



## VIERTES KAPITEL

Die Malerei von 1884 bis 1893



Der Kampf der Parteien, der seit der ersten Revolution im französischen Staate auch die Kunst mitgezogen hat und sie seitdem immerfort erschüttert, tobt auf keinem Gebiet der Kunst so heftig, wie auf dem der Malerei, weil die Mittel, eine Meinung zum Ausdruck zu bringen, hier die leichtesten sind und weil sich in keiner anderen Technik Willkür, Dilettantismus und Narrheit so breit machen können, wie auf Leinwand und Papier. Von Jahr zu Jahr wird der »Salon« im Industriepalaste der Champs-Élysées grotesker und phantastischer, und als die Juroren einmal den Muth fassten, unter der Massenproduktion der Impressionisten, Naturalisten, Mystizisten und Neo-Mystizisten stärker aufzuräumen als sonst, brach ein Streit aus, der, wie schon oben erwähnt, zur Spaltung der französischen Künstlerschaft führte. Die mit gewissen Satzungen Unzufriedenen traten aus der alten »Société des Artistes français«, die im Besitze des Industriepalastes blieb, aus und gründeten 1889 eine »Société nationale des Beaux-Arts«, deren erste Ausstellung 1890 in einem Gebäude des Marsfeldes stattfand. Obwohl die neue Gesellschaft Meissonier zu ihrem Präsidenten wählte, also den grössten damals lebenden Meister der alten Schule, die nichts von Naturalismus und Mystizismus wissen will, war diese Ausstellung der Unzufriedenen schon im ersten Jahre der Sammelplatz aller freien Geister Frankreichs und des vom französischen Naturalismus beeinflussten Auslands, insbesondere der Belgier, Dänen, Schweden, Norweger, Holländer und Russen, und ist es bis jetzt geblieben. Hier erhielten die Kunstrevolutionäre und -Sansculotten den Freibrief, der ihnen die Ausstellungen des übrigen Europas eröffnete.



Meissonier starb plötzlich an einem Herzschlage am 31. Januar 1891. Es war, trotzdem er sein Lebenswerk reichlich vollendet hatte, ein schwerer Verlust für die französische Malerei, weil er gewissermassen in der Sturmfluth der scharf aufeinanderstossenden Strömungen den »Rocher de bronze« gebildet hatte, bewundert und verehrt von den Alten und den Jungen\*). Neben ihm hat die Todtenliste des letzten Jahrzehnts noch eine lange Reihe berühmter Namen der französischen Malerei zu verzeichnen, deren Träger zum Theil mitten aus einer verheissungsvollen Laufbahn herausgerissen wurden. Paul Baudry, der vollendetste Typus der monumentalen und dekorativen Malerei im modernen Frankreich, starb am 17. Januar 1886\*\*), Alexander Cabanel, das Haupt einer grossen Schule, am 22. Januar 1889\*\*\*). Von älteren, in unserer Darstellung erwähnten Malern sind ferner zu den Todten abgerufen worden die Landschaftsmaler Louis Cabat (am 13. März 1893), Alexander Segé (gestorben im November 1885 im 67. Lebensjahr), Jules Dupré (am 6. Oktober 1889), Eugen Isabey (am 27. April 1886), der Schlachten- und Panoramenmaler Philippotaux (am 9. November 1884), der Porträtmaler und Meister der Radirkunst Gaillard (am 20. Januar 1887)†), die Genremaler Augustin Feytaud (s. o. S. 217, geb. 1829, gest. am 14. Oktober 1888), Gustav Boulanger (am 21. September 1888) und Benjamin Ulmann (gest. 25. Februar 1884 im Alter von 54 Jahren), der Geschichts- und Genremaler Th. Ribot (am 10. September 1891)††), der Geschichts- und Porträtmaler Eduard Dubufe (am 11. August 1883), der Stilllebenmaler Philipp Rousseau (am 5. Dezember 1887) und der Karikaturenzeichner Alfred Grévin (am 5. Mai 1892).

Viel empfindlichere Wunden hat die französische Malerei aber durch den frühen, unerwarteten Tod einiger ihrer jüngeren Bahnbrecher und Chorführer empfangen. Der geistvolle Orientalmaler Gustave Guillaumet,

\*) Ueber seine vielseitige Thätigkeit als Maler, Zeichner, Lithograph, Radirer und Plastiker hat eine im Frühjahr 1893 veranstaltete Ausstellung eines grossen Theils seiner Werke eine Uebersicht gegeben. Vgl. den Katalog dieser Ausstellung mit einer Vorrede von A. Dumas und Gazette des Beaux-Arts 3me pér. Bd. IX. p. 213 ss.

\*\*) Vgl. Gazette des Beaux-Arts XXXIII. p. 395—412 (P. Baudry et son exposition posthume). — Ch. Ephrussi, Paul Baudry sa vie et son oeuvre. Paris 1887. — R. Graul in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ XX. S. 1—10, 65—74.

\*\*\*) S. o. S. 242. Das Geburtsjahr von Cabanel ist 1823 (nicht 1822). Vgl. über ihn die Charakteristik von G. Lafenestre in der Gazette des Beaux-Arts 3. Pér. Bd. I. 1889. S. 265—280.

†) Vgl. den Aufsatz von Louis Gonse in der Gazette des Beaux-Arts 2. Pér. Bd. XXXV. p. 221—235.

††) Vgl. L. de Fourcaud, Th. Ribot, sa vie et son oeuvre, Paris 1885.



der würdigste Nachfolger Fromentins, starb am 14. März 1887 im Alter von 47 Jahren\*), der Landschaftsmaler Karl *Daubigny* d. j. im Mai 1886 und der Schlachtenmaler Alphons de *Newville* am 19. Mai 1885, nachdem er noch in den letzten Jahren mit E. Detaille die Panoramen der Schlachten bei Champigny und Rezonville gemalt hatte\*\*). Nach seinem Tode hat die chauvinistische Kriegsmalerei, die an die Ereignisse der Jahre 1870 und 1871 anknüpfte, mehr in die friedlichen Bahnen des Manöverbildes, allerdings der Vorbereitung für den Revanchekrieg, eingelenkt.

Die von *Bastien-Lepage* begründete Richtung hat zwar durch seinen am 10. Dezember 1884 erfolgten Tod\*\*\*) ihren allgemein anerkannten Führer verloren, aber sie ist deshalb nicht erloschen, sondern sie hat sich noch weiter entwickelt und zu mehr oder minder seltsamen Abzweigungen geführt. Der schon oben (S. 342) erwähnte *Léon Lhermitte*, der begabteste und konsequenteste unter den Nachfolgern von Bastien-Lepage, der sich in seinen ersten Bildern den niederländischen Bauernmalern, den Brouwer, Teniers und A. van Ostade, angeschlossen hatte, malt auch jetzt noch Darstellungen aus dem Leben der französischen Landleute in grossem Massstabe und mit grosser Kraft der Charakteristik in lichten Tönen, wobei er Hellmalerei und Naturalismus geschickt zu verbinden weiss. Die Weinlese (1884 im Metropolitanmuseum zu New York), die Ruhe der Schnitter, der Durst, den ein Schnitter während der Mittagshitze stillt (1890), die Aehrenleserinnen und die Wäscherinnen am Ufer der Marne (1891) sind seine Hauptwerke aus den letzten Jahren. Ihn und die meisten übrigen Vertreter dieser Richtung übertrifft an gemüthvoller, bisweilen sogar poetischer Auffassung Emil *Adan*, ein Schüler von Picot und Cabanel, der sich schon 1883 mit einer »Tochter des Fährmanns« den Eintritt in das Luxembourgmuseum errang. Noch stärker spricht sich die Kraft seiner poetischen Empfindung in dem 1882 gemalten »Herbstabend«, wo eine junge Frau über die Brustwehr einer hohen Wallpromenade hinaus in die Ferne blickt, in dem Sommerabende an einem Teiche, aus dem Frauen Wasser schöpfen, und in der Spätsommerlandschaft mit Frauen, die dürres Gras auf dem Acker verbrennen

\*) Eine Auswahl seiner Bilder erschien in Reproduktionen 1888 unter dem Titel »Tableaux Algériens« mit Vorwort von E. Monton. Vgl. auch A. Renan in der Gazette des Beaux-Arts XXXV. p. 402–422.

\*\*) Vgl. den Aufsatz von A. de Lostalot in der Gazette des Beaux-Arts 2. Pér. Bd. XXXII. p. 164–172.

\*\*\*) Ueber Bastien-Lepage s. o. S. 256 und S. 340–342. Vgl. A. Theuriet, Bastien-Lepage, l'homme et l'artiste. Paris 1885. — L. de Fourcaud, B.-L., sa vie et ses oeuvres, Paris 1885. — Derselbe in der Gazette des Beaux-Arts XXXI (2. Pér.) p. 105–120, p. 251–267.



(1890), aus. Die Hellmalerei (en plein air), die zugleich mit dem Naturalismus in die Mode kam und als neue Entdeckung der Stürmer und Dränger in der modernen Kunst gepriesen wurde, obwohl sie so alt ist wie die Kunst der Malerei selbst\*), hat ebenfalls eine koloristische Verfeinerung und Steigerung zu poetischer Auffassung erfahren, vornehmlich durch den feinsinnigen Pascal A. J. *Dagnan-Bouveret* (geb. 1852 in Paris), einen Schüler von Gérôme, der aber mit seinem Meister nicht das Geringste gemein hat. Obwohl er bereits 1880 mit »Pferden an der Tränke« der Ehre der Luxembourggalerie für würdig erachtet worden war und zwei Jahre darauf in der »Einsegnung eines jungen Ehepaars« durch die Eltern ein Meisterstück zartester Licht- und Luftmalerei in geschlossenem Raume geschaffen hatte, wurde sein Name doch erst 1889 durch die »Bretonnes au pardon«, ein Abblasstag in der Bretagne, wo bretonische Frauen und Mädchen, im Freien nicht weit von der Kirche sitzend, ihren Ablasszettel lesen oder über das Gelesene nachdenken, in weiteren Kreisen bekannt. Er erhielt damals die Ehrenmedaille des Salons, und mit diesem Datum ist wohl auch der Höhepunkt bezeichnet, den diese Art der Hellmalerei erreicht hat. Dagnan-Bouveret hat in diesem Bilde alle Eigenschaften einer tiefen, seelenvollen Charakteristik bei herber Strenge der Formengebung entfaltet, die ihn über eine vorübergehende Mode erheben. Diese Tiefe und Inbrunst der Charakteristik hat er auch noch in einigen Bildnissen und in zwei Madonnenbildern bewährt, von denen eines in die Münchener Pinakothek gelangt ist.

Der Weg malerischer Experimente, der mit dem Umschwung zur Hellmalerei beschritten worden ist, hat aber auch zu Ausschreitungen mancherlei Art geführt, einerseits zu einer überschwänglichen Phantasterei, die schliesslich zu einem Mystizismus und zu einem Neo-Mystizismus ausgeartet ist, der in seinen letzten Aeusserungen den Grundbedingungen der Kunst, der Wahrheit und Klarheit, widerspricht, andererseits zu einem gedankenlosen Spiel mit Lichtwirkungen jeglicher Art, das in Paul Albert *Besnard* seinen Propheten gefunden hat, dem viele Jünger in Frankreich und Deutschland, namentlich unter den Münchener Naturalisten, nachlaufen. Im Jahre 1849 in Paris geboren, machte Besnard seine Studien auf der Ecole des Beaux-Arts und später unter der Leitung Cabanels.

\*) Die florentinischen und venetianischen Maler des 15. Jahrhunderts sind Hellmaler in völlig modernem Sinne. Sie haben vermuthlich ihre Bilder auch im Freien, d. h. nicht in oben geschlossenen und künstlich beleuchteten Räumen gemalt. An sie haben sich die Franzosen schon seit Ingres angeschlossen, und die Madonnen von Dagnan-Bouveret sind im Grunde genommen nur Wiederbelebungen der altitalienischen Hellmalerei. Auch die Brüder van Eyck und ihre unmittelbaren Schüler und Nachfolger sind Freilichtmaler im modernen Sinne des Worts.



1874 erhielt er den römischen Preis; aber der Aufenthalt in Italien wirkte ebenso wenig auf seine künstlerische Richtung ein, wie die Lehren und das Vorbild Cabanels. Nach seiner Rückkehr tastete er Jahre lang unsicher herum. Er fand schliesslich in Paris keinen Halt mehr und siedelte nach London über, wo in ihm unter dem Einflusse des Nebels der Themsestadt jener Drang nach Farbe und Licht bei unbestimmten Umrissen der belebten und unbelebten Gegenstände erwacht sein soll, der für seine Kunst charakteristisch geworden ist. In einigen Damenbildnissen, die er von London nach dem Pariser Salon schickte, machte sich diese Neigung zuerst bemerkbar, und sie fand in einer Stadt, wo jetzt nur noch das Abnorme und Bizarre auf die blasirten Gemüther einigen Reiz übt, so lebhaften Beifall, dass Besnard nach Paris zurückkehrte und sogar vom Staate und von der Stadt Aufträge zu monumentalen und dekorativen Malereien erhielt, in denen er alle seine Beleuchtungskünste spielen liess. Niemand war weniger dazu geeignet als Besnard, dessen völlig impressionistische Art der Auffassung im schärfsten Widerspruche zu den strengen Gliederungen und zu dem linearen Rhythmus steht, die die Malerei im architektonischen Gefüge verlangt. Die Malereien in der Vorhalle der Pharmaceutenschule in Paris, mit denen er durch ein Uebermass von Helligkeit gleichsam die Schranken des Baues zu durchbrechen sucht, drei Gemälde für den Trauungssaal einer Pariser Mairie: der Morgen, der Mittag und der Abend des Lebens und eine allegorische Verherrlichung der Stadt Paris für das Hotel de Ville, die Versinnlichung des Wahlspruchs: *Fluctuat nec mergitur* (sie schwankt auf den Wellen, geht aber nicht unter) durch ein von mächtigen Frauengestalten gerudertes Fahrzeug, das bei dem Glanze verschiedenartiger Lichter unter einer Seinebrücke hindurchfährt, sind bis jetzt die einzigen, von Besnard ausgeführten Werke grossen Umfangs, aber nicht grossen Stils gewesen. Desto zahlreicher sind seine Phantasien, Idealfiguren, Genrebilder und Bildnisse in Oel und Pastell, in denen er den Gegenstand völlig seinem schier unersättlichen Durst nach farbigem Schimmer, bei einer immer stärkeren Vergewaltigung der Natur, unterordnet. Davon sind die »nackte Frau, die sich wärmt«, ein fettes, schwammiges Geschöpf, das, von einem nicht sichtbaren Kaminfeuer röthlich, gelblich und violett bestrahlt, dem Beschauer den Rücken zukehrt und zugleich eine Tasse mit einem wärmenden Getränk zu Munde führt, die »Vision einer Frau«, die mit entblösstem, von ähnlichen Reflexen überzogenem Oberkörper auf einer Bank in einem mit phantastischen Blumen geschmückten Garten zu sitzen scheint, und die »Sirene« auch in Deutschland bekannt geworden, und sie haben sogar in München



derartigen Beifall gefunden, dass die beiden erstgenannten Bilder auf der dortigen Ausstellung von 1890 mit einer Medaille erster Klasse ausgezeichnet wurden. Das dritte Bild, die »Sirene«, zeigt eine Dirne, die, oberwärts nur mit einem Hemde, unterwärts mit einem schmutzig braunen Rocke bekleidet, ihr von einem widerlichen Grinsen verzerrtes Gesicht dem Beschauer zukehrt. Sie steht am Strande des Meeres, dessen leicht gekräuselte, sich weit in den Hintergrund ausdehnende Fläche völlig mit rosenfarbenen und violetten Reflexen bedeckt ist, die nichts von der natürlichen Farbe des Seewassers erkennen lassen. Dieses gedankenlose Spiel hat selbst den Widerspruch der »Gazette des Beaux-Arts« hervorgerufen, deren Kritiker sonst den Farbenphantasien Besnards die weitesten Zugeständnisse gemacht haben. »Die ‚Sirene‘, schrieb M. Hamel\*), ist der Irrthum eines Mannes, der das Seltsame um des Seltsamen willen gesucht hat, es ist ein unglücklicher Zufall der Einbildungskraft zugleich mit einem kleinen, aber wirklich sehr kleinen Glücksfall der Palette.«

Obwohl Besnard viele Nachahmer gefunden hat, die das Spiel mit flimmernden und hüpfenden Lichtern schliesslich so weit trieben, dass daraus eine Abart der Malerei entstand, die sich mit dem Nebeneinandersetzen von farbigen Tupfen begnügte und darum »Pointillismus« genannt wurde, haben die hervorragendsten Vertreter der allegorischen und Geschichtsmalerei grossen Stils sich von den Moden des Tages nicht beeinflussen lassen. Bedeutende Erfolge hat insbesondere Georges *Rochegrosse* erzielt. Ein Schüler von G. Boulanger und J. Lefebvre, hat er von ersterem die antiquarischen Neigungen, von letzterem das Pathos und auch eine gewisse Eleganz der Darstellung angenommen. Das giebt ihm die Fähigkeit, die greuelvollsten Szenen aus der Geschichte, die er mit reich entwickeltem Spürsinn ausfindig zu machen weiss, auch den zarter besaiteten Beschauern, die nicht romanischer Rasse sind, einigermaßen erträglich zu machen. Selbst in der Darstellung der blutigsten Ereignisse entfaltet er einen Ernst des Studiums, der, wenn auch nicht Bewunderung seines Genies, so doch Achtung vor seinen Kenntnissen und seinem künstlerischen Wissen einflösst. Er ist nach dieser Richtung ein Geistesverwandter Henri Regnaults, der jenen freilich an ungestümer Genialität übertraf, während er andererseits mit jenen Geschichtsmalern zusammenhängt, die die Stoffe zu ihren auf Nervenregung berechneten Bildern gern der römischen Kaiserzeit entnehmen. Ein solches Bild: der entthronte Kaiser Vitellius durch die Strassen Roms geschleift und vom Pöbel misshandelt (1882), machte Rochegrosse zuerst in weiteren

\*) Gazette des Beaux-Arts 3. Pér. Bd. I. p. 450.



Kreisen bekannt. Schon im nächsten Jahre entfaltete er einen noch grösseren Aufwand von Blut und Schrecken in einer »Andromache«, einer figurenreichen, riesengrossen Schilderung aus der Eroberung von Troja, wo der unglücklichen Gattin Hektors der kleine Astyanax von den rohen Fäusten der blutleczenden griechischen Krieger entrissen wird. Ein Gemisch von Grauen und Wollust, gesteigert noch durch den spannungsvollen Moment vor einer That, die noch grässlicher werden wird, als die vorausgegangenen, von denen die von Blut und Leichen starrende Umgebung zeugt! Es ist der alte Kunstgriff von Delaroche, der nur noch unendlich raffinirter ausgebildet worden ist, nachdem Paris 1871 die Greuel der Commune erfahren hat und die Bombenattentate und die Dynamitexplosionen durch die Anarchisten zu gewöhnlichen Tagesereignissen geworden sind. Der »Andromache« folgte 1885 eine ähnliche aufregende Szene aus dem Aufstand der »Jacquerie«, das Eindringen der wuthschnaubenden Bauern in ein Schlossgemach, worin eine ehrwürdige Frau den Mordgesellen entgegentritt, um ein Häuflein geflüchteter Frauen und Kinder vor dem Aeussersten zu schützen, dann 1886 der Wahnsinn des Königs Nebukadnezar, 1887 »La Curée«, mit welchem der Waidmannssprache entlehnten Titel die Ermordung Cäsars gemeint ist, auf den sich die Verschwörer allerdings wie Jagdhunde auf das preisgegebene Wild stürzen, 1890 eine im Vergleich zu den bisher erwähnten Bildern sehr idyllische Szene aus dem altrömischen Leben, ein Kampf zwischen zwei Wachteln, dem junge Mädchen und Knaben mit gespannter Aufmerksamkeit zuschauen, zum Ersatz dafür aber 1891 das bis jetzt umfangreichste Werk des Künstlers, in dem der aus Wollust und Grauen gemischte Nervenkitzel auf die höchste Spitze getrieben ist: der Untergang Babylons (La mort de Babylone). Es wurde wiederum der Moment vor dem Eintritt einer schaudervollen Katastrophe gewählt: das Eindringen der Perser in die gewaltige Halle, worin Nabonetos (Belsazar) seine Orgien gefeiert hat und jetzt, wo die Feinde nahen, betrunkene Weiber und Sklaven im Schläfe liegen. Eine Schaustellung üppigen Fleisches, die in Paris, trotz aller diese Kunstrichtung bekämpfenden, radikalen Gegenbewegungen, immer noch grosse Triumphe gefeiert hat. Nach dieser aufs Höchste gesteigerten Kraftäusserung hat das neueste Werk des Künstlers, die Plünderung einer gallo-römischen Villa durch Hunnen (1893), nur einen geringen Eindruck gemacht, obwohl er auch dabei nicht an Mord und Greuelthaten gespart hat.

Nächst Rochegrosse hat unter den Geschichtsmalern, überhaupt unter den Malern grossen Stils, Albert *Maignan*, ein Schüler von Luminais (s. S. 362), im letzten Jahrzehnt die grössten Erfolge gehabt. Wie



sein Lehrer, wählte auch er seine Motive zumeist aus der alten Geschichte Frankreichs, aus den Zeiten der Merowinger, der Normannen und der französischen Könige des Mittelalters, bis er sich 1888 zu einem allegorischen Gemälde grossen Stiles, zu einer »heroischen Allegorie« aufschwang, wie der Kritiker der Gazette des Beaux-Arts »die Stimmen der Sturmglocke« (*Les voix du tocsin*) treffend genannt hat. Während unten kräftige Männer die Sturmglocke läuten, weil das Vaterland in Gefahr ist, gewinnen oben am Rande der Glocke die aus ihr erschallenden Töne Gestalt. In nackten männlichen und weiblichen Figuren, die aus der Höhe, vom Sturme getrieben, ihre Rufe auf die Erde hinabsenden, hat der Maler die Gedanken und Gefühle verkörpert, von denen die Männer bewegt sind, die ihre Mitbürger zu gemeinsamer That versammeln wollen. Die dramatische Wucht der Komposition und die Energie des Ausdrucks sind so überwältigend, dass das Symbolische des Inhalts hinter der realistischen Gestaltung des Gedankens völlig zurücktritt.

Diese eigenthümliche Verbindung des Heroischen mit dem Phantastischen, die ein heilsames Gegengewicht gegen die andere Gattung der Malerei grossen Stils bildet, die Grauen mit Wollust mischt, ist auch der Grundzug des Gemäldes von Eduard *Detaille* »der Traum«, das dem Künstler die Ehrenmedaille des Salons von 1888 eintrug. In einer sternenhellen Nacht hält ein auf dem Marsche befindliches Regiment Nachtruhe auf der blossen Erde. Was die Träume der schlafenden Offiziere und Soldaten erfüllt, spiegelt sich in merkwürdiger Einheit in einer Vision, in einer Fata Morgana wieder, die am Himmel erscheint: in langer Reihe ziehen die Helden von Arcole, Rivoli, Jena, Algier, Constantine, Solferino u. s. w. mit ihren zerschossenen Fahnen vorüber, um die Schläfer zur Nacheiferung zu ermahnen. Ist hier die Anregung zum Chauvinismus mit einer phantastischen Draperie umgeben, die übrigens dem nüchternen, jeder Poesie baren Detaille schlecht zu Gesichte steht, so suchte der Künstler die gleiche Absicht im Gewande der wirklichen Geschichte auf der »Uebergabe von Hüningen 20. August 1815« (1892) zu erreichen, wo ein Häuflein heldenmüthiger Franzosen zwischen der ihre Honneurs machenden österreichischen Belagerungsarmee hindurchschreitet. Die Ereignisse der Jahre 1870 und 1871 sind so gründlich ausgebeutet, dass die Chauvinisten unter den französischen Militärmalern bereits genöthigt sind, in die Vergangenheit zurückzugreifen. Ob sie dabei der Geschichte Gewalt anthun, ist gleichgültig, wenn nur der Zweck erreicht wird. Um ihn noch durch den Schleier des Geheimnisses wirksamer zu machen, hat ein unbekannter Patriot das Bild angekauft und dem französischen Staate zum Geschenk gemacht.



In dem Grade als die Zahl der Schilderungen aus dem letzten deutsch-französischen Kriege abgenommen hat, haben sich die Darstellungen aus Hospitälern, Kliniken, Anatomiesälen u. s. w. vermehrt. Unter dem Vorwand, einen berühmten Meister der ärztlichen Kunst inmitten seiner Kollegen, Gehülfen und Schüler zu porträtieren, werden schwierige Krankheitsfälle zur Schau gestellt, halb und ganz entkleidete Männer und Frauen, die in der Narkose liegen, während der Professor oder der dirigierende Arzt kaltblütig den interessanten Fall erörtert und seine Assistenten ihre Vorbereitungen treffen. Daneben bildet das sociale Elend, das Proletariethum, immer noch eine ergiebige Fundgrube für nervenerregende Darstellungen, hinter denen auch der bisher für unverwüstlich gehaltene gallische Witz allmählich zurückzutreten beginnt. Wie alles in Frankreich ist aber auch das Mitgefühl mit den wirklichen Leiden der Bedrängten und »Enterbten« zu einem Spiel flüchtiger Koketterie geworden, wofür Jean *Béraud*, ein Schüler von Bonnat, ein bezeichnendes Beispiel ist. Er begann mit gut beobachteten und wirksam komponirten, aber schlecht gemalten Schilderungen aus dem Pariser Leben. Er liess uns in Cafés, Bierstuben mit ihrer weiblichen Bedienung, Theatervestibüle, Ballsäle, Spielhöllen, Versammlungslokale der Socialisten und Anarchisten blicken, bis er auf den Gedanken kam, die Geschichte der Evangelien noch moderner zu deuten, als es Uhde gethan hatte. Auf einer »Kreuzigung Christi« versammelte er eine Anzahl von Vertretern des modernen Proletariats in Arbeitskleidung, die von dem verblichenen Erlöser drohend ihre Fäuste abwärts ballen nach der im Dunkel des Thales liegenden Stadt, und um auch den Pharisäern ihr Recht widerfahren zu lassen, malte er 1891 eine reuige Magdalena, eine Dame aus der vornehmen Welt in eleganter Gesellschaftstoilette, die sich zu den Füßen Christi hinwirft, der an reich besetzter Tafel in seiner legendarischen Tracht inmitten einer Gesellschaft schwarz gekleideter Herren sitzt. Bei dem unerwarteten Zwischenfall sind die Herren Pharisäer aufgesprungen, aber das ruhige Wort des Heilands scheint ihre übel angebrachte Entrüstung zu beschwichtigen.

Wir haben aus der neuesten Bewegung der französischen Malerei zur Vervollständigung unseres Bildes nur einige besonders bezeichnende Erscheinungen hervorgehoben, womit nicht behauptet sein soll, dass sie das Bleibende im Wechsel sein werden. Nichts ist charakteristischer für die Wandelbarkeit des französischen Kunstgeschmacks, als dass nach dem Tode Meissoniers *Puvis de Chavannes* (s. o. S. 173 ff.) der Ehrenpräsident der »Société nationale des Beaux-Arts« geworden ist. Ihm hängen die Vertreter der verschiedenartigen Kunstrichtungen und Naturanschauungen,



die sich in dieser demokratischen Künstlergesellschaft zusammengefunden haben, mit noch inbrünstigerer Verehrung an, als dem Maler Napoleons I. In seinen dekorativen Wandgemälden kulturgeschichtlichen, allegorischen und symbolischen Inhalts sehen die einen den Gipfel des idealen Stils, während die andern in der Strenge der Zeichnung, in der Enthaltsamkeit von jeglichen koloristischen Reizen und in der Gesamtstimmung dieser Bilder, die von Jahr zu Jahr grauer und eintöniger wird, die Forderungen des Naturalismus, des Impressionismus und des Mystizismus zugleich verkörpert glauben. In Wirklichkeit ist in einigen seiner Bilder aus den letzten Jahren, so in einer Dekoration für das Treppenhaus des Palais des Beaux-Arts, in den vier Jahreszeiten für das Pariser Stadthaus, in den dekorativen Malereien für das keramische Museum in Rouen, vor allen aber in der 1893 vollendeten Apotheose Victor Hugos: die Huldigung des zu den Unsterblichen erhobenen Dichters vor der Stadt Paris, die Naivetät bis an die Grenze des Kindlichen getrieben, und nur das unersättliche Bedürfniss nach Heroenkultus erklärt die überschwängliche Verehrung, die diesem Künstler dargebracht wird. Sie ist ein Symbol des Nebels, in dem die französische Malerei am Ende des Jahrhunderts umhertappt. Am Anfang des Jahrhunderts die Tyrannei des akademischen Klassizismus und an seiner Neige das Zerrbild der Freiheit, die Anarchie, die, wie alle von Frankreich gegebenen Beispiele, auch in Deutschland enthusiastische Bewunderer und Nacheiferer findet.



## Ergänzungen und Berichtigungen.

- S. 6. Z. 16 v. o. Eine Monographie über Fragonard hat Baron Roger Portalis unter dem Titel „Honoré Fragonard, sa vie, son temps et son œuvre“ (Paris 1883) herausgegeben.
- S. 14. Z. 12 v. u. lies 1793 statt 1791.
- S. 35. Anm. Weitere Literatur über Gros: R. Gaul in Dohmes „Kunst und Künstler der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts“ (Leipzig 1886, Nr. XII) und G. Dargenty, Le Baron Gros (Paris 1887).
- S. 37. Z. 17 v. o. lies „Anspruch auf den Dank“ statt umgekehrt.
- S. 41. Anm. Weitere Literatur über Prudhon: E. und J. de Goncourt, L'art au XVIII<sup>me</sup> siècle (Par. 3. Aufl. 1883); E. de Goncourt, Catalogue de l'œuvre peint, dessiné et gravé de Pierre Paul Prud'hon (Paris 1876). August Schmarsow in Dohmes „Kunst und Künstler etc.“ (Leipzig 1886, Nr. XI).
- S. 43. Ein ausführlicheres Lebensbild Géricaults hat der Verf. in Dohmes „Kunst und Künstler der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts“ II. Nr. 14 gegeben.
- S. 49. Z. 20 v. u. Das Gemälde Bertrands ist vom Künstler nicht „Le drapeau“, sondern „Patrie“ genannt worden.
- S. 51. Anm.\*) Weitere Literatur: G. Dargenty, Eugène Delacroix par lui-même, Paris 1885. M. Tournoux, Eugène Delacroix devant ses contemporains; ses écrits, ses biographies, ses critiques, Paris 1886. — Oeuvre complet d'Eugène Delacroix catalogué et reproduit par Alfred Robaut. Commenté par E. Chesneau, Paris 1885. — Exposition Eugène Delacroix au profit de la souscription destinée à élever à Paris un monument à sa mémoire, Paris 1885. Diese Ausstellung, welche etwa 500 Werke von Delacroix umfasste, hat eine grosse Zahl von Zeitungsartikeln veranlasst, von denen die von E. Véron in der Zeitschrift L'Art (Bd. XXXVIII S. 133 ff.) und von A. Michel in der Gazette des Beaux-Arts Bd. XXXI. (2<sup>e</sup> période) S. 285—308 hervorzuheben sind. Vgl. auch des Verfassers eingehendes Lebensbild von Delacroix in Dohmes „Kunst und Künstler der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts“ Bd. II. Nr. 14 und M. Vachon, Eugène Delacroix à l'école des beaux-arts, Paris 1885.
- S. 53. Z. 3 v. o. lies „durch“ statt „über“.
- S. 73. Z. 6 v. u. Vgl. H. Gomot, Marilhat et son œuvre, Clermont-Ferrand 1884.
- S. 80. Anmerkung: A. Schmarsow in Dohmes „Kunst und Künstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ Bd. II. Nr. 13 (Leipzig 1886).
- S. 96. Z. 17 v. o. Amaury-Duval starb am 27. Dez. 1885.
- S. 105. Z. 16 v. u. hinter dem Datum: 24. Februar ist die Jahreszahl 1848 zu ergänzen.
- S. 120. Z. 8 v. u. Das städtische Museum in Königsberg besitzt nicht die Ermordung Durantis, sondern die vorher genannte Szene aus der Bartholomäusnacht.
- S. 121. Z. 19 v. o. Statt Loire ist Rhone zu lesen.



- S. 132. Z. 10 v. o. lies: Unter statt Ueber.
- S. 134. Z. 2 v. o. J. N. Robert-Fleury starb am 5. Mai 1890.
- S. 137. Z. 21 v. o. Vgl. P. Nicard, Alexandre Hesse, sa vie et ses ouvrages. Paris 1883.
- S. 174. Z. 1 v. o. Ueber die späteren Arbeiten des Künstlers vgl. Michel, Exposition de M. Puvis de Chavannes in der Gazette des Beaux-Arts XXXVII. p. 36–44 und den Schluss unseres vierten Kapitels.
- S. 180. Meissonier ist gestorben, ohne das ihm für das Pantheon übertragene Gemälde ausgeführt zu haben. Inzwischen sind noch folgende Bilder vollendet worden: das Martyrium des hl. Denis von Bonnat, die Predigt desselben Heiligen von Galland, die Krönung Karls des Grossen von H. Lévy, die Jungfrau von Orleans auf dem Scheiterhaufen von J. E. Lenepveu.
- S. 184. Z. 11 v. o. lies: Feyen-Perrin. Z. 12 lies: Dehodeneq.
- S. 204. Z. 1 v. u. Protais starb am 25. Jan. 1890.
- S. 206. Z. 5 v. o. lies: „coloristischer Vortrag“.
- S. 206. Z. 10 v. u. Yvon starb am 11. Sept. 1893.
- S. 239. Z. 18 v. u. J. A. Garnier starb am 25. Dez. 1889.
- S. 241. Z. 4 v. u. Zu G. Moreau vgl. die Artikel von A. Renan in der Gazette des Beaux-Arts XXXIII. p. 377–394. XXXIV. p. 36–51.
- S. 241. Z. 6 v. o. Jean Achille Benouville starb am 8. Febr. 1891.
- S. 245. Anm. Weitere Literatur: A. Angellier, Etude sur Henri Regnault, Paris 1879. — R. Marx, Henri Regnault, Paris 1886.
- S. 271. Z. 17 v. u. Doré starb 23. Jan. 1883 (nicht 1882). Vgl. René Delorme, Gustave Doré, peintre, sculpteur, dessinateur et graveur, Paris 1879 ff. — Catalogue des dessins, aquarelles et estampes de G. D., exposés dans les salons du Cercle de la librairie (mars 1885) avec une notice biographique par G. Duplessis, Paris 1885. — Jules Comte in der Gazette des Beaux-arts XXXI (2<sup>e</sup> Période) p. 367–374. — Blanche Roosevelt. La vie et les œuvres de Gustave Doré. Aus dem Englischen von Du Seigneur, Paris 1887.
- S. 292. Z. 10 v. o. Elie Delaunay starb am 5. Sept. 1891. Vgl. über ihn Gazette des Beaux-Arts, 3<sup>e</sup> Période Bd. VI p. 353–365 und p. 484–500.
- S. 294. Anm. Zur Literatur über Corot: J. Rousseau, C. Corot, Paris 1884.
- S. 301. Anm.\*) Vgl. ferner Ch. Yriarte, J. F. Millet, Paris 1888. Anm.\*\*\*) Millets „Angelus“ ist bei der Versteigerung der Galerie Secrétan in Paris (1889) für circa 560,000 Frs. nach Nordamerika verkauft worden, nachdem die französische Regierung den Ankauf des Bildes für den Louvre abgelehnt hatte.
- S. 339. Anm.\*) Zur Literatur über Manet ist noch der Aufsatz von L. Gonse in der Gazette des Beaux-Arts Bd. XXIX (2<sup>e</sup> Période) p. 133–152 hinzuzufügen. Auch vergleiche man zu diesem Abschnitt: F. Fénélon, Les impressionistes, Paris 1887.
- S. 371. Z. 3 v. o. Hanoteau starb am 7. April 1890.
- S. 374. Z. 17 v. o. Vgl. E. u. J. de Goncourt, Gavarni, l'homme et l'artiste, Paris 1873.
- S. 374. Z. 16 v. u. Vgl. A. Alexandre, Honoré Daumier, l'homme et l'œuvre. Paris 1888.
- S. 374. Z. 14 v. u. Vgl. F. Ribeyre, Cham, sa vie et son œuvre. Paris 1884.
- S. 388. Z. 17 v. u. Jean Baptiste Lesueur lebte von 1794–1883.
- S. 388. Z. 12 v. u. Th. Ballu starb am 21. Mai 1885 zu Paris.
- S. 390. Z. 1 v. u. Vgl. S. Girard, Th. Labrousse, sa vie, ses œuvres, Paris 1886.
- S. 394. Z. 16 v. o. Ueber Viollet-le-Duc's Bedeutung findet man ausführlicheres in den Aufsätzen von Paul Gout in der Gazette des Beaux-Arts 2. Pér. XXI und XXII. Vgl. ferner: C. Sauvageot, Viollet-le-Duc et son œuvre, Paris 1880, und Anthyme Saint-Paul, Viollet-le-Duc, ses travaux d'art et son système archéologique, Tours 1881.



- S. 401. Z. 8 v. u. Nicolas Bailly starb im Dez. 1891.  
S. 402. Z. 7 v. u. Victor Ruprich-Robert starb am 8. Mai 1887 zu Paris.  
S. 412. Anm. \*) Eine umfangreiche Biographie von F. Rude hat L. de Fourcaud in der Gazette des Beaux-Arts XXXVII ff. veröffentlicht.  
S. 416. Z. 19 v. u. Etex starb am 16. Juli 1888 in Chaville bei Paris.  
S. 417. Z. 17 v. u. Lequesne starb im August 1887.  
S. 421. Z. 6 v. o. Idrac (geb. 1849) starb 28. Dez. 1884.  
S. 421. Z. 18 v. o. Henri Chapu starb am 20. April 1891.  
S. 442. Z. 9 v. u. Ottin starb am 8. Dez. 1890.  
S. 443. Z. 16 v. u. Aimé Millet starb am 14. Jan. 1891.  
S. 444. Z. 17 v. o. Alexander Schoenewerk nahm sich am 22. Juli 1885 durch einen Sprung aus dem Fenster in Paris das Leben.  
S. 444. Z. 10 v. u. Carrier-Belleuse starb am 2. Juni 1887 zu Paris.  
S. 466. Z. 11 v. o. Hippolyte Moulin starb im April 1885 in einem Irrenhause zu Paris.  
S. 469. Z. 2 v. u. Eugen Delaplanche starb am 11. Jan. 1891.  
S. 472. Z. 8 v. u. Jean Bonnassieux starb am 4. Juni 1892.  
S. 473. Z. 10 v. o. Truphème starb am 22. Januar 1888 in Paris.  
S. 479. Z. 9 v. o. Hiolle starb am 6. Okt. 1886 in Bois-le-Roi bei Paris.
- 
-







