlichen Vorzug durch einen Grundfehler. Die Farbenscala der Palette ist nicht so ausgedehnt wie die der Natur, und wenn man Wirkungen begegnet, welche ohne Unzuträglichkeiten nicht wiederzugeben sind, so muss man es machen wie die Sänger, wenn sie gewisse hohe Töne nicht erreichen können, man muss transponiren. Dieses Transponiren alterirt freilich den absoluten Werth der Töne; aber die Melodie wird dadurch in keiner Weise verändert.»

Um die Wahrheit des einen Tons zu erreichen, auf welchen Dupré die ganze Wirkung eines Gemäldes zuspitzt, legt er eine Farbenlage auf die andere, so dass die bemalte Leinwand bisweilen den Charakter eines Reliefs annimmt. Man hat an dieser »Malerei mit der Maurerkelle«, wie man sie genannt hat, sowie an der von Dupré beliebten, summarischen Behandlung der Details mit Recht Anstoss genommen. Immerhin sind



aber die Landschaften Duprés, namentlich seine Sonnenuntergänge, mit einer starken poetischen Kraft erfüllt, welche man unter der jüngeren Generation der Landschaftsmaler vergeblich sucht. Dupré ist sich dieses Vorzuges auch wohl bewusst. Denn als man einst — es war noch zur Zeit Louis Philipps — vor ihm die Behauptung aufstellte, die Daguerreotypie werde am Ende der Malerei den Garaus machen, gab er zur Antwort: »Ach nein! solange man nicht eine Maschine erfindet, welche ein Herz und eine Seele besitzt, werden die Künstler nichts zu fürchten haben.« Und dieses Streben nach Poesie weist Dupré trotz seiner durchaus realistischen Darstellungsmethode eine Stelle unter den Romantikern an.

Schüler im eigentlichen Sinne hat weder Rousseau noch Dupré gehabt. Bei letzterem ist nur sein Bruder Leo Victor in die Lehre gegangen, der sich aber keine hervorragende Stellung erobert hat. Stärker ist Duprés Einfluss auf Constant *Troyon* (1810—1865) gewesen, der seinen Ruhm aber auch mehr seinen Thierstücken als seinen Landschaften verdankt. Geboren am 28. August 1810 als der Sohn eines Beamten der Porzellanmanufactur in Sèvres, wuchs er unter einer künstlerischen Umgebung auf. Die Porzellanmaler, zu denen auch sein Oheim gehörte, welcher sich des Knaben nach dem frühen Tode des Vaters angenommen hatte, huldigten freilich noch einer in die Rococoperiode zurückreichenden Richtung, die höchstens etwas durch die Davidschen Kunstanschauungen beeinflusst war. Merkwürdiger Weise schloss sich der junge Troyon derselben nicht an, sondern er wendete sich direkt an die Natur und machte seine Studien in der waldreichen Umgegend von Sèvres. Bei diesen Studien in der Natur traf ihn eines Tages Camille Roqueplan, jener Anhänger der romantischen Schule, den wir bereits (S. 65) kennen gelernt haben. Er ertheilte dem jungen Autodidakten einige Rathschläge, welche demselben die Augen über gewisse, ihm bis dahin unverständlich gebliebene Dinge öffneten. Troyon bat um die Erlaubniss, Roqueplan in Paris besuchen zu dürfen, und so wurde der junge Mann schnell in die Praxis seiner Kunst eingeführt. Als Troyon sich später — um das Jahr 1842 — in Paris niederliess, war der Kampf der romantischen, von der Natur ausgehenden Landschaftsmaler gegen die stilisirenden Akademiker bereits im besten Gange. Troyon schloss sich dieser Bewegung an, und zwar war es vorzugsweise Jules Dupré, den er sich als Vorbild erwählte. Dieser Umstand mag vielleicht dazu beigetragen haben, dass seine Landschaften zunächst wenig Beachtung fanden, obwohl sich die litterarischen Stimmführer der romantischen Schule ihrer auf das lebhafteste annahmen. Allmähig suchte sich Troyon auch von dem Einflusse Duprés zu emanzipiren und einen eigenen Weg einzuschlagen. Er fand ihn, indem er die



Thierstaffage, welche er seinen Landschaften zu geben liebte, immer selbstständiger und freier entwickelte und schliesslich dem Thiere auf seinen Gemälden eine der Landschaft ebenbürtige Rolle anwies. Charles Blanc, der auch zu den Protektoren Troyons gehörte, weil er frühzeitig in seinen Bildern »ein Gefühl für das Ländliche« bemerkt hatte, »welches alle unsere Jugenderinnerungen erweckte und uns im Grunde der Seele bewegte«, erzählt, wie Troyons Ruhm schliesslich auf offiziellem Wege gemacht wurde, so dass auch das grosse Publikum ihm seine Anerkennung nicht mehr versagen konnte*). Nach der Revolution von 1848 wurde Blanc zum Direktor der schönen Künste ernannt. Da Troyon zum Salon von 1849 mehrere Landschaften eingesendet hatte, von denen einige vom Staate angekauft wurden, beschloss der neue Direktor, für den Künstler das Kreuz der Ehrenlegion auszuwirken. Unter diesen Landschaften befand sich auch eine, auf welcher die Eigenart, die sich Troyon nunmehr geschaffen hatte, so recht zum Ausdruck kam, die »Rückkehr aus der Meierei« (jetzt im Louvre). Aus einem vom Lichte durchflossenen Nebel lief eine Hammelheerde gerade auf den Beschauer zu, geführt von einer Bäuerin, welche auf einem Esel sass, der begierig mit seinen Nüstern die Morgenluft einsog. Vor Troyon musste der Orden aber für Dupré beantragt werden, der älter als jener und gewissermaassen sein Lehrer war. Eines Morgens wurde Blanc durch den Minister des Innern benachrichtigt, dass der Präsident der Republik, der nachmalige Kaiser Napoleon III., den Salon — es war einige Tage vor der Eröffnung — zu sehen wünschte. Blanc machte den Führer und benutzte diese Gelegenheit, um die Verdienste Troyons herauszustreichen. »Das ist eine männliche, kräftige, wie mit Erz gepanzerte Malerei, so hob er voll Begeisterung vor jenem Gemälde Troyons an, nur vergleichbar mit dem Besten, was die berühmtesten Holländer geschaffen haben« . . . aber bald hielt er inne, weil er gewahr wurde, dass sein Enthusiasmus bei dem Präsidenten keinen Widerhall fand. Derselbe erwiderte ruhig, aber kühl, dass diese grob und stark aufgetragene Malerei auf ihn den Eindruck einer Teppichstickerei machte und dass sie ihm durchaus nicht bewunderungswürdig erschiene. Beide hatten von ihrem Standpunkte aus Recht. Troyon hatte ein Jahr zuvor eine Reise nach Holland gemacht und dort die Natur und die alten Meister studirt. Was er von Paul Potter, van de Velde und Berchem für die Charakteristik seiner Thiere, von Rembrandt, van Goyen und Albert Cuyp für die Anwendung von Lichteffekten gelernt, das verschmolz er zu einem Ganzen von imposanter Tonwirkung und

*) Charles Blanc, *Les artistes de mon temps* p. 318 ss.



energischer Charakteristik. Neben diesen neu aufgenommenen Elementen hatte Troyon aber den pastosen Farbauftrag, den er sich von Dupré angeeignet, beibehalten, und an dieser fetten, dem Laien unverständlichen Malerei nahm der Präsident Anstoss. Man gab also die Hoffnung auf, für Troyon eine Auszeichnung zu erwirken. Als jedoch der Augenblick herankam, wo die Auszeichnungen vertheilt werden sollten, liess der Minister den Namen Troyons auf der Liste stehen. Nachdem der Präsident einen Blick auf die Liste geworfen, entschlüpfte ihm ein Lächeln, und er sagte: »Es scheint also, dass ich wirklich nichts von der Malerei verstehe.« Er machte gute Miene zum bösen Spiel und unterzeichnete die Liste. »Seit diesem Tage, erzählt Charles Blanc weiter, wurden die Gemälde Troyons, die man früher mit hundert Thalern bezahlte, für sechs-, acht- und zehntausend Frs. verkauft. Die Journalisten hatten vergebens gerufen, dass Troyon ein hervorragender Maler wäre. Das Publikum, die Liebhaber und die Gemäldehändler glaubten erst an seine Bedeutung, als sie ein rothes Band in seinem Knopfloch sahen. Als bald verkündeten auch die Bankiers seinen Ruhm; seine Bilder erschienen auf berühmten Versteigerungen, und Jedermann erklärte, dass er »schon längst« in Troyon einen aussergewöhnlichen Künstler erkannt hätte; in wenigen Jahren machte er sich ein Vermögen, welches schliesslich eine Million überstieg.« In den letzten Jahren vor seinem Tode war sein Ruhm sogar derartig gestiegen, dass der Verkauf seiner nachgelassenen Gemälde, Studien und Zeichnungen die Summe von fünfmalhunderttausend Frs. einbrachte.

Die fünfziger Jahre bezeichnen den Höhepunkt seines Schaffens. Im Jahre 1852 erweiterte er sein Studienfeld durch eine Reise nach der Normandie, von welcher er das Motiv zu einem seiner hervorragendsten Bilder, dem »Thale der Touque«, heimbrachte. Drei Jahre später folgte sein Hauptwerk, die »zur Feldarbeit getriebenen Ochsen« im Louvre, für welches er einen übergrossen, zu der Bedeutung des Gegenstandes in keinem Verhältniss stehenden Maassstab gewählt hatte. Gleichwohl hatte er es verstanden, durch die eigenthümliche Beleuchtung der grossen Fläche einen starken malerischen Reiz, eine fast grossartige Wirkung zu verleihen. Drei Paare zusammengejochter Ochsen bewegen sich in kleinen Abständen von einander, geleitet von einem Treiber, quer über das Feld gerade auf den Beschauer zu. Ihren Nüstern entströmt ein warmer Dampf, welcher mit der kühlen Morgenluft und dem aus dem Felde emporsteigenden Dunste kämpft. Die Figuren werfen ihre breiten langgestreckten Schatten vor sich hin. Denn hinter ihrem Rücken bricht die Sonne durch Nebel und Wolken und breitet ihre Strahlen wie ein Netz aus matten Goldfäden über den Himmel aus. Diese Fäden umspinnen



auch die breiten Rücken der kräftigen Thiere, welche schwerfällig über den Acker dahinschreiten; sie gleiten auch über den Acker hin und durch die Füße der Stiere hindurch, so dass sich diese in dunkler, plastischer Silhouette von dem Hintergrunde abheben. Einen ähnlichen, fast heroischen Charakter, wie ihn Breton seinen Bäuerinnen verliehen, hat Troyon seinen Stieren aufgeprägt, ohne ihnen etwas von ihrer wuchtigen, plumpen Natur, von ihrem grobknochigen Wesen zu nehmen oder sie gar zu idealisiren, wie es Jacques Raymond *Brascassat* (1805 — 1867) gelegentlich that, welcher seine Herkunft aus der classischen Schule niemals ganz verleugnen und es nicht vergessen konnte, dass er im Beginn seiner Laufbahn Landschaften mit Merkur und Argus, mit der Jagd des Meleager, mit einem Venustempel u. dgl. gemalt hatte. Auch bei Troyon ist wie bei Rousseau und Dupré das Licht das idealisirende Element, welches seinen Gemälden den Stempel der Romantik aufdrückt, selbst wenn sich das ganze stoffliche Interesse derselben um ein wiederkäuendes Rind dreht. »Das Licht Troyons, schreibt Charles Blanc, kommt gewöhnlich aus dem Zenith, es ist grau und dunstig; selten glänzt es, höchstens um die Dramen der untergehenden Sonne auszudrücken. Sein Himmel, dessen Bläue von Nebel umhüllt ist, wird von schwimmenden Wolken durchzogen, und gern opfert er ihn dem Relief der Heerde. Er bedient sich desselben als eines Hintergrundes, von welchem er die Haarfarbe der rothbraunen, schwarzgestreiften Kuh, das rothe Fell eines weissgefleckten Stiers, das dicke, knotige Vliess der Schafe oder das Gefieder der auf das Feld gehenden Enten abheben kann. Seit dem Tage, wo Troyon Thiermaler geworden ist, hat er in der Schule eine abgesonderte Stelle eingenommen. Obgleich er ein ausgezeichneter Landschaftsmaler ist, hat er das Land den Figuren untergeordnet, welche er auf die Scene bringen wollte, den Rindern, den Hammeln, den Arbeitspferden, den Jagdhunden. Seine Art, sie zu malen, ist nicht so glattgeleckt, wie die van de Veldes, noch so scharf und fein ausgeführt wie die Potters, noch andeutend und mit einem Fünkchen Geist gewürzt wie diejenige Berchems; seine Malweise ist vielmehr bemerkenswerth durch die Empfindung von Breite, Energie und Völligkeit, welche bisweilen an die Thiere von Albert Cuyp auf ihren fetten Weiden erinnert. Die grossen Ochsen, welche sich über die Tränke beugen oder sich mit halb geschlossenen Augen auf der Wiese dem Geschäft des Wiederkäuens widmen, sind gross gesehen und stark gebaut. Sie sind kräftig und langsam, wuchtig und ausdauernd. Seine Schafe sind mit einer sprechenden oder vielmehr blökenden Wahrheit wiedergegeben. Im Gegensatz zu Decamps, welcher Menschen und Thiere gern in der Rückenansicht malt, damit sie desto



besser in den Grund hineingehen, zieht es Troyon vor, sie ganz von vorn zu malen, damit sie besser aus dem Grunde heraustreten. Sein unvergleichliches Talent besteht darin, die Anwesenheit der Luft darzustellen, seine Figuren in ein Lichtbad zu tauchen. Sein pastoser, mit Geschick unbestimmt bleibender Farbenauftrag verzehrt gewissermassen die Umrisse und umhüllt sie mit Luft, so dass man bei ihm immer das ganze Bild, niemals das einzelne Stück sieht. Das ist der Triumph Troyons. Alles, was er darstellt, ist ein Theil des universellen Lebens und der universellen Natur.«

Zwei Jahre vor seinem Tode umnachtete sich Troyons Geist, und er musste vor der Zeit seiner Kunst entsagen. Er starb am 21. Februar 1865 zu Paris als der erste der grossen Naturalisten, welche die Landschaftsmalerei aus romantischen Anfängen allmählig zur reinen Naturnachahmung geführt haben. Troyon hat mehrere Schüler gehabt, von denen aber nur einer, Emil van *Marcke*, ebenfalls aus Sèvres gebürtig, seinem engeren Stoffgebiet und seiner energischen Darstellungsweise treu geblieben ist. Ein anderer Schüler Troyons, Evariste *Luminais*, (geboren 1821 in Nantes), der freilich auch in Cogniets Atelier seine Studien gemacht, hat nur im Beginn seiner Laufbahn Stoffe aus dem Landleben nach dem Vorbilde Troyons in lebensgrossem Maassstabe behandelt (Jahrmarkt in der Bretagne, die Seegrassammler, die Wallfahrer, der Viehmarkt) und sich später ausschliesslich der Historienmalerei gewidmet. Er liebt es, seine Motive aus der fränkischen Geschichte zu wählen, sei es, dass er Momente aus dem täglichen Leben (eine Jagd unter König Dagobert) oder Scenen aus der Greuelgeschichte der Merowinger darstellt. Im Salon von 1880 erschienen die »Entnervten von Jumièges«, die Söhne König Chlodwig II., welche mit ausgebrannten Kniekehlen hilflos in einem Boote auf der Seine ausgesetzt sind, und 1883 der »letzte Merowinger«, welchem im Kloster die Haare geschoren werden, zwei Gemälde von reicher Färbung, aber skizzenhafter, namentlich in den Contouren unbestimmter Behandlung. Von einem Einflusse Troyons ist jedenfalls in diesen Arbeiten nichts zu bemerken. Dagegen haben zwei andere Künstler, ohne die Schüler Troyons gewesen zu sein, das Thierstück in der Weise Troyons cultivirt, Charles *Jacque* und Rosa *Bonheur*, insbesondere die letztere, die freilich über eine äusserliche Nachahmung Troyons nicht hinausgekommen ist. Charles *Jacque* (geb. 1813 zu Paris) kommt Troyon in der Kraft der Stimmung und an Innerlichkeit der Auffassung ungleich näher, wenn er sich auch in seinen malerischen Absichten von ihm unterscheidet. Er war ursprünglich Kupferstecher — auch heute führt er noch die Radirnadel mit ausserordent-



licher Gewandheit, — hatte aber als solcher keine rein künstlerischen Aufgaben zu lösen, sondern sich mit dem Stich von Landkarten zu befassen. Nachdem er noch sieben Jahre Soldat gewesen, arbeitete er zwei Jahre lang als Xylograph und widmete sich dann erst der Malerei. Dieses späte Einlenken in die künstlerische Laufbahn ist nicht ohne Einfluss auf seine malerische Technik geblieben. Sein Colorit ist schwer und entbehrt namentlich in der Wiedergabe der grünen Wiesen, welche seinen Hammelheerden als Folie dienen, der feineren Durchbildung und zarteren Tönung. Aber trotz ihres etwas rohen Grundtons ist diese Folie ungemein wirksam und kräftig. Wie Millet und Rousseau hat auch Charles Jacque seine Staffelei im Walde von Fontainebleau aufgestellt und sich dadurch eine Frische des Naturgefühls angeeignet, die ihn Troyon um so näher bringt, als damit eine ernste Stimmung voll Wahrheit und Aufrichtigkeit verbunden ist. Während Troyon mit Vorliebe das Rindvieh zum Mittelpunkt seiner Gemälde gemacht hat, hat sich Jacque dem Studium des Schafes gewidmet und in dieser Beschränkung eine solche Virtuosität erreicht, dass er als Schafmaler sogar Troyon übertrifft, der ja bisweilen auch Hammelheerden gemalt hat. Er hat sich so tief in das Leben dieser Thiere versenkt, dass er einem jeden gleichsam eine individuelle Physiognomie, eine Persönlichkeit abzugewinnen weiss. Der Ernst, mit welchem er diese verschiedenen Schafspysiognomien darstellt, theilt sich dem Beschauer mit, und dadurch erhalten seine Thierstücke gleichwie diejenigen Troyons eine getragene Stimmung, eine ernste, über die blosse Idylle hinausgehende Haltung. Jacques Ruf schreibt sich erst vom Jahre 1861 her, wo er eine Medaille dritter Klasse erhielt, und ein Bild »Schafheerde in einer Landschaft« für den Luxembourg angekauft wurde. Als Aquafortist hatte er schon zehn Jahre früher eine gleiche Auszeichnung erhalten. Im Jahre 1867 wurde ihm auf der Weltausstellung ebenfalls eine Medaille dritter Klasse und das Kreuz der Ehrenlegion zu Theil. Damit war seine öffentliche Laufbahn abgeschlossen, da er seitdem nur wenig ausgestellt hat. Wie alle Spezialisten, die eine gewisse Höhe erreicht haben, ist er sich gleich geblieben, so dass von einer weiteren Entwicklung nicht die Rede ist. Seine Bilder werden meist frisch von der Staffelei verkauft, weil sie ihr Publikum zum Theil im Auslande haben. Dasselbe gilt von Rosa Bonheur, deren Bewunderer mehr in England als in Frankreich zu finden sind. Ihr Ruhm ist vorzugsweise auch durch die Engländer gemacht worden, während man in Frankreich ihren Schöpfungen bei weitem skeptischer gegenübersteht und die Mängel derselben keineswegs übersieht. Rosa, eigentlich Rosalie Bonheur wurde am 22. Oktober 1822 in Bordeaux geboren. Ihr



Vater, Reymond Bonheur, ein Maler und Zeichner, siedelte 1830 nach Paris über, und hier äusserte sich der künstlerische Drang seiner Tochter so energisch und so frühzeitig, dass sie über der Lust zum Zeichnen und zum Umherschweifen in der Natur ihre Schulstudien vernachlässigte und sich schliesslich im Atelier ihres Vaters gleich den übrigen Geschwistern der Kunst widmete. Anfangs noch ziemlich planlos, da sie sowohl malte, als auch in Thon und Wachs modellirte, was sie gelegentlich auch später noch that, als sie sich längst für die Malerei entschieden hatte. Ihre frühentwickelte Liebe zur Natur brachte sie auf die Thiermalerei, welche sie wie Troyon in enger Verbindung mit der Landschaft cultivirte, wozu sie ihre Studien in der Umgebung von Paris machte. Sie kam jedoch über eine oberflächliche Wiedergabe der Natur nicht hinaus: ihre Charakteristik der Thiere ist weder so eindringlich und so individuell wie bei Troyon und Jacque, noch ist es ihr gelungen, von einer Landschaft mehr zu erfassen, als ihre äussere Physiognomie. Der poetische Zug, welcher die Schöpfungen Troyons erfüllt, geht den ihrigen gänzlich ab. Ihre Auffassung der Natur ist eine äusserst nüchterne und prosaische. Sie sieht in einer Wiese nur das mehr oder minder gute Weideland und in den roth- und schwarzgefleckten Rindern das brauchbare Schlachtvieh. Gerade diese nüchterne Anschauungsweise hat ihr den Beifall der Engländer gewonnen, welche eine Landschaft weniger von einem künstlerischen als von einem rein landwirthschaftlichen Standpunkte taxiren. Mit neunzehn Jahren stellte sie ihre ersten Bilder »Zwei Kaninchen« und »Ziegen und Schafe« aus und schon im Jahre 1845 erhielt sie eine Medaille dritter Klasse, welcher 1848 eine solche erster Klasse folgte. Ein Bild des nächsten Salons, »die pflügenden Ochsen im Nivernais«, wurde für die Galerie des Luxembourg angekauft, und im Jahre 1853 trug ihr »Pferdemarkt« mit lebensgrossen Figuren den Haupterfolg des Salons davon. Zwölf Jahre später wurde ihr sogar die für eine Dame seltene Auszeichnung zu Theil, dass sie mit dem Kreuz der Ehrenlegion decorirt wurde. Freilich that sie alles Mögliche, um das weibliche Wesen abzustreifen. Sie geht nicht bloss in ihrem Atelier, sondern auch auf ihren Studienausflügen in männlicher Tracht einher und trägt die Haare kurz verschnitten nach Männerart. Ihr Atelier gleicht einer Menagerie, in welcher die Thiere, deren sie als Modelle bedarf, Pferde, Rinder und Schafe gehalten werden. Jenem »Pferdemarkt« sind die meisten ihrer Bilder nach England gefolgt, wohin sie selbst mehrere Reisen machte, auf denen sie der Gegenstand grosser Ovationen wurde. Sie dehnte dieselben im künstlerischen Interesse bis nach Schottland aus und malt seit dieser Zeit auch schottische Landschaften mit



Thierstaffage. Auch auf sie übte schliesslich der Wald von Fontainebleau solche Anziehungskraft, dass sie sich in der Nähe desselben ansiedelte.

Ganz im Gegensatz zu ihr legte Charles *Daubigny* in seinen Landschaften den Hauptwerth auf das Element der Stimmung, welche allmählig so sehr das Endziel seines Strebens wurde, dass er die Zeichnung, die Form, ja selbst die gründliche malerische Durchführung in einem Maasse vernachlässigte, welches alle Extravaganzen und Nachlässigkeiten von Diaz, Corot, Dupré und Rousseau weit überstieg. Während die impressionistischen Figurenmaler ihren Stammbaum von Courbet und Manet ableiten können, ist Daubigny der geistige Vater der Landschaftsmaler dieser Richtung*). Er wurde am 15. Februar 1817 in Paris geboren. Da seine Gesundheit eine schwächliche war, schickte ihn seine Mutter oft nach einem Dorfe bei Isle-Adam, und in diesem frühen und häufigen Verkehr mit der Natur entwickelte sich in dem Knaben schnell das Gefühl für die malerischen Reize der Landschaft. Künstlerblut steckte ohnehin in ihm, da sein Vater ein begabter Miniaturenmalers war, welcher ihm auch später den ersten Unterricht in der Kunst erteilte. Als seine Mutter starb und sein Vater sich wieder verheirathete, verliess der sechszehnjährige Daubigny die väterliche Wohnung und suchte sich seinen Unterhalt durch Bilder auf Tabaksdosen und Stutzuhren und durch decorative Arbeiten im Museum zu Versailles und in Privathäusern zu erwerben. Dies gelang ihm nicht nur so gut, dass er daneben noch die Zeit fand, auf den Strassen und Plätzen und in den Gärten von Paris Naturstudien zu machen, sondern in Gemeinschaft mit einem Freunde 1400 Francs zu sparen, und mit dieser Summe machten sich die jungen Künstler auf den Weg, um nach Italien zu pilgern, welches damals noch das Ansehen einer Hochschule der Kunst genoss. Obwohl diese Reise fast ein Jahr in Anspruch nahm, scheint sie doch keinen erheblichen Einfluss auf Daubigny geübt zu haben, der damals erst neunzehn Jahre alt war. Henriet erzählt, dass von den mitgebrachten Studien, welche er nach der Rückkehr seinen Freunden zeigte, besonders die mit grosser Sorgsamkeit in den Details und mit richtiger Tonwirkung ausgeführte Bleistiftzeichnung einer Distel auffiel, so dass einer der Freunde lachend ausrief: »Deshalb nach Rom zu gehen, hat nicht der Mühe gelohnt. Eine Distel würdest du auch auf dem Montmartre gefunden haben.« Daubigny fuhr in seiner handwerksmässigen Thätigkeit fort, fand da-

*) F. Henriet, *Daubigny et son oeuvre gravé*. 2^{me} édition; Paris 1878. — Derselbe in der Zeitschrift *L'Art*, Bd. XXV. p. 74—84.



neben aber doch die Zeit, im Salon von 1838 sein erstes Bild, eine kleine Ansicht der »Insel St.-Louis« auszustellen. Aber damals war er noch von der herrschenden, classischen Richtung so sehr eingenommen, dass er zwei Jahre darauf einen heiligen Hieronymus in der Einöde, zu welchem er das Motiv den Bergen der Isère entnommen hatte, in den Salon brachte. Er glaubte sogar, dass es für seine weitere Ausbildung äusserst nützlich sein würde, den römischen Preis zu gewinnen und vier Jahre lang in der Villa Medici in Rom weiter zu studiren. Zu diesem Zwecke trat er in das Atelier von Delaroche ein, dessen Einfluss damals maassgebend war, und bewarb sich um den Preis. Da er aber gegen die Concurrenzbedingungen verstossen hatte, wurde der Preis einem andern zuerkannt, und Daubigny kehrte der classisch-historischen Landschaft für immer den Rücken, um sich fortan an die Natur allein zu halten, welche er in der Umgebung von Paris aufsuchte. Unabhängig von jeder Schule, war es ihm nicht darum zu thun, seine persönlichen Stimmungen in das Landschaftsbild zu übertragen, sondern nur um eine objective Wiedergabe der Natur, die er mit den einfachsten Mitteln anstrebte. »Diese Einfachheit der Mittel, sagt Henriet, diese Naivetät der Empfindung und diese Richtigkeit des Tons und der Betonung brachten ein neues Element in die Landschaftsmalerei hinein und eröffneten ihr den Weg zum reinen Naturalismus.« Dieser »reine Naturalismus« bezeichnet die Stellung, welche Daubigny den Romantikern gegenüber einnahm, und den Fortschritt, welchen er in der französischen Landschaftsmalerei zu Wege gebracht hat. »Die Wendung, welche in der Entwicklung der Landschaftsmalerei durch die erste Generation der Romantiker, Paul Huet, Diaz, Dupré, Rousseau, eingetreten war, hatte ihr Ende erreicht. Indem die Romantiker vor allen Dingen den dramatischen Ausdruck in der Landschaft suchten, hatten sie literarische Tendenzen und Zusätze vor Augen, für welche Daubigny unempfänglich war. Indem sie beim Studium der Natur ein anderes Ziel verfolgten, als die Natur selbst, indem sie der Natur ihre persönlichen Empfindungen verliehen, bewegten sie sich auf dem abschüssigen Terrain des Conventionalismus, der, wenn er auch nicht derjenige der Kunstschule ist, nichtsdestoweniger die willkürliche Schöpfung der Gruppe der Romantiker ist. Daubigny malte nun nichts Conventionelles mehr, welcher Art es auch sein mochte: er wollte in keiner Hinsicht etwas von der Kunst der Gebildeten wissen, welche nur von Gebildeten verstanden werden kann. Er fühlte, dass die Kunst eine allgemeine Tragweite habe, dass sie ebensogut zum Herzen der armen Leute wie zu dem der studirten und ihrer Muse lebenden sprechen, dass sie mit einem Worte menschlich sein muss. Sein



Mittel, dieses Ziel zu erreichen, war die gewissenhafteste Treue, die absolute Hochachtung vor der Natur, das aufrichtige und vollkommene Aufgeben seines »Ichs«. Wir begegnen also schon hier jenem Streben nach »Aufrichtigkeit«, welches ein Menschenalter später die Parole für eine grosse Künstlerschaar werden sollte, welche den anfangs missachteten Naturalismus auf die höchsten Gebiete der Kunst, auf die Malerei grossen Stils anzuwenden sucht.

Daubigny war zugleich ein ausgezeichnete Colorist, welchem eine feine Harmonie der Töne über alles ging. »Sein Auge würde seinem Pinsel nicht erlaubt haben, sich eines Missklangs schuldig zu machen.« Diese Vorzüge des Colorits erwarben seinen Bildern trotz der summarischen Behandlung und der anfangs sehr reizlosen Motive — er beschränkte sich auf ein Stück baumloser Ebene und einen Streifen Himmels darüber — zahlreiche Freunde. Die erste Auszeichnung, eine Medaille zweiter Klasse, erhielt er aber erst 1848, als die Revolution auch in der Jury der Salons eine Umwälzung hervorgerufen hatte. Es folgte 1853 eine Medaille erster Klasse, 1859 das Kreuz der Ehrenlegion, 1867 auf der Weltausstellung ebenfalls eine Medaille erster Klasse und 1874 das Offizierskreuz der Ehrenlegion, so dass auch ihm so ziemlich alle Auszeichnungen zu Theil geworden sind, nur dass auch er nicht gleich Diaz, Corot, Millet, Rousseau, Troyon, Dupré und anderen grossen Landschaftsmalern zum Mitglied des Instituts gewählt worden ist. Sein Lieblingsgebiet waren die Ufer der Oise, welche er in Gemeinschaft mit seinem Sohne Karl (geb. 1846) auf einem Boote zu befahren pflegte, um mit schneller Hand vorübergehende Ausblicke und flüchtige Stimmungen festzuhalten. Eine der Landschaften, welche er aus diesem Flussgebiet entlehnte, die »Ufer der Oise« (Salon von 1859) fand solchen Beifall, dass er kaum die Zeit finden konnte, um die bestellten Wiederholungen zu liefern. Die Zeit von 1852 bis 1859 war die erfreulichste seiner Thätigkeit. In diesem Zeitraume entstanden die »Schleuse im Thale von Optevoz« (1853) und der »Frühling« (1857), beide im Luxembourg, der »Sumpf am Meeresufer«, der »Teich von Gylien«, eine »Ansicht vom Seineufer« und der »Mondaufgang«. Um seiner geliebten Oise immer nahe zu sein, liess sich Daubigny in Auvers nieder. Neben dem Pinsel handhabte er auch eifrig die Radirnadel, welche ihm während der vierziger Jahre einen Theil seines Lebensunterhaltes hatte erwerben müssen, und 1862 gab er ein ganzes Album mit Radirungen heraus, in welchem er Eindrücke und Erlebnisse von seinen Bootsfahrten, zum Theil in humoristischer Weise, schilderte. Er beschränkte sich jedoch nicht ausschliesslich auf das Oisegebiet, sondern unternahm auch Reisen nach



der Normandie, nach der Bretagne, nach der Picardie und nach dem Süden Frankreichs. Er ging zweimal nach England, wo ihn besonders die Nebelstimmungen an der Themse anzogen, und im Jahre 1871 nach Holland, von wo er das Motiv zu einem seiner besten Bilder, den »Mühlen in Dordrecht« (Salon von 1872), mitbrachte.

Um das Jahr 1860 änderte er seine Manier. Während er sich bis dahin auf Grund seiner Naturstudien auf dem Gebiete des allgemeinen Stimmungsbildes bewegt hatte, richtete er, indem er seine Prinzipien auf die Spitze trieb, nunmehr sein Bestreben darauf, flüchtige atmosphärische Erscheinungen, blitzschnell vorübergehende Stimmungen festzuhalten, wobei er nur sein Gedächtniss zu Hülfe nahm. Die Folge war, dass die malerische Behandlung noch summarischer und skizzenhafter wurde, und an die Stelle der feinen Harmonie von lichtgrauen Tönen trat ein schwärzlicher Grundton, welcher seinen Landschaften etwas Trübes und Schweres gab. Er beschränkte sich auf rohe, unvermittelt neben einander hingebürstete Striche, auf blossе Andeutungen der Form, was namentlich bei der Staffage unangenehm auffiel, und trug die Farben so pastos auf, dass Jules Claretie über diese Gattung von Gemälden den Scherz machte: »Die Farbe macht die Leinwand bucklig und tritt bisweilen so stark aus dem Rahmen heraus, dass man ganz bequem einen Gegenstand daran aufhängen könnte.« Die Arbeiten aus den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens sind daher von sehr ungleichem Werthe. Die meisten dieser Landschaften sehen aus wie unbestimmte Träumereien: es sind meist Mondscheinlandschaften, Abenddämmerungen, helle Winternächte, auf denen nur die Stimmung in allgemeinen Zügen angedeutet ist. Da Daubigny mit diesen flüchtigen Stimmungsbildern, die fast durchweg aus der Erinnerung gemalt waren, grossen Erfolg bei den Liebhabern hatte, fand er viele Nachahmer, auf welche sein Beispiel einen sehr nachtheiligen Einfluss geübt hat. Er und Corot haben nicht nur den Boden für den Impressionismus bereitet, sondern auf die ganze Schule eine Einwirkung geübt, die um so kräftiger war, als kein hervorragendes Talent ihnen ein Gegengewicht bieten konnte. Es giebt eine ganze Anzahl Daubignyscher Landschaften, die sich durch nichts von den unbestimmten Andeutungen der Impressionisten unterscheiden. Wie diese hat sich auch Daubigny oft genug begnügt, nur allgemeine »Eindrücke« (impressions) zu geben. Nur dass er immer den Ton auf eine gewisse Stimmung legte, unterschied ihn von den Impressionisten, welche ihrerseits die Stimmung niemals aufsuchen, sondern dieselbe nur wiedergeben, wenn sie das Naturbild so stark durchdringt, dass sie nicht umgangen werden kann. Dass Daubigny aber ein solches Stimmungselement



tonte, wenn er es auch möglichst objectiv zu gestalten suchte, dieser charakteristische Zug seines Talents bringt ihn den Romantikern doch näher als er selbst glaubte. Im Grunde seines Herzens ist Daubigny trotz seines Strebens nach strenger Objectivität immer noch ein Dichter gewesen, und das macht ihn zum letzten grossen Landschaftsmaler der Franzosen.

Daubigny starb am 19. Februar 1878. Als seine hinterlassenen Gemälde, Studien und Zeichnungen, 671 an der Zahl, im Mai desselben Jahres öffentlich versteigert wurden, brachte die Auction die stattliche Summe von 223,000 Frs. Das Hauptstück der Versteigerung, die »Weinlese in Burgund«, wurde um 10,000 Frs. für die Sammlung des Louvre angekauft.

Als Daubigny beerdigt wurde, sagte der Direktor der schönen Künste, Marquis de Chennevières in seiner Grabrede: »Wehe uns, wenn wir uns sagen müssten, dass wir hier sind, um dem letzten Landschaftsmaler einen letzten Abschiedsgruss zuzurufen!« In diesen Worten, welche damals etwas Tröstliches enthalten sollten, liegt eine bittere Wahrheit verborgen. Sechs Jahre sind seit dem Tode Daubignys verflossen, ohne dass es einem der Landschaftsmaler, welche auf der gleichen Altersstufe standen, oder einem der jüngeren gelungen ist, sich zu einer dominirenden Stellung hindurchzuarbeiten oder eine neue Bahn zu eröffnen. Die jüngeren Naturalisten schwanken im Fahrwasser Daubignys hin und her, indem sie ihn bald an Skizzenhaftigkeit übertreffen, bald, wie sein eigener Sohn, in der Form eine grössere Sorgsamkeit anstreben. Auch unter ihnen ist Niemand, welchem man mit einiger Sicherheit für die Zukunft eine Führerrolle zusprechen darf. Alexander Segé, ein Schüler von Flers und Cogniet, welcher gern landschaftliche Motive aus der Bretagne mit weiter Fernsicht behandelt, ist derjenige unter den jüngeren Landschaftsmalern, der die grössten äusseren Erfolge aufzuweisen hat. Die Franzosen rühmen an ihm seine poetische Auffassung, seine »melancholische Grossartigkeit«. Ein deutsches Auge wird aber auch hier an der Flüchtigkeit in der Behandlung der Details Anstoss nehmen. Das »Thal von Ploukermeur« aus den Arrée-Bergen (Salon von 1883; vom Staate angekauft) fesselte besonders durch die weite Ausdehnung der Fernsicht, welche sich über eine bedeutende Fläche erstreckte, wobei in der Abstufung der Töne eine ausserordentliche Naturwahrheit erreicht war.

Von den Altersgenossen Daubignys sind Henri *Harpignies* (geb. 1819), Felix *Ziem* (geb. 1821) und Charles *Busson* (geb. 1822) die hervorragendsten. Alle drei legen ein starkes Gewicht auf die Stimmung, gehen aber ziemlich rücksichtslos über die Details hinweg. Am weitesten hat es



darin Ziem gebracht, einer der wenigen französischen Künstler, der zugleich als Marinemaler gelten kann. Er hat den Orient und Italien bereist und von diesen Reisen einen unersättlichen Durst nach Licht und Farbe mitgebracht, der mit den Jahren zunahm, statt nachzulassen. Gewöhnlich gibt er die Ansicht eines mit charaktervollen architektonischen Denkmälern besetzten Ufers vom Wasser aus: Partien am Bosphorus, Ausblicke auf Venedig von der Lagune und von Lido aus, wobei sowohl die architektonischen Formen als die glatte Meeresfläche derartig in ein feuerrothes Licht getaucht sind, dass die Linien darunter zu zerfließen scheinen. Im Vordergrund ist gewöhnlich durch ein schwarzbraunes Fahrzeug mit gelbem Segel ein kräftigerer Lokaltön angeschlagen, der aber nur zur Steigerung der Lichteffekte dient. Bis in die Mitte der fünfziger Jahre übten diese phantastischen Seestücke ihren Reiz. Eine Ansicht von Venedig aus dem Jahre 1852, welche der Luxembourg besitzt, ist in der That von zauberischer Lichtwirkung und reich an poetischer Stimmung. Mit der Zeit gab sich Ziem aber solchen Ausschreitungen hin, dass seine Gemälde nur noch den Beifall auswärtiger Bilderkäufer fanden. Seine Behandlungsweise wurde immer manierirter, und die Baudenkmäler, welche den Hintergrund seiner Gemälde bilden, nahmen schliesslich ganz groteske Formen an. Charles Busson neigt sich, obwohl er ein Schüler von Français ist, mehr der naturalistischen Richtung zu, indem auch er ein Hauptgewicht auf die Stimmung legt. Dazu braucht er weit ausgedehnte Ebenen, welche den Beschauer nicht an und für sich fesseln, sondern erst durch die Beleuchtung interessant werden. Wie die ganze naturalistische Gruppe bevorzugt er sogar möglichst nüchterne Gegenden, öde Haideflächen, aus welchen hässliche Bäume ihre entlaubten Aeste zu dem grauen, von Nebeln verhüllten Himmel emporstrecken, dürftige Viehtriften mit verkrüppelten Weidenbäumen und einem kleinen Gewässer im Vordergrund, aus welchem die Rinder trinken. Der schönen oder der romantischen Natur geht er geflissentlich aus dem Wege ebenso wie Harpignies, welcher selbst in seinen italienischen Landschaften nicht den sonnigen Glanz des Südens, sondern eine gewisse Schwermuth, eine trübe Stimmung zum Ausdruck bringt, welche der südlichen Natur ganz fremd ist. Eine derartige Campagnalandschaft bei Abendstimmung (Salon von 1866) befindet sich im Luxembourg. Für seine französischen Landschaften wählt er seine Motive meist aus den Gebieten des Allier und der Yonne und bevorzugt dabei einsame waldige Gegenden, auf welchen die kräftig gemalten Bäume die Hauptträger der Stimmung sind. Harpignies gilt seit Daubignys Tode für den bedeutendsten Landschaftsmaler der französischen Schule. Andere



Zeit- und Gesinnungsgenossen Daubignys sind, wie *Villevieille* (1826—1863) und *Blin* (1827—1866), schnell vergessen worden oder haben sich wie *Hanoteau* (geb. 1823) doch nicht eine ähnliche Stellung erobern können. Aus der Reihe der jüngeren Landschaftsmaler, die sich mehr oder weniger in naturalistischen oder doch realistischen Gleisen bewegen, sind Emmanuel *Lansyer* (geb. 1835) ein Schüler von Courbet und Harpignies, welcher auch Marinen malt, *Chintreuil*, *Gaucherel*, *Bernier*, *Watin*, *Emile Breton*, *Yon* und *Guillemet* zu nennen.

Obwohl die naturalistischen Tendenzen in der Landschaftsmalerei während der letzten drei Jahrzehnte die Oberhand hatten, konnten die Landschaftsmaler der historischen Schule daneben immer noch ihr Dasein fristen. Einzelne von ihnen, wie Alexander *Desgoffe* (1805—1883), Achille *Benouville* (geb. 1815), *Aligny* (1798—1871) und Paul *Flandrin* (geb. 1811), der Bruder Hippolytes, haben die grossen Bahnbrecher des Naturalismus sogar überlebt und Dank der Zähigkeit ihres Lebens am Ende desselben noch Siege erringen können, auf die sie kaum mehr gerechnet hatten. *Français* und *Cabât* gehören trotz ihrer anfänglich realistischen Tendenzen ebenfalls mehr zur Gruppe der Stilisten als zu den Naturalisten, und August *Allongé* (geb. 1833), ein Schüler von Cogniet, und Eduard *Fmer* (geb. 1828) kann man wegen ihrer Sorgsamkeit in der Ausführung der Details, wegen ihres Strebens nach romantischen Lichteffekten und ihrer Vorliebe für pittoreske Gegenden kaum den Stimmungsmalern mit impressionistischen Tendenzen beigesellen. Man wird dennoch in der gegenwärtigen französischen Landschaftsmalerei vergebens nach einer durchgreifenden Strömung suchen, und ebenso fehlt es ihr an so vielen scharf ausgeprägten Individualitäten, wie sie die deutsche besitzt. Im Vergleich zu der letzteren ist die französische Landschaftsmalerei einseitig und beschränkt. Sie bewegt sich fast ausschliesslich in den engen Grenzen der Nationalität, und innerhalb dieser Grenzen wird, wiederum sehr einseitig, die Ebene und der Fluss bevorzugt. Eine blühende Gebirgsmalerei, wie sie zu den schönsten Zierden der deutschen Landschaftsmalerei gehört, kennt man in Frankreich nicht. Die Schweiz ist niemals das Ziel der französischen Landschaftsmaler gewesen. Wenn man von den Ausflügen einzelner nach England, Holland und Italien absieht, hat nur Algier und der Orient einige Anziehungskraft auf sie geübt. Aber einen internationalen Charakter wie die deutsche hat die französische Landschaftsmalerei dadurch nicht gewonnen. Die Franzosen sind stolz darauf, dass ihre Maler mit Vorliebe die Motive zu ihren Landschaften aus der Heimath schöpfen. Sie legen ein grosses Gewicht auf die nationalen Tendenzen, obwohl dieselben in Wahrheit nicht in der Heimaths-



liebe, sondern in der Abneigung der Franzosen gegen das Reisen begründet sind. Aber der nationale Charakter einer Landschaftsmalerei wird dadurch nicht abgeschwächt, dass sich ihre Vertreter über den ganzen Erdball ausdehnen, um ihre Studienmappen zu füllen. Auch in Aegypten, in Indien und den Polargegenden bewahrt der deutsche Landschaftsmaler seine nationale Anschauungs- und Empfindungsweise, ohne dabei gegen die Objectivität in der Wiedergabe der Natur zu sündigen, weil er die Landschaft nicht zum Gegenstand coloristischer Experimente macht, sondern in erster Linie ihre Grundlinien festzuhalten sucht.

Im Laufe unserer Darstellung der Entwicklungsgeschichte der französischen Malerei haben einige Künstler keinen Platz gefunden, die sich keiner herrschenden Richtung oder keiner grösseren Gruppe angeschlossen haben, die aber gleichwohl in einer Uebersicht über die Hauptvertreter der modernen Malerei Frankreichs nicht fehlen dürfen. Da ist zunächst der geistvolle Genremaler George *Vibert* (geb. 1840), ein Schüler von Felix Barrias, welcher anfangs in der Weise seines unter Cogniet gebildeten Meisters nackte, mythologische Figuren in landschaftlicher Umgebung und in Lebensgrösse malte (1864 *Narciss*, 1866 *Daphnis* und *Chloe*), bis ihn eine Reise nach Spanien auf den Gedanken brachte, das dortige Volksleben in pikanten, zierlich gemalten Sittenbildern in kleinem Format zu schildern. Einerseits war es die Wiedergabe farbiger, koketter Trachten, welche ihn dabei vornehmlich fesselte, andererseits die Sorglosigkeit und Heiterkeit des südlichen Lebens. Er gab diesen Bildern, welche wegen ihres lebhaften Colorits und ihrer subtilen, zierlichen, spitzen Behandlung lebhaften Beifall fanden, gern eine humoristische, bisweilen satirische Pointe und stellte gelegentlich auch Szenen aus Komödien dar oder er personifizierte die Moral von Fabeln. So entstanden nach einander die Genrebilder »Die Serenade« (1872), die »Toilette der Madonna«, ein »Mobilienvverkauf«, der »Auszug der Neuvermählten« (1873), die »Grille und Ameise«, das Portrait des Schauspielers Coquelin in der Rolle des Mascarille in Molières »*Précieuses ridicules*« u. a. m. Aber diese raschen, ununterbrochenen Erfolge befriedigten den Maler auf die Dauer nicht. Auch er wollte sich, in schwerer Verkennung der Grenzen seines Talents, in der Malerei grossen Stils versuchen und malte auf einer riesigen Leinwand eine »Apotheose Thiers'«, welche im Salon von 1878 erschien und vom Staate für das historische Museum in Versailles angekauft wurde. An die Malerei grossen Stils erinnerten aber nur die Dimensionen der Leinwandfläche. Im übrigen hatte Vibert seine Auf-



gabe durchaus im Geiste eines Kleinmalers gelöst. Wohl wird das Centrum der Composition von einigen lebensgrossen Figuren eingenommen: auf einem Paradebette liegt der todte Staatsmann ausgestreckt, ihn umgeben der Genius des Ruhms mit goldenen Flügeln, der zum Himmel weist, das in einen Trauerflor gehüllte Frankreich und unten, zu Boden geworfen und von Flammen und Rauch umwallt, die bezwungene Commune. Diese Gruppe ist aber oben und unten von zwei langen Reihen kleiner Figuren eingefasst, welche zwei grosse, scheinbar endlose Processionen bilden. Oben ziehen die Heere des Consulats und des ersten Kaiserreichs, in Anspielung auf Thiers' Geschichtswerk, wie eine Vision vorüber, und unten bewegt sich der Leichenzug, welcher zu Ehren des Befreiers des Territoriums veranstaltet worden war, dem Kirchhofe zu. Diese zahlreichen Figuren waren ganz in der eleganten, Vibert geläufigen Weise behandelt, so dass sich zu dem Zwiespalt der Composition noch eine Disharmonie durch die künstlerische Darstellung gesellte. In den folgenden Jahren kehrte Vibert in sein gewohntes Fahrwasser zurück und fand mit seiner »Probe auf dem Liebhabertheater«, dem »Atelier zur Abendzeit«, der »Erzählung des Missionärs« u. a. m. wieder den alten ungetheilten Beifall. — Ein verwandtes Talent war Louis *Leloir* (1843 — 1884), Schüler seines Vaters, des Historienmalers August Leloir, der ebenfalls seine Laufbahn mit historischen Bildern und zwar aus der heiligen Geschichte begann, dann aber in das Gegentheil umschlug und u. a. eine »Versuchung des heiligen Antonius« malte, auf welcher die satirische Tendenz durch die burleske Auffassung des armen Heiligen und die verführerische Darstellung der koketten Versucherin unverkennbar wurde. Daneben malte er hübsche Costümbilder, wie z. B. eine »Taufe«, die in ihrer pikanten Auffassung an die durch den Stich populär gewordenen Genrebilder des im Atelier von Gérôme gebildeten Holländers Friedrich Heinrich *Kaemmerer* »Eine Taufe« und »Eine Hochzeit unter dem Direktorium« erinnern. Durch geistvolle, sprühende Lebendigkeit ausgezeichnet waren auch die Aquarellen Leloirs, unter denen eine Reihe von Odaliskens besonders hervorzuheben ist. — Nicht so glatt in der malerischen Behandlung, aber schärfer in der Charakteristik ist Jules *Worms* (geb. 1832), der gleich Vibert die Motive zu seinen, meist humoristischen Genrebildern aus dem spanischen Volksleben wählt. Alle diese Maler, zu denen auch *Delort* und Ferdinand *Roybet*, ein Schüler Viberts, gehören, bewegen sich mehr oder weniger in den von Gérôme und Meissonnier gezogenen Grenzen. Für den Mangel an Originalität der Auffassung muss das pikante Colorit und die geschickte und witzige Wahl der Stoffe entschädigen.



Seit dem Tode Fromentins sind auch zwei Orientalmaler, *Gustave Guillaumet* und *Jules Jacques Veyrassat* zu Ansehn gekommen, welche ihre Motive ebenfalls aus Algier wählen und ganz in Fromentins Art das figürliche und das landschaftliche Element zu einem Ganzen von feiner malerischer Empfindung zu verschmelzen wissen.

Endlich sind hier noch einige geistvolle Zeichner zu erwähnen, welche mit grösserer oder geringerer Schärfe die satirischen Sittenschilderer ihrer Epochen gewesen sind, sich aber durch ihre vornehme künstlerische Begabung über die Stellung gewöhnlicher Carricaturisten erheben. Während *Charlet* seinen Witz nur an den Typen des Volkslebens versucht hatte, griff *Grandville* (1803—1847) in das politische Getriebe des Tages hinein. Aber noch machte er nur das Thier zum Träger seiner politischen und sozialen Satire, indem er Menschen mit Thierköpfen darstellte und unter dieser Maske die trüben Verhältnisse unter Karl X. verspottete. Später wendete er sich der Illustration zu und lieferte fein durchgeführte Zeichnungen zu *Béranger* und *Lafontaine*. Universeller und schneidiger war *Gavarni* (1801—1866), welcher illustrierte Witzblätter wie den *Charivari* mit geistvoll hingeworfenen Croquis versah, in denen das verkehrte und leichtsinnige Treiben gewisser Klassen der Pariser Gesellschaft mit scharfen Strichen gegeisselt wurde. Er war nicht bloss ein übermüthiger Satiriker, sondern ein Künstler von reicher, beinahe düsterer Phantasie und voll Gemüth, der gelegentlich auch tiefer in den Ernst des Lebens hineingriff. *Honoré Daumier* (1808—1879) richtete seine Satire vornehmlich gegen die lächerliche Engherzigkeit und die Gebrechen der Bourgeoisie unter Louis Philippe, während *Cham* (1819—1879), eigentlich Graf Amadée von Noé, ein Schüler von Delaroche und *Charlet*, der fruchtbarste, vielseitigste und eleganteste von allen, Republikaner und Imperialisten zur Zielscheibe seiner humoristischen Geschosse machte, weil er im Grunde seines Herzens ein Legitimist war. Gegenwärtig ist *Alfred Grévin* (geb. 1827) der bedeutendste Carricaturenzeichner Frankreichs; aber zu Gunsten der Wirkung vernachlässigt er zu sehr die künstlerische Form. Seine Genialität und seine eigenartige Begabung sind schnell in Manier übergegangen.

* * *

Als *Julius Meyer* im Frühjahr 1867, zu einer Zeit also, als das zweite Kaiserreich auf der Höhe seines äusserlichen Glanzes stand, seine vortreffliche Geschichte der französischen Malerei zum Abschluss brachte, liess er seine Darstellung in folgenden Sätzen ausklingen: »Bisher hat die Landschaft immer die Perioden der Malerei geschlossen. Sollte sie



in unserer Zeit berufen sein, eine neue einzuleiten? Unmöglich wäre das nicht, da die Gegenwart in allen Dingen so ganz anders beginnt, als die Vergangenheit. Wenig mehr hat die moderne Welt mit der Versinnlichung übersinnlicher Ideen zu schaffen, und die moderne Kunst will nichts sein, als der aus einem glücklichen Geiste geläuterte Schein der Wirklichkeit. Das Moderne in diesem Sinne hat sein unendliches Recht, ein ebenso grosses, als je das Classische und das Romantische hatte. Wäre aber dazu in Frankreich die Landschaft der erste kleine Anfang, so müsste ihm bald als neuer Gegenstand der Kunst folgen die veredelte Wirklichkeit des menschlichen Daseins — und hiezu allerdings sind unter dem jetzigen Staatswesen und der gegenwärtigen Gesittung wenig Aussichten.«

Das damalige Staatswesen hat einem anderen Platz gemacht, welches zwar in seiner republikanischen Form einen schroffen Gegensatz zu dem Soldatenkaiserthum des dritten Napoleon zu bilden scheint, das in Wahrheit aber nur das Haupt geändert hat, während das System und die inneren Verhältnisse dieselben geblieben sind. Wie Napoleon III., der sich auf die Theilnehmer des Staatsstreichs und seine Prätorianer stützte, die Geneigtheit derselben durch beständige Gunstbezeugungen und Opfer erkaufen musste, so sind die gegenwärtigen Machthaber und Parteihäupter auf den guten Willen der herrschenden Parteien angewiesen, der auch nicht ohne Concessionen zu erhalten ist. Die alte Günstlings- und Interessenwirthschaft steht in ungeschwächter Blüthe, und das Staatsoberhaupt, das sich diesem Parteiterrorismus zu entziehen sucht, wird als ein Spielball von allen Parteien hin- und hergeworfen, der Schatten einer Macht, die im Inlande nur nominell und im Auslande der Gegenstand des Mitleids oder der Verachtung ist. Bei dem beständigen Wechsel in den obersten Verwaltungsstellen konnte die vom Kaiserreich überkommene Corruption in der Beamtenhierarchie nicht beseitigt, der Börsenschwindel nicht ausgerottet und die öffentliche Sittenlosigkeit nicht unterdrückt werden, weil es immer mächtige Parteien giebt, welche sich auf das Majoritätsvotum der unsaubersten Bevölkerungsschichten stützen und diesem unersättlichen Moloch ihr Opfer bringen müssen. Auf der anderen Seite lauert die anarchistische Revolution, welche immer schamloser ihr Haupt erhebt und die Waffen, welche der ideale Republikanismus in seiner optimistischen Unbesonnenheit freigegeben hat, nur zu gut zu gebrauchen weiss. In dieser Situation gleicht Frankreich dem Manne in der Rückert'schen Parabel, welcher zwischen dem Kameelhaupte und dem Schlunde des Drachen an einem grünen Strauche an der Brunnenwand schwebt. Und doch giebt dieses beklagenswerthe, von der Wuth der Parteien zer-



rissene Land insofern ein leuchtendes Beispiel, als die Kunst gewissermaassen das neutrale Terrain bleibt, auf welchem sich alle Parteien zusammenfinden und der Parteihader verstummt. Freilich ist auch die Kunst von den revolutionären Tendenzen nicht unberührt geblieben. Die Sansculotterie der Impressionisten darf sich neben den mit Palmen gestickten Galakleidern der Institutsmitglieder ungestört breit machen. Die Organisation der »Salons« ist vom Staate auf die unabhängige Künstlerschaft übergegangen, welche nach republikanischen Grundsätzen ein Stimmrecht ausübt. Der Staat hat sich nur in den »nationalen Kunstausstellungen«, welche in Zwischenräumen von fünf oder mehr Jahren stattfinden sollen, das Recht eines nachträglichen Correctivs gewahrt. Die Kunst ist immerhin bei der Veränderung der Regierungsform am besten gefahren, zumal die kunstliebende Geburts- und Finanzaristokratie Paris treu geblieben ist oder gar noch einen Zuwachs durch die jetzt mehr nach Paris gravitirenden Amerikaner gewonnen hat. Gleichwohl hat die Kunst keinen anderen Inhalt gefunden. Wie unter dem Kaiserreich ist auch unter der dritten Republik kein Platz für »die veredelte Wirklichkeit des menschlichen Daseins«, auf welche Julius Meyer hindeutete. Wir haben im Gegentheil gesehen, dass der neueste, wie es scheint, am meisten triebkräftige Keim der französischen Malerei auf die Darstellung der »gemeinsten Wirklichkeit des menschlichen Daseins« hinarbeitet, dass die französische Malerei von idealen Bestrebungen um das Jahr 1884 also weiter entfernt ist als je zuvor.

